

Ana Mira*

The Feet Understand

O filme ABCDEFG, de Russell Dumas (1994)

The Feet Understand

The ABCDEFG film, by Russell Dumas (1994)

RESUMEN

ABCDEFG (1994) do coreógrafo, bailarino e realizador Russell Dumas é um filme de um dueto dançado. Este filme é pensado aqui como um projecto de corporalidade autónomo. Uma exposição sobre particularidades na obra de Russell Dumas determinantes para a realização do filme em causa, a saber — a do trabalho do bailarino; a da interacção dos bailarinos e dos bailarinos com o coreógrafo; e a da relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme —, permite uma análise sobre a especificidade própria da relação que o observador pode estabelecer com o objecto/acontecimento *ABCDEFG* (1994).

Pretende-se detectar zonas de indeterminação e indiscernibilidade que permitem, no fluxo de inferências de cada percepção, situarmo-nos num território de experimentação da permanente e plástica reconstrução do espaço topológico do corpo.

Palabras claves: desequilíbrio; gesto; expressão; afecto; quietude

ABSTRACT

ABCDEFG (1994) is a film of a danced duet by the choreographer, dancer, and director Russell Dumas. This film is thought here as an autonomous corporeal project. Exposure of the particularities of the oeuvre by Russell Dumas, which determined the making of this film, — that is the work of the dancer; the interaction of the dancers and of the dancers with the choreographer; and the relation between the danced duet and the making of the film —, allows an analysis of the specificity of the relation that the observer may establish with the object/event *ABCDEFG* (1994).

It is intended to detect areas of indeterminacy and indiscernibility that allow, in the flow of inferences of each perception, to place ourselves in a territory of experimentation of the permanent and plastic reconstruction of the topological space of the body.

Key words: imbalance; gesture; expression; affection; quietude.

The feet understand. They orient the axes of torso, they drive the upraised hands. They understand the predator instincts of the hands.

(...) The feet raise and bend and do not hold back. They understand the tenderness of the hands circumnavigating the shapes and stroking and nuzzling the pulp of things.

The feet specially feel rocks and other toes. The joints of the toes, the ankle, the knee, the thigh are organs to feel space. Rhythms begin in them and keep them on trails and on open roads. Feet that keep moving always find spaces free of paths or destinations. They stand on terra firma, rise into the sky, fold in the water.

The feet understand the dangers – the bruises, the lacerations, the burns that the hands, the torso, the tongue may feel. They understand decline and fall, death and decomposition (Lingis, 1995, p. 11-12).

Primeira leitura: estável desequilíbrio

No filme *ABCDEFGH*, de Russell Dumasⁱ (1994)ⁱⁱ, os corpos dos bailarinos oscilam, inclinam-se, dobram-se e desdobram-se, sendo o desdobramento o que é mais sublinhado no filme. Ao terem como referência o seu eixo vertical, há dois corpos que se inclinam, um para o outro e para o seu próprio corpo, ambos para a estabilidade do solo e para a densidade do ar. O olhar dos bailarinos acompanha o movimento executado, traçando ou medindo o que rodeia os corpos; ao dançarem, desdobram-se em séries de movimento e presenças. A sequência de imagens suspende o fluxo implícito no movimento dos bailarinos e mostra fragmentos dos corpos e da sua dança.

Em roupa de ensaio, estes bailarinos não nos comunicam, em termos de caracterização, estados de espírito ou atmosferas específicas. Eles expressam um estado atento e de escuta à execução dos seus movimentos. A música está ausente e a musicalidade encontra-se aqui no próprio

Ana Mira – The feet understand: O filme *ABCDEFGH*, de Russell Dumas (1994)
Revista *Arte da Cena*, v.6, n.2, ago-dez/2020.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

movimento dos bailarinos. Vemos no filme corpos reais (despojados de elementos cénicos exteriores a eles), a revelação de qualidades essenciais da dança, como forma de arte, e a abstracção das formas em detrimento de quaisquer referências contextuais exterioresⁱⁱⁱ. No entanto o que parece interessar o coreógrafo Russell Dumas não era tanto alcançar o objecto-movimento, como a forma abstracta na pintura (a *objectividade do objecto* da fenomenologia), mas encontrar a individualidade do bailarino através das suas sensações e *consciência do corpo*^{iv} durante a execução dos movimentos. O filme não se centra somente na revelação do movimento, mas também nos próprios bailarinos Jo McKendry e Nick Sabel, tal como é visível na procura, por exemplo, de planos do rosto.

Em *ABCDEFGH* (1994) não estamos no domínio da representação nem da reapresentação mas no da simples apresentação de movimentos e gestos, de acções – afirmando o sentido intrínseco dos movimentos. Os corpos destes bailarinos não são figuras e os seus movimentos não nos contam uma história. Estes aspectos potenciam a especificidade da relação entre o filme e o observador porque não reduzem o filme a um quadro de significações codificadas.

O dueto filmado situa-se num campo formalista e conceptual que insiste sobre a função de reconfiguração perceptiva – os corpos, o seu posicionamento espacial e os gestos surgem numa sequência temporal que o filme nos mostra como fragmentos. Deste modo, o cruzamento da dança com o modo como esta é filmada e montada faz-nos descobrir o intervalo em vez do lugar, os instantes sucessivos em vez do fluxo dos corpos no tempo, presenças paralelas em vez da condensação do sentido num tema.

2.

O movimento dos bailarinos no dueto filmado começa com uma pequena inclinação da cabeça para trás, que percorre toda a coluna, faz o peso do tronco distribuído pelas pernas ser desviado do centro do tornozelo (o centro do encaixe da perna no pé onde estaria assegurado o alinhamento dinâmico do corpo em relação ao seu eixo vertical) e desestabilizar o equilíbrio. Deste processo nasce um permanente *estável desequilíbrio* gerador de tensões e instabilidades microscópicas. Para os bailarinos deste dueto, o eixo vertical do corpo é o centro de um desequilíbrio onde o corpo surge integrado como um todo numa organicidade fluida. O movimento produzido traz os membros que nesse arrastamento são redireccionados e rearticulados permitindo a continuidade do fluxo que o desequilíbrio instaura, ou seja, a relação com a gravidade – a “esfera do gesto”, em Godard –, quando o corpo está em queda (In: Dobbels e Rabant, 1996, p. 43). O trabalho da coluna vertebral é crucial para essa transformação do equilíbrio, o qual é assegurado pelas sensações vindas do contacto dos pés no solo onde são negociadas as mais ínfimas transferências de peso. É por isso que Lingis, tal como citado inicialmente, escreve sobre este mesmo dueto: *the feet understand*.

Neste contexto a expressão *under/stand*, relaciona literalmente *compreender* e *ficar de pé sob*, aceitando a inteligibilidade das sensações e reportando à *consciência do corpo* através da qual, mantendo-se desperta desde as oscilações menos perceptíveis até aos movimentos dos corpos a deslocarem-se no espaço, o equilíbrio dinâmico se torna o foco de atenção

destes bailarinos e o movimento gerador da sua dança. Os pés destes bailarinos são partes do corpo que constituem “órgãos para sentir espaço”, feito este de “espaços livres de caminhos ou destinos, estradas abertas” (Lingis, 1995, p. 11). Isto num “equilíbrio móvel, não estático”, o qual ao levar os bailarinos para além das suas fronteiras comuns de estabilização, é relacionável com a noção deleuziana de equilíbrio meta-estável (Gil, 2001, p. 36). Tal designação corresponde aqui, a um nível de microscopia, aos múltiplos movimentos vindos da oscilação do corpo, relacionados com as múltiplas direcções que os corpos poderiam seguir enquanto outras se actualizam. Trata-se de “movimentos de transição”, definidos por Gil como: “encontrando-se na vida comum sob forma microscópica, constituindo uns e outros pequenas percepções, a dança aumenta a sua escala porque faz deles o seu objecto” (2001, p. 119). Posicionando-nos no movimento dos corpos, actual e virtual, em excesso dos seus contornos visíveis – o corpo em *devenir* –, estudamos a possibilidade da matéria expressiva do gesto emergir do extracto molecular, das *pequenas percepções*^v, de um corpo.

Segundo Gil, a noção de um “equilíbrio meta-estável” em Cunningham reporta à deformação e assimetria dos movimentos conseguida através de variações não orgânicas (Gil, 2001, p. 36). No dueto é radicalmente diferente, apesar de em ambos o centro do equilíbrio ser uma força autónoma movente em vez de um eixo vertical estático. A diferença entre as duas abordagens centra-se no facto de a plasticidade conseguida vir, em Cunningham, da autonomia das partes do corpo e consequentemente desfazer da sua organicidade (desmultiplicação das articulações) e, em Dumas, da desmultiplicação de movimentos em outros menos perceptíveis

(*pequenas percepções*) provenientes da oscilação do corpo, mantendo-se a organicidade e a ligação das suas partes.

O corpo destes bailarinos abre-se às virtualidades emergentes durante a execução dos movimentos. O corpo não é mais um fenómeno, na sua dimensão visível e concreta, evoluindo na linearidade de um espaço-tempo objectivo. A noção de "corpo paradoxal", segundo Gil, implica:

um corpo metafenómeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e trans-semiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição (2001, p. 68).

No filme, a coreografia, sequência de movimentos deliberados não se encontra subjugada a narrativas, sentimentos ou música traduzíveis em gestos determinantes; a forma surge despojada de conteúdos significantes. O sentido encontra-se no *fazendo*^{vi} dos bailarinos ou, como menciona Gil, "o sentido do movimento é o próprio movimento do sentido" (2001, p. 53).

A organicidade, velocidade, modulação, fluxo de energia e qualidade da presença – aqui intensificados pela relação *estável desequilíbrio-consciência do corpo* – são não determinantes, em passagem, impossíveis de se fixarem e sobrepõem-se às formas e às figuras, contribuindo para a expressão do gesto. Neste dueto é preponderante os movimentos dos corpos, ou seja, cada um orienta o próximo e o próprio acto de dançar.

Segundo Gil, a circulação de energia implica uma "continuidade de fundo", que sustenta os múltiplos extractos de tempo e de espaço que a

coreografia comporta, garantindo-se, assim, o seu "nexo" ("coreográfico"): a lógica própria da composição de todos os movimentos dançados, os seus próprios elementos desencadeadores e a sua orientação (2001, p. 87).

Neste dueto não há referente determinado ou significações precisas, e, assim, tal como o movimento é o sentido, o expresso é a expressão.

Através das escolhas a nível da coreografia e sua performance, passíveis de serem compreendidas à luz das noções de *equilíbrio meta-estável*, *corpo paradoxal* e *nexo coreográfico*, neste dueto o gesto não traduz determinações vindas da correspondência *conteúdo-expressão*. Desinvestir o gesto dessa correspondência potencia a abertura do corpo às suas virtualidades e à *dinâmica do potencial da expressão*^{vii}. Isto pode levar a leituras onde *expressões atípicas*^{viii} e *a-significativas*^{ix} conseguem ser valorizadas em detrimento de leituras restritivas e redutoras relacionadas com o seu enquadramento (leituras, p.ex., segundo narrativas relativas a um homem e uma mulher que dançam juntos).

O movimento da expressão no corpo passa-se a um nível não-consciente: entre as suas determinações seriais existem rasgos de indeterminação. As micro-percepções são perceptíveis porque algo seu, sem conteúdo, é emitido (e não comunicado): "um efeito de agregação da sua povoação activa do corpo" (Massumi, 2002, p. xxx). Intersticiais com as macro-percepções, as micro-percepções oferecem sentido à virtualidade do corpo, a qual pode não estar condenada às significações da linguagem. Se assim for, pela passagem da expressão num corpo, o potencial dessa expressão pode não ser capturado numa forma de conteúdo ou expressão; singular, esse potencial manifesta-se na duração de um acontecimento –

neste caso, e através das suas micro-percepções, o corpo torna-se um acontecimento expressivo.

Consoante a *dinâmica do potencial da expressão*^x em infinitas combinações de forma-conteúdo, o que *um corpo pode fazer* depende da expressão que a intensidade do seu movimento alcança, em excesso de si mesmo, sobrepondo-se às significações da linguagem, onde o gesto, como *expressão atípica*, actualiza o *momentum* da expressão.

Seguindo as perspectivas de Godard^{xi}, sobre a *esfera do gesto*, e Massumi^{xii}, sobre o *potencial da expressão*, o gesto dos bailarinos, coexistente com a virtualidade e actualidade dos movimentos, não desenha figuras no espaço objectivo; tal como refere Gil sobre a noção de “gesto dançado – não tem contorno, tem apenas um em-redor, esquiva-se dos seus próprios limites, escapa a si próprio” (2001, p. 108). A carga expressiva do gesto deve-se aqui à velocidade e ao desdobramento decorrentes no espaço-tempo relacional dos corpos. O gesto destes bailarinos desenvolve-se – num primeiro plano, à superfície – nos movimentos visíveis do corpo próprio e – num outro plano que sustenta o primeiro e de velocidade superior a esse – o “movimento subterrâneo” que atravessa o interior e a superfície do corpo, correspondente à “estranha esquiva do gesto aos seus próprios limites” (Gil, 2001, p. 109). Os *movimentos subterrâneos* na sua extrema velocidade são virtuais. Em vez do desenho de figuras no espaço objectivo, aquilo que estes corpos exprimem e o modo como o fazem cria *em seu redor* uma topologia sensível, energética. Nela os movimentos actuais dos corpos desdobram-se em movimentos virtuais e, segundo Gil, é o plano do movimento virtual “que garante a coerência e a consistência dos seus gestos, o nexos das suas

Ana Mira – The feet understand: O filme ABCDEFG, de Russell Dumas (1994)
 Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.
 Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

evoluções e deslocamentos” (2001, p. 142). Estes movimentos virtuais esboçam os múltiplos gestos actuais.

Num outro tipo de desdobramento, corpos afectam corpos. Os gestos são desdobrados pelos “afectos de vitalidade”, não precisando estes de explicação, eles “contêm em si o seu sentido e o seu dispositivo de descodificação” (Stern In: Gil, 2001, p.105). Os *afectos de vitalidade* fazem parte do plano da microscopia dos bailarinos, são condensações pequenas de vida, intraduzíveis e abstractas, que permitem a apreensão dos afectos macroscópicos.

A dança revelada neste filme é na sua totalidade sustentada pela sensibilidade e sensualidade dos corpos em movimento – os corpos rolam, tocam-se, dobram-se, suportam-se, inclinam-se, puxam-se, agarram-se, desprendem-se, aproximam-se, encostam-se, afastam-se, atiram-se; só podemos situar a expressão no corpo, no corpo em excesso de si mesmo.

A propósito da dimensão virtual e de conexão do corpo na pesquisa do seu potencial como expressões sensoriais generativas, Manning escreve: “(...) os corpos tornam-se expressões surpreendentes do acontecimento, expressões vivas de a-significação e sensualidade que rasgam configurações de sentido e nutrem a emergência de novas formas de metamorfoses” (2007, p.119). Na observação do filme o foco da nossa atenção incide não naquilo que estes corpos possam ser, mas naquilo em que eles se podem transformar, qualitativa e expressivamente, na ocorrência dos acontecimentos (quando os corpos excedem o conhecimento que podemos ter deles).

No dueto vimos como o tipo de *equilíbrio tensional, ou meta-estável*, fragmenta o movimento em múltiplas e indeterminadas sequências microscópicas; o sentido do movimento é o próprio movimento e cada gesto

(macroscópico) contém fragmentos de outros gestos. O dueto instiga a abolição do gesto como signo e procura um gesto saturado de sentido, incorporado, incarnado. Deve-se isso à posição que o gesto ocupa nas suas *micro-unidades gestuais indefinidas* – o gesto é único e singular.

No filme, as imagens, em movimento ou fotograma, devido a uma série de mecanismos deliberados, tendem a expressar gestos *a-significativos* forjando outras configurações, para além do movimento actual dos corpos; sendo que essas escapam a determinações. É a expressão dessa constante transformação qualitativa dos corpos que caracteriza o *gesto dançado* dos bailarinos.

Segunda leitura: a *quietude* (*stillness*) no corpo dos bailarinos

É preciso regressar ao repouso, ao recolhimento do corpo sobre si, devolver-lhe o silêncio da espera e da escuta, para se repotencializar; e a expressão, cuja intensidade é sempre mais do que aquilo que pode ser absorvido, continuar o seu fluxo.

Stillness, o estado do corpo em *quietude* (repouso não absoluto), tem sido uma das presenças inquietantes na história da dança do séc. XX (nomeadamente com Nijinsky, Duncan, Paxton), fazendo ou não parte dela, para alguns na *quietude* só havia dança.

O bailarino suspendeu a corrente do seu movimento e, ao fazê-lo, suspendeu também uma certa subjectividade (mais, a integridade de uma *imagem do corpo* reconhecível). A *quietude*, tendo vindo a ser incorporada na dança, criou um lugar, mas não sabemos exactamente onde^{xiii}.

O bailarino, em *quietude*, é confrontado com a miríade de ínfimos movimentos do corpo em oscilação e, simultaneamente, com a possibilidade de sentir esses pequenos movimentos, de sentir que os sente, de os observar, escutar, ampliar. Como se torna a *quietude* corpórea na dança do filme *ABCDEFG* (1994) e como se apresenta, a *quietude*, nele?

Nem a coreografia nem o fluxo contínuo da dança^{xiv} (suspensão, por vezes, pela manipulação cinematográfica) representam uma ameaça ao campo de forças sustentado pela *quietude*.

Os bailarinos encontram *quietude* no movimento. Estes (*quietude* e movimento) não se contrapõem um ao outro, o primeiro não é a potência do segundo nem o seu impulso generativo – a *quietude* é o movimento e o movimento é *quietude*. A coreografia aqui exige o silêncio dos bailarinos que a executam, por depender da forma como eles lidam com o corpo em desequilíbrio e em relação um com o outro. A auscultação é inerente ao movimento dos corpos, estando presente na duração de cada movimento executado em sincronicidade. A coreografia dá a estes bailarinos o caminho. Este ainda não foi construído, a sua formação depende de como os corpos o experimentam através das sensações, sinestésias e cinestésias. De cada vez que o percorrem, eles têm de o mapear: medir as suas dimensões no espaço, sentir os pés no solo e a transferência de peso de cada vez diferentemente, tocar o outro reconhecendo os seus lugares escorregadios aos quais as suas mãos têm de estender, agarrar, empurrar, puxar, largar, traçar. Através da *quietude* os bailarinos encontram a ressonância com as vezes anteriores, o diálogo com a gravidade e o desequilíbrio, e a sincronicidade um com o outro, isto é, eles encontram o jogo que esta coreografia instaura para além do fluxo do movimento.

A *quietude* está no movimento, é movimento ela própria, sendo incorporada pelos bailarinos através da permanente escuta e observação de uma microscopia vibrátil de sensações e percepções. O sentido da visão encontra-se na totalidade dos corpos destes bailarinos, está presente na pele, na sensibilidade do corpo, eles vêem de/com as costas (como animais sobrevivem). Existe *quietude* nos momentos em que um corpo repousa sobre o outro, ambos no solo, em relação, eles estão lá e aí torna-se um lugar (e não um momento de passagem ou preparação do movimento seguinte).

A observação atenta dos bailarinos durante a execução do movimento, o testemunhar das sensações e o perceber que as estão a observar, pode levar a que essas se tornem imagens. A coreografia é, então, invadida por outros movimentos, à escala das *pequenas percepções*.

Já na investigação em dança de Lisa Nelson^{xv} entram em jogo a percepção, a imagem, a acção e o desejo. Numa exploração da conexão entre a percepção e a acção, através do desejo, o bailarino posiciona-se num determinado ambiente e cria o sentido do momento; na construção da experiência de um momento ele é levado a acompanhar a permanente alteração dos *perceptos*^{xvi} num constante diálogo com os sentidos. Estes suportam e colaboram na elaboração de uma imagem total, a imagem que o bailarino tem de si (*imagem do corpo*^{xvii}) e a que se torna sensação para o seu público (*imagem-dinâmica*^{xviii}) – como série de cristalizações fluidas e sucessivas no tempo. Deste modo, o sentido vem de uma constelação de experiências e a produção de imagens conecta as pessoas com os seus próprios sentidos de uma forma mais consciente. Nelson diz: *The sensation is the image is what dancing is to me* (1995/96, p. 5). Na conexão entre as sensações e os movimentos, são as sensações do corpo físico que se tornam

imagens, tanto para o bailarino como para o seu público; a eventualidade de ver alguém a mover-se e de ver a sensação a manifestar-se no corpo que a transmite é aquilo que Lisa Nelson procura que a dança seja.

Assim, se o que sentimos enquanto espectadores, para além do meramente visível, está sempre presente, então – independentemente dos movimentos, ainda que só existindo através deles – a dança desenrola-se para cada um numa superfície permanente de presença onde o movimento da atenção da consciência segue – diferentemente, e diversamente em cada nova experiência – a oscilação do corpo do outro. Isto, contudo, apenas se passa se o corpo do bailarino for onde a sua consciência, e a atenção do espectador, tem o seu lugar privilegiado.

A intervenção cinematográfica pode cortar o movimento, pará-lo em fotogramas, mas isso não funciona como um processo de desvanecimento e captura das suas presenças, antes sustém-nas por momentos num ainda outro tempo, trá-las à superfície, retém-nas, fá-las circular quando manipula a sequencialidade da dança ou apreende um corpo no ar.

Aquilo que vemos no filme são corpos povoados de presenças, vindas dos esforços da escuta e abertura dos bailarinos ao encontrarem a *quietude* no movimento. Movimento e observação coexistem, mas não numa relação causal, isto é, coexistem nas multiplicidades em formação através de mil direcções virtuais, algumas actualizam-se.

No movimento deste dueto algo está sempre a ir em fluxo contínuo (na dança) ou suspenso e manipulado (no filme), mas, simultaneamente, através da *quietude* como uma microscopia atenta da percepção, a presença dos bailarinos é privilegiada. Neste filme, como representação do dueto, o movimento dos bailarinos imprime velocidade e não só nos seus corpos, mas,

também, nos signos quase sempre *a-significativos*. Neste filme o movimento dificulta a fixação de algo porque acelera tanto as possíveis associações como as dissociações, como o baralhar das cartas ou a prateleira vazia de Alice.

A qualidade da presença dos bailarinos no filme, vinda da *quietude* é privilegiada – o filme capta-a, revela-a. O filme, que revela o dueto numa espaço-temporalidade diferente da dança, pode situar o observador num lugar intervalar ou intersticial, onde o olhar desliza entre o corpo dos bailarinos, o traçar da coreografia, a aproximação da objectiva, as superfícies da pele, roupa, solo, luz e sombra para a instabilidade da respiração, as oscilações do equilíbrio, os tremores do toque, as expansões do tempo, as dissonâncias do gesto, as vibrações dos corpos em movimento num território não localizável.

Terceira leitura: O espaço intersubjectivo entre coreógrafo e bailarinos

É verdade que se pode dizer que, em *ABCDEFGH* (1994) existe um estilo e uma linguagem específica, que existe o coreógrafo e os bailarinos que executam uma coreografia e que existe o constante movimento dos corpos. Contudo, a coreografia que vemos não foi codificada; os bailarinos não se movem de acordo com os comandos da escrita ou anotação sistemática dos movimentos, dado que o processo deste coreógrafo, entre outros aspectos, exige dos bailarinos uma consciência particular das sensações do seu corpo. De resto, os movimentos e os gestos a que assistimos são adquiridos através da proximidade corpórea, recíproca, entre coreógrafo e bailarinos.

A noção de transmissão, presente no filme, assenta numa relação de "intercorporalidade" (o agente de relação é o corpo) e "intersubjectividade" (indivíduo-com-outros), na qual a incorporação da dança não pode ser pensada em termos de polaridade dentro e fora, nem em termos de indivíduos autónomos – eles estão interdependentes e interconectados; o que viveram juntos num modo "artesanal" de produção de dança informou os seus corpos, afectou e moldou o estilo que apresentam e fez com que cada um deles encontrasse a sua individualidade e diferença na forma como a dançam (Gardner, 2004, s/p). Por sua vez, a criação coreográfica dependeu desta relação corpórea.

Russell Dumas escreve:

Frequentemente, quando a experiência é codificada numa técnica de dança a sensação de essa ser uma experiência ao vivo é diminuída. O processo de codificação reduz a riqueza da experiência. Torna-se uma série de encadeamentos musculares, os quais falam principalmente de uma certa espécie de realização e mestria. Outras ressonâncias, outros significados são excluídos (In Gardner, 2004, s/p).

Não podemos anular o facto do dueto filmado ser coreografado: os bailarinos aprenderam os movimentos num processo de mimese. No entanto, esse processo desenvolveu-se num contexto de negociação complexa de diferenças corpóreas. Na imitação existem variações, falhas, diferenças, impredicabilidades, incompreensões no processo de investimento afectivo de um corpo no outro.

A prática artística de Dumas é orientada para o desenvolvimento da sensibilidade e de uma consciência da natureza das suas percepções enquanto bailarinos – como se move um corpo?

Para Dumas as relações entre coreógrafo e bailarino são relações de deslocamento (*displacement*), pois o bailarino não chega já treinado no sentido técnico, ou apto a reproduzir os passos. O facto do bailarino não se mover da mesma forma que o coreógrafo, torna claro que a prática e a performance assenta sobre a diferença, a especificidade e a assinatura de cada um num terreno instável de experimentação onde o conhecimento só pode ser adquirido em relações complexas de obrigação mútua e, ao mesmo tempo, de uma autoridade específica (Gardner, 2001, p. 66). Neste processo não há perda do *self*, mas este transforma-se.

Porque os corpos destes bailarinos são informados, inscritos na relação entre coreógrafo e bailarino, não existindo oposição entre dançar e coreografia, o conceito de *imagem do corpo* é, também aqui, pertinente devido à forma como compreende o corpo, não como instrumento e objecto, mas como agente relacional, com a sua própria linguagem de sentir/percepcionar. Neste caso, a *imagem do corpo* é construída através de experiências de situações afectivas com outros e nutre a produção de subjectividade.

Segundo Gardner, através da *imagem do corpo* a subjectividade é irredutivelmente corpórea, logo a facticidade dos corpos percepcionados (do *self* e outros) não pode ser distinta da imaginação e da afectividade (2004, s/p). Deste modo podemos conceber que os corpos se compreendem, a si e uns aos outros, não factualmente (aquilo que podemos chamar de anatomicamente), mas imaginativamente (morfologicamente), em detrimento de uma transferência de informação entre corpos simples, objectiva e racional (Gardner, 2004, s/p).

Quarta leitura: O espaço sensível do dueto na dança

No dueto, em estudo, a decisão e a exatidão dos movimentos executados pelos bailarinos sobrepõe dois planos: um correspondente ao traçar da coreografia e o outro à expressão que emerge da exposição de sensibilidade e abertura de um corpo ao outro através do toque ou da envolvimento dos corpos.

A coreografia oferece a estes bailarinos o mapa do movimento, as linhas e contornos de uma circularidade. Os movimentos executados incitam os bailarinos à continuidade dessa circularidade que se instala e permanece. No entanto, é a própria coreografia que surge como uma espécie de trama por depender da sensação do toque e da criação de um espaço envolvente e único pelos bailarinos. Tal como referimos anteriormente a propósito da observação atenta dos bailarinos durante a execução dos seus movimentos, neste dueto a sensação assegura a forma, em detrimento de uma representação de formas exteriorizadas, pré-determinadas e apreendidas por mimetização. É através das sensações que os bailarinos se relocalizam e reposicionam garantindo a fluidez do movimento coreografado. As sensações disturbam a linearidade das trajectórias e a consistência das direcções dos movimentos actuais dos corpos. Surge, então, um segundo plano correspondente ao escoamento de energia, às modulações de velocidade e às transformações qualitativas dos corpos em relação. É neste último plano que a expressão emerge em excesso dos corpos dos bailarinos.

No encontro destes bailarinos joga-se, por um lado, com a separabilidade, diferença e impenetrabilidade dos seus corpos; cada um surge na sua individualidade com uma carga expressiva e singular. Por outro

lado, devido à reciprocidade da relação, onde uma atenção permanente (*awareness*) assegura a fluidez e precisão dos movimentos, os bailarinos transgridem o espaço e o tempo, um e o outro. Através da sensação, que incorpora o movimento do desejo, os seus corpos desdobram-se nos espaços que ocupam, eles encontram-se em processo, em *devir*.

Segundo Manning, quando nos direcionamos para alguém (*reaching toward*), criamos um *corpo-sem-órgãos* povoado pelas intensidades que passam e circulam: “É espacializar tempo e temporalizar espaço através de intensidades que vêm para passar, que chegam até mim momentaneamente, que se decompõem nesse alcance, que sentem sem fazer sentido, que fazem sentido ao sentir (2007, p. 138). O *corpo-sem-órgãos*^{xix} implica a multiplicidade do corpo num extracto de congregação de intensidades, em detrimento do corpo como unidade ou singularidade uniforme. Nesta revectorialização a subjectividade esbate-se em prol de um corpo em *devir*. Este corpo encontra-se em relação a um nível micro e multi-celular; na relação com o ‘outro’, intercorporalmente, conecta-se através de intensidades criando novas configurações, produzindo novos corpos.

Nos conceitos de *imagem-do-corpo*, *imagem-dinâmica*, *corpo-sem-órgãos* encontramos um corpo que se estende para além dos seus próprios limites e, ao mesmo tempo, um corpo virtual que dança para além do corpo da carne e dos músculos (corpo empírico). Segundo Gil, “o corpo da carne dançando actualiza o virtual, incarna-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo” (2001, p. 27). Neste processo os movimentos corporais ínfimos dos bailarinos do filme, produzidos pela consciência, só são ditos físicos através dos seus efeitos macroscópicos, sendo que ao macroscópico corresponde o corpo e os seus órgãos e ao microscópico, a consciência e as imagens. Aquilo que vemos

na figura dançada, para além das forças e formas físicas, é um elemento imaterial e imponderável – “um infinitamente pequeno que se actualiza em imagem atuante e participante” do mesmo movimento em que o corpo age, sendo ele próprio força e energia (Gil, 2001, p. 28).

Os corpos dos bailarinos do filme não confluem para uma possível unidade, ou identidade semelhante, antes condensam todos os seus movimentos na relação, onde se instala um movimento contínuo de multiplicidade e diferença que povoa a singularidade dos bailarinos e os seus movimentos.

À superfície surgem, *intermitentemente*, as virtualidades dos corpos articuladas consoante as cambiantes gestuais do movimento de irem em direcção ao outro – o diagrama para as suas próprias acções. À ocorrência de um acontecimento quando alguém se dirige a outro, Lingis denomina: “um acontecimento intermitente e à superfície” (*an intermittent and surface event*) (1996, p.100). Segundo o autor, esse acontecimento refere-se a “efeitos à superfície” (*surface effects*), os quais não revelam a solidez nem a composição interior de uma profundidade, mas “escavam quereres e faltas, vulnerabilidade e susceptibilidade”. A expressão do corpo aqui pertence a uma ordem diferente daquela convencionalizada pela linguagem. O outro pedenos “aquilo que eu próprio vi, toquei, senti e os recursos da minha lucidez, o meu tacto e delicadeza, a minha mobilidade e repouso” (Lingis, 1996, p. 101).

No encontro dos dois corpos do filme, devido à expressão, o gesto faz aparecer um diagrama *à superfície* do corpo, dobrando as convenções de quem o percepção. Este diagrama excede os corpos, forma-os, deforma-os e (in)forma-os. Sentimos alguém que se dirige a nós ao sentirmo-nos também voltados para esse outro: algo se afunda afectivamente, num e

noutro em relação. O diagrama que se desenha *intermitentemente* e à *superfície* de cada um, da figura de cada um, é traçado à medida que vão sendo consumidas as significações e os projectos pré-determinados de ambos, assim como, volatilizada a sua postura sólida de sujeitos isolados. No entanto os gestos não expressam a ausência dessas significações: como *expressões atípicas* os gestos passam por *desterritorializações*^{xx}, constituindo forças que escapam a determinações.

Os bailarinos do filme disponibilizam e abrem o corpo a uma *comunicação de inconscientes*, feita através dos afectos, – a transferência, por osmose ou contacto, de um corpo que se abre a outros corpos, *conectando-se com os movimentos do seu inconsciente* –, através da qual é a captação de *pequenas percepções* que os orienta^{xxi}. O *estável-desequilíbrio* prolonga-se aqui para uma meta-estabilidade do espaço sensível do dueto por este ser povoado de virtualidades.

Os bailarinos antevêem o próximo movimento através do toque, medindo no espaço dimensões. Eles mantêm viva uma teia de ligações que os conecta por aproximação ou afastamento – o toque chega ao tangível e ao intangível. No outro eles encontram o suporte terrestre para os seus movimentos.

Ao abrirem o corpo ao outro eles aceitam a possibilidade de criação de um espaço-tempo engendrado pelo seu encontro. O limite da superfície expande-se ao espaço do corpo, num jogo entre separabilidade e permeabilidade. Trata-se de um prolongamento ou extensão dos corpos em movimento, em direcção ao outro, em excesso dele mesmo, afectivamente, formando um *em-redor* dos corpos. Da relação entre os dois bailarinos forma-se um novo corpo: o espaço sensível do dueto.

Quinta leitura: O espaço do filme

Se traçássemos uma linha oblíqua na análise até aqui realizada, compreenderíamos como as particularidades – em primeiro lugar, a do trabalho do bailarino; em segundo, a da interação dos bailarinos e dos bailarinos com o coreógrafo; e, finalmente, a da relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme, ou seja, a intervenção do operador de câmara, editor e realizador – (in)formam o filme. E, a partir dessa análise como podemos descrever o *corpo do filme*?

Foi mencionado o facto de a coreografia ser um mapa, isto é, um caminho percorrido pelos bailarinos enquanto outros elementos se apresentam e substancializam, tais como, organicidade, velocidade, modulação, fluxo de energia e qualidade de presença. Consequentemente, na relação dos corpos em movimento, devido à sua transformação qualitativa e à *dinâmica do potencial da expressão*, são gerados espaços-tempo.

O filme *ABCDEFGH* (1994) é uma representação objectiva do dueto dançado, realizada a partir da forma háptica e gravitacional como a câmara se aproxima dos corpos, da escolha dos planos e da sequencialidade das imagens, sendo esta última não correspondente à continuidade do fluxo da dança a não ser quando coincidem através da revelação de fragmentos da coreografia com a totalidade dos corpos. Nas relações estabelecidas para a realização deste filme, modulações de velocidade sobrepõem dois planos: um à superfície e o outro a esta subjacente ou *subterrâneo*. Nesta perspectiva

podemos pensar o filme como um mapa de dois planos passível de ser percebido por cada observador e cada vez diferentemente.

Os corpos fazem aquilo que expressam em movimento, processo e relação *intersubjectiva* e *intercorporal*. A realização do filme consistiu numa série de relações fractais onde subjectividade-corporalidade-imagem do corpo nem sempre coincidiram para os bailarinos, coreógrafo e intervenientes na operação de câmara e posterior manipulação de imagem. Quando a relação acima mencionada não coincide, há desestabilização e dissonância – desequilíbrio. Aquilo que os corpos 'são' é esbatido pelo seu *dever*, ou seja, um lugar não objectivo nem subjectivo onde actual e virtual coincidem – da expansão dos corpos emergem outros corpos que os povoam. A intensidade destas relações constituiu e, por isso, in(formou) o *corpo do filme*, carregando-o expressivamente^{xxii}.

No filme existe um lugar não localizável, correspondente às transformações qualitativas dos corpos, suas metamorfoses, geradoras de dissonâncias entre aquilo que esperamos ver (reconhecendo subjectividades e corporalidades) e aquilo que vemos e não podemos fixar. Lingis escreve:

As coisas não são somente estruturas de contornos fechados, elas emprestam-se à manipulação e a sua consistência retrai-nos. Elas atraem e ameaçam-nos, suportam e obstruem-nos, sustêm e debilitam-nos, direccionam e acalmam-nos. Elas encantam-nos com as suas substâncias sensuais e, também, com as suas superfícies luminosas e as suas facadas fosforescentes, os seus halos, a sua radiância e as suas ressonâncias (Lingis, 1996, p. 105).

Na susceptibilidade entre objectividade e *subterraneidade*, contornos e substâncias, como descrever, então, o *corpo do filme*?

No filme os bailarinos operam num território intensivo de afectos e transferências: a sua assertividade e receptividade faz deles cúmplices, numa sincronidade e mútua reciprocidade, onde ambos se abrem ao outro contagiando-se, captando *pequenas percepções*, e entrando em osmose. Eles sabem onde e quando cair, dobrar, encostar, encaixar, rolar. Relacionalmente, os bailarinos encontram-se em permanente reinvenção de si mesmo. Ao contraírem a forma um do outro, transubstanciando o seu próprio estado material, eles dançam (n)a síntese de um novo corpo.

Nas imagens, simultaneamente ao *nexo coreográfico* existe a possibilidade de formação de corpos, subjectividades, sensibilidades, movimentos outros. Ao ser é sobreposta a sua presença, oscilante.

O rosto dos bailarinos como superfície onde expressões se formam e dissolvem vai para além dos seus contornos, é um rosto de alteridade que transporta o não representável – os gestos escapam a qualquer tentativa de os fixar. Os bailarinos estão atentos, concentrados, focados na sua relação, acção e na presença da câmara. Os olhos vêem o corpo do outro, medem as distâncias entre si e as dimensões do espaço para a execução do movimento. Através da *escuta dos olhos* e da *visão da pele* são traçados os diagramas do movimento.

As mãos não recolhem informação, não comunicam uma mensagem, não dirigem, não manipulam, não examinam ou investigam – agem em direcção ao outro e abrem-se a possibilidades. O toque espalha-se pela superfície dos corpos, em excesso à sua funcionalidade e aos contornos da pele. As mãos desenham as linhas dos corpos, traçando-os táctil, sensual e sensitivamente. Elas giram, torcem, abrem e fecham-se, puxam e empurram os corpos, fazem espirais que os envolvem e arrastam. Um corpo pendura-se

preso pelas mãos ou, então, deixa-se afundar nas mãos do outro encontrando o impulso para o próximo movimento. Nesta dança não existe um objectivo final de sobrevivência e as mãos não são instrumentos, mas agem como predadores. Porém, não há posses, só movimento.

Os bailarinos dançam a imersão do peso, leveza, densidade, respiração e calor dos corpos. Através da agilidade do seu alinhamento, o *estável desequilíbrio* (plano vertical), eles dançam também o suporte que encontram no solo (plano horizontal), onde os corpos redireccionam as operações da queda ou rendem-se ao repouso (o abandono dos corpos ao solo). Estes corpos relembram o facto de a queda ser iminente à verticalidade. Tal como a densidade do ar, o solo é também um terreno de inscrição das formas dos corpos e dos seus movimentos.

Os bailarinos dançam entre os dois planos vertical e horizontal, interseccionando-os consoante as modulações das transferências de peso e as inversões do tronco para cima ou para baixo. As formas deslizam desta negociação dos planos, surgindo sempre em passagem num *equilíbrio meta-estável*.

A pélvis – reservatório da força para o movimento em ligação à terra – é uma zona maleável na qual as pernas flectem e expandem, criando espaços dentro do corpo (nas articulações), desmultiplicando possíveis ângulos, direcções e orientações do movimento.

As pernas acompanham e sustentam a acção do torso, instaurando modulações de ritmo, imprimindo diferentes velocidades, tomando direcções. O peso dos corpos é negociado pelas sensações dos pés traduzidas nas acções de andar, correr, saltar, amortecer, inclinar, articular, deslizar, prender, largar.

O movimento contrai e expande-se, dobra e desdobra-se, suspende-se em estados ou instantes de repouso e, ao engendrar relações dos corpos, afirma-se *em formação*. O movimento circular vindo das múltiplas espirais dos corpos, levado pelo desejo, descarrega o potencial da expressão – a dança.

O filme na sua temporalidade intervalar e intermitente mostra-nos detalhes dos corpos, superfícies interconectadas e intercortadas – capta os movimentos actuais e virtuais do dueto, o espaço intersticial da expressão onde gestos se eclipsam, e espacializa deixando diferentes acessos para a percepção do observador.

ABCDEFGH (1994) revela fluências temporais, zonas de presença, dinâmicas potenciais, reconfigurações dos corpos, outras topologias do espaço. O dueto ao engendrar, permanentemente, fluxos energéticos produz em excesso de si mesmo, reflecte-se e a si retorna, como o banho de Ariane.

Em suma, o *corpo do filme* consiste numa congregação entre a representação objectiva e a multiplicidade de presenças discretas que escapam a si mesmas, ao próprio filme e ao observador – um mapa de dois planos, um à superfície e outro *subterrâneo*.

Na complexidade de relações estabelecidas para a realização do filme foram produzidas subjectividades capazes de alterarem os corpos e o espaço que ocupam, devido à forma como os afectos e o imaginário destabilizam a relação subjectividade-corporalidade-imagem do corpo, conduzindo à reinvenção dos corpos. No filme, estes factores são determinantes para a sua expressão, porque foi essa complexidade que moldou o objecto final.

Na relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme, o *continuum* da circularidade do movimento dos bailarinos é interrompido e retomado, intermitentemente; os corpos que dançam são desdobrados, espacializados, inscritos numa outra temporalidade – o *corpo do filme*.

Sexta leitura: O espaço topológico do observador

O filme *ABCDEFGH* (1994) tem potencialidades de suscitar a formação de um espaço *topológico* do observador, devido à série de particularidades, relações e mecanismos que interferem na articulação de subjectividade-corporalidade-imagem do corpo. No entanto, a intensidade da percepção estética do observador vai depender dessa correspondência, da relação que tem consigo mesmo e da forma como se deixa, ou não, ser afetado.

A percepção estética do filme *ABCDEFGH* (1994) exige do observador um certo tempo de escuta, a criação da possibilidade de alterar a sua percepção, de ver para além do que via na primeira fase do olhar. É preciso entrar-se num espaço intersubjectivo de sensibilidades e afecções.

O filme mostra movimentos, texturas, superfícies, o cinzento, a pele, a permanente dissolução do embate entre dois corpos e joga entre o *corpo vivido* dos bailarinos e a sua plasticidade, sendo esta ampliada pelo próprio meio cinematográfico; isto sem recurso a significações exteriores aos *media* da dança e do cinema. Distantes de representações, estes aspectos propiciam a experiência estética a nível da percepção de formas e movimentos.

A percepção do observador opera o acesso às virtualidades do filme actualizando-as num espaço que já não é nem o espaço do objecto-filme nem

o espaço do corpo-observador, mas “espaços de imagem” e de proliferação de imagens – o espaço do “fora”, ou seja, de movimentos da imaginação que provocam as imagens de determinada obra (Gil, 1999, p. 58). Estas imagens surgem das formas e dos movimentos do filme e são produzidas pela imaginação do observador. Nesses *espaços de imagens* a representação do corpo projectada afecta o observador: durante a percepção estética do filme *ABCDEFGH* (1994) o corpo do observador pode, através da imaginação, e proporcional ao seu investimento, ser prolongado, deslocado do seu espaço objectivo e metamorfosear-se.

Sobre a espacialização do filme *ABCDEFGH* (1994), podemos agora concluir o seguinte: através da película e projecção, o corpo (a representação dele no filme) estende, tal como o conceito de *imagem do corpo* sugere, se houver um investimento no observador a partir do qual, primeiro, as “estruturas espaciais encobertas nas formas triviais” se confundem com o espaço da sensação que nasce no observador e, segundo, o espaço da sensação e o espaço do filme conectam-se por correspondência ou osmose (Gil, 1999, p. 54). Trata-se de uma transformação de ambos espaço-corpo do observador e espaço da obra quando as estruturas espaciais se confundem com o espaço da sensação através de uma transmissão mútua de micro-partículas de afecto, de inconsciente e de forças que os conectam (por osmose).

O corpo que o filme mostra estende porque o observador, ao aderir à figura através de um agente do movimento da imaginação (“ponto-corpo”), provoca o “desmembramento” da trivialidade das formas e opera uma desestruturação no “espaço de imagem”, “topológico”, porque não objectivo nem subjectivo (Gil, 1999, p. 54). Segundo Gil, na percepção estética, o

observador passa de uma percepção cognitiva de “formas triviais” para a percepção de “forças” (“transfiguração das formas triviais pelas forças que desenham uma forma”), deslocando o próprio lugar objectivo do observador (Gil, 1999, p. 55).

Ao observarmos o filme *ABCDEFGH* (1994), começamos por passar da elasticidade dos tecidos ou fâscias, dos sentidos, da pele dos bailarinos em contacto com o solo e o corpo do outro, para a fragmentação das superfícies e texturas, reveladas por determinadas escolhas estéticas possíveis com o *medium* cinematográfico, deixando novas superfícies e, finalmente, para o encaixamento de *espaços de imagem* através da imaginação (na sua função de esquema) do observador, onde movimentos virtuais se actualizam pela fractalização da sensação, indefinida e infinita.

O corpo-espaço *topológico* do observador percorre as formas e os espaços. A não constância da observação leva a um surgimento de forças: *a forma das forças*. O espaço *topológico* do observador é um lugar de “circulação de figuras intensivas e de fluxos intensivos de forças que constituem os movimentos próprios do espaço da imagem” (Gil, 1999, p. 60).

O espaço entre o filme *ABCDEFGH* (1994) e o observador é subjectivo e, também, um espaço onde o corpo (do observador), investindo no filme, abre-se ao outro, aos *afectos* e *perceptos*, às conexões, às osmose e à criação de imagens.

Sétima leitura: O corpo e a criação de imagens

O desequilíbrio e o toque de dois corpos que dançam é a matéria prima do filme *ABCDEFGH* (1994), de Russell Dumas, a mesma que levou à formação do *corpo na dança*, do *corpo no filme* e do *corpo do filme*.

É a singularidade moldada por uma construção, consistente, de um plano feito de relações *intercorpóreas* e *intersubjectivas* que carregam expressivamente o objecto/acontecimento *ABCDEFGH* (1994), que nos leva a pensá-lo como um projecto de corporalidade autónomo.

Primeiro, foi preciso pensar o corpo como movimento, relação, *devir*; considerar a abertura do corpo ao outro e a possibilidade, também, de olhar e refletir sobre a sua mutabilidade e expansão (em detrimento de qualquer acto de apropriação ou fixação). Devido ao corpo não poder ser estritamente actual, por não ser estritamente actual no seu movimento, considerámos a sua virtualidade (um *virtual empírico*). O corpóreo inclui as virtualidades e as metamorfoses do corpo. Tentámos aceder ao corpo pelas multiplicidades de camadas, texturas, superfícies e pelas matrizes relacionais engendradas pelos corpos e geradoras de espaço-tempo. Paralelamente, descrevemos o corpo ao sublinhar alguns dos seus movimentos, através de uma topografia onde foram captados os relevos e as superfícies largas do corpo-mapa, mas também os caminhos menos perceptíveis, lugares de conexão e diferenciação, ambiguidades dos trajectos, desvios, imagens pairantes, durações.

O *corpo da dança* assenta na passagem de um *estável desequilíbrio* para um *equilíbrio meta-estável* e no toque.

O movimento gerador da dança destes bailarinos é uma oscilação, que provoca uma desestabilização do seu equilíbrio comum e um desdobramento dos corpos em movimentos microscópicos, múltiplos e

diferenciais. É o contacto dos pés no solo que vai negociar as mais ínfimas transferências de peso – *the feet understand*. Durante a deslocação dos corpos no espaço e através da intensificação das sensações provocadas por um *estável desequilíbrio*, os pés colaboram na transformação qualitativa dos corpos em espaço povoado de virtualidades.

Os *movimentos de transição*, acima descritos, constituindo *pequenas percepções*, formam um *equilíbrio meta-estável* onde no movimento visível dos corpos e nas múltiplas direcções que poderiam seguir coincidem actual e virtual, movimento e repouso ou *quietude*, denso e volátil.

A coreografia, esvaziada de conteúdos significantes (vindos da dependência da dança a elementos cénicos, musicais e narrativos) consiste numa trama instável que exige a sensibilidade dos corpos tanto no processo de transmissão como na execução dos movimentos.

Numa relação próxima, sensual e afectiva, coreógrafo e bailarinos compreendem os seus corpos em movimento de uma forma imaginativa, através de negociação de diferenças, percepção do próprio corpo, incorporação de traços ou esquema corporal do outro; encontrando, assim, nessas transferências a sua individualidade. A coreografia tem um *nexo* próprio e os bailarinos apresentam o movimento *fazendo-o*, aí reside o sentido.

Na execução dos movimentos a *quietude* envolve os bailarinos num estado de auscultação desperta da multiplicidade e diferença de *pequenas-percepções*, através das sensações – a *consciência do corpo*. Neste processo as sensações tornam-se imagens como cristalizações fluidas criando uma superfície permanente de presença onde a dança se desenrola. A incorporação da *quietude* na dança incita a reconfigurações perceptuais para

ambos bailarinos e observadores. As vibrações dos corpos num território não localizável desafiam a consonância subjectividade-corporalidade-imagem do corpo, levando à criação de outras subjectividades.

Enquanto o corpo permanecer vivo ao toque, ele espacializa. Na execução da coreografia o toque consiste numa relação complexa de velocidades, aceleração e desaceleração na movimentação de partículas. Os corpos dos bailarinos sentem em movimento, eles comunicam no extracto da captação das *pequenas percepções*, antecipam o movimento do outro e nele encontram o suporte das suas acções. O dueto depende da sensualidade, da sensibilidade e da afectividade dos corpos. O toque excede a significabilidade da linguagem e a materialidade do sentido, devido aos *acontecimentos à superfície* que criam vácuos de susceptibilidade e vulnerabilidade. No movimento de ir em direcção ao outro as sensações incorporam o desejo, o virtual é, ao mesmo tempo, incarnado e desmaterializado e os sentidos alteram os corpos qualitativamente – através do toque os bailarinos atravessam o espaço e o tempo e reinventam-se.

Situámos o dueto num território de transformação do sensível, de experimentação das potencialidades dos corpos, de topologias sensíveis de fluxos de energia e variação de estados físicos.

Sobre o *corpo do filme*, no dueto filmado vimos dois corpos dançarem o espaço atrás e em torno de si, desafiando a frontalidade proscénia da dança e deslocando os bailarinos da estabilidade e do isolamento dos corpos. Um gesto dos bailarinos – a queda da cabeça para trás, forma toda uma teia de acontecimentos: a vertigem da queda dos corpos para trás; o *timing* do seu movimento; a sua confiança no vazio, nas potencialidades dos seus corpos,

no suporte do solo e do outro; o recurso às espirais e à circularidade do movimento; a criação de um espaço dos corpos háptico e gravitacional.

Na relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme, o percorrer da objectiva em redor do dueto dançado faz-nos antever a organicidade dos corpos em contacto e a fluidez e a continuidade dos movimentos num espaço-tempo intensivo, mas linear. No entanto, na manipulação de imagens, *o corpo no filme* encontra-se fragmentado, cortado sendo a sequencialidade dos seus movimentos suspensa e retomada de novo numa outra espécie de circularidade, onde existem várias sequências não lineares e de diferentes durações, assim como, numa outra contiguidade de superfícies. O corpo, no filme, é retido em imagens de fotogramas – rostos, partes do corpo e encaixes de zonas isoladas – e, por vezes, devolvido ao seu movimento cíclico e circular.

Numa infinidade de sensações os bailarinos encontram o suporte do solo-terra, inscrevem nele as matérias e matrizes intensivas e energéticas de movimentos de *desterritorialização-reterritorialização dos corpos(-sem-órgãos)* em excesso deles mesmo, em *devir*; formando um novo corpo, um novo mundo e ensaiando a possibilidade de uma *nouvelle terre*.

A consistência da coexistência das linguagens artísticas, dança e cinema, correspondente ao cruzamento entre a carga expressiva do gesto no dueto e a sua captação, é assegurada pelo movimento virtual como origem de movimentos seriais divergentes. A câmara capta por vezes o movimento em multiplicidade, a dança e o seu assombro. O filme, ao fragmentar as imagens do dueto, desencadeia séries sucessivas e diferenciais de outros movimentos, alterando a expressão do gesto, porque, ao imprimir uma outra sequencialidade espacio-temporal, contiguidade de superfícies e modulação

de velocidade, o desdobra noutras configurações (que divergem do dueto inicial). As escolhas estéticas feitas na realização cinematográfica, seguindo a estética instaurada pelo dueto coreografado, incluem um desinvestimento do gesto da correspondência *conteúdo-expressão*, potenciando a abertura das imagens captadas às suas virtualidades e à actualização do *momentum* da expressão, fazendo emergir *signos a-significativos* e *expressões atípicas*. A expressão resultante do processo (descrito neste parágrafo) forma o *corpo do filme*, potenciando a relação filme-observador como um acontecimento privilegiado.

Assumimos a impossibilidade de determinar o que sente o observador, prevemos a existência de um observador ideal, aceitámos a possibilidade de incorporação do corpo do outro (dueto dançado) e da sua representação (filme) e estudámos como a particularidade do trabalho dos bailarinos e as relações fractais estabelecidas na criação e realização do filme carregam expressivamente esse objecto-acontecimento, expressiva e atipicamente, através de um movimento de abertura às virtualidades. Na confluência desses factores refletimos sobre a especificidade da relação que o observador pode estabelecer com o filme *ABCDEFGH* (1994).

Os corpos fazem aquilo que expressam a quem os percebe: a expressão acontece no espaço intervalar de corpos que se afectam. O filme pode evocar no observador, consoante a intensidade da sua percepção, afectos. Os gestos expressivos eclipsam-se e o observador percebe a imagem ao entrar numa zona de indeterminação e indiscernibilidade própria do espaço de conexão entre si e o filme.

Num movimento intervalar, intersticial, o observador pode entrar num processo de espacialização correspondente a uma deslocação do seu

lugar de estabilidade para um lugar de percepção de *formas de forças e fluxos de intensidade*, vindo de uma outra deslocação, aquela da relação entre *formas triviais* e *espaços encobertos*. Num acontecimento particular da relação filme-observador, o lugar objectivo desse último é deslocado através da captação de *pequenas percepções* contidas no filme. É através da imaginação (de um agente da imaginação, o *ponto-corpo*) que essa espacialização do observador conduz ao desmembramento das *formas triviais* e à aderência de *estruturas espaciais* a essas formas. Através da sensação (estética) o corpo exfolia em várias direcções. Entramos, assim, no *espaço de imagem*, espaço de conexão entre filme e observador, para além da objectividade e materialidade de ambos, espaço de múltiplas singularidades e de fluxos de afectos – o espaço *topológico* do observador.

O filme *ABCDEFGH* (1994) consiste num território de experimentação das potencialidades dos corpos – através do seu movimento, mais ou menos perceptível, eles encarnam a relação permitindo o livre jogo dos seus gestos no interstício dos seus movimentos actuais e virtuais.

Iniciada na ambiguidade do toque e das sensações, consoante a intensidade da relação dos corpos (bailarinos, coreógrafo, intervenientes na realização do filme e observador) e subjacente às formas e às figuras, encontra-se uma topologia sensível, um lugar não localizável, não objectivo nem subjectivo, de ocorrência de acontecimentos proveniente de afectos e perceptos, da circulação de fluxos e forças e da extensão dos corpos que engendram espaços-tempo: sensibilidades outras, comunidades sensíveis.



Fig. 1: Holding-apart



Fig. 2: Leaning-back



Fig. 3: Repose



Fig. 4: Jump



Fig. 5: Feet



Fig. 6: Hanging



Fig.7: Holding-together



Fig. 8: Leaning-with-arms



Fig. 9 Hands



Fig. 10: Rolling

A Russell Dumas pela permissão para reimprimir as imagens do seu filme *ABCDEFGH* (1994), obrigado.

FILME

ABCDEFGH. Direcção e coreografia: Russell Dumas. Bailarinos: Jo McKendry e Nick Sabel. Realização: Roman Baska. Edição: Reva Childs. Austrália: Dance Exchange, Australian Film Comission e SBS Television, 1994 [DVD]

Versão online intitulada **Trailer**, disponível em:
<https://vimeo.com/220117806>. Acesso em: 16, Nov, 2020.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers**: Post-Modern Dance. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux**: Capitalisme et Schizophrénie 2. Paris: Les éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. **O que é a Filosofia?** trad. por Barahona, Margarida. e Guerreiro, António. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

DEMPSTER, Elizabeth. Dancing the body: Interview with Russell Dumas (1989). **Contact Quarterly**, Northampton, 19, 1, p. 45-57, Winter/Spring 1994.

DOBBELS, Daniel e RABANT, Claude. The Missing Gesture: an Interview with Hubert Godard (1994). **Writings on Dance**, Melbourne, 15, p. 38-47, Winter 1996.

GARDNER, Sally. Dancing with Russell Dumas. **Writings on Dance**, Melbourne, 21, p.63-66, Summer 2001.

GARDNER, Sally. **Dancing Together**: The Choreographer and the Dancer in Modern Dance. Melbourne: Monash University, 2004. Dissertação de Doutorado.

GIL, José. Imaginar a Imaginação. In: (s/ed.). **Do Mundo da Imaginação à imaginação do Mundo**. Lisboa: Fim de Século, 1999. p. 53-74.

— La Danse, le Corps, l’Inconscient. **Terrain** [online], 35. (s/ed). (s/l): Setembro 2000. p. 57-74. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrain/1075>. Acesso em: 18 Out., 2007.

— **Movimento Total**: O Corpo e a Dança. Lisboa: Relógio d’Água, 2001.

— Abrir o Corpo. In: FONSECA, Tania Mara Galli e ENGELMAN, Selda (org.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004. (s/p).

— **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

— **A Arte Como Linguagem**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

LEPECKI, André. Still: On the Vibratile Microscopy of Dance. In: BRANDSTETTER, Gabriele e VÖLCKERS, Hortensia (eds.). **ReMembering the Body**. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000. p. 334-366.

— **Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

LINGIS, Alphonso. (s/t). In: DUMAS, Russell (ed.). **...And Yet**. Sydney: Dance Exchange Inc., 1995. p. 11-14.

— **Sensation: Intelligibility in Sensibility**. Nova Iorque: Humanity Books, 1996.

MANNING, Erin. **Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

MASSUMI, Brian. Like a Thought. In: Massumi, Brian (ed.). **A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guatarri**. Londres: Routledge, 2002. p. xiii-xxxix.

NELSON, Lisa. The Sensation Is the Image: It's What Dancing Is To Me. **Writings on Dance**, Melbourne, 14, p. 5-16, 1995/96.

SCHILDER, Paul. **L'Image du Corps: Étude des Forces Constructives de la Psyché**. trad. do inglês por Gantheret, F. e Truffert, P. (1ª ed. 1950). Paris: Gallimard, 1968.

NOTAS

ⁱ Depois de se ter juntado a companhias de dança clássica europeias, incluindo o *The Royal Ballet*, *Ballet Rambert* e *Netherlands Dance Theatre*, já em Nova Iorque contactou com as técnicas de Graham e Cunningham e dançou com Trisha Brown e Twyla Tharp. Desde o início da década de 70, Dumas tem coreografado na Austrália, como director de *Dance Exchange*, desenvolvendo trabalho, também, nos Estados Unidos e na Europa. Tem tido um papel activo como coreógrafo, investigador, performer, professor, analista crítico e teórico da dança, programador e coordenador de trocas artísticas internacionais entre os E.U.A., Ásia e Austrália (Dempster, 1994, p. 9). Para um aprofundamento da obra de Russell Dumas ver: www.russelldumasdance.com.

ⁱⁱ Escrito a partir da dissertação de Mestrado em Estética/Filosofia ABCDEFG: *The feet understand* (2008), que realizei na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade NOVA de Lisboa, sob orientação do filósofo José Gil. Parte da investigação foi a experiência como bailarina, em sucessivos períodos de colaboração, com o autor do filme em estudo Russell Dumas. Para a visualização do filme ABCDEFG de Russell Dumas (1994) consultar a seguinte versão online intitulada Trailer: <https://vimeo.com/220117806>.

ⁱⁱⁱ Sobre o enraizamento da consciência no corpo físico que traduzia um plano não empírico, mas que implicava explorar a vida material e os seus estratos sensíveis por parte dos artistas da dança pós-moderna americana ver Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

^{iv} Gil define "consciência do corpo" pelo seguinte: "(...) os movimentos insensíveis à visão macro só adquiriam evidência para uma consciência não pura, não separada dos movimentos do corpo; melhor de tal maneira impregnada pelos movimentos do corpo (...) que poderemos chamar a esse plano de consciência não-consciente perceptiva, *consciência do corpo*. (...) Bem, limitemo-nos a constatar que ela, a consciência, recebe os estímulos sensoriais motores do mundo exterior através, não só do *sensorium* habitual, mas do corpo como dispositivo interior/exterior, dispondo de sistemas particulares como o sinestésico e o proprioceptivo. Esta consciência não é já "consciência de", mas, porque desposa os movimentos do corpo, faz o mapeamento do espaço do corpo e das relações espaço-temporais do corpo com o mundo" (Gil, 2010, p. 49). Para um aprofundamento do conceito de "consciência do corpo" ver também Gil, José. *O Movimento total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p.157-182.

^v Vindo de Leibniz, o conceito "pequenas percepções" segue, aqui, Gil, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

^{vi} A expressão "fazendo" é aqui reportada a Merce Cunningham: "Quando danço, significa: isto é o que estou a fazer. Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está" (In: Gil, 2001, p.82).

^{vii} Neste parágrafo e seguintes, seguimos as ideias, em torno de Deleuze e Guattari, de Massumi, Brian. Like a thought. In: Massumi, Brian (ed.). A shock to thought. Expression after Deleuze e Guattari. Londres: Routledge, 2002, p. xiii-xxxix.

^{viii} O 'gesto' é uma *expressão atípica* e, na sua dimensão performativa, opera nas suas sistematizações não-verbais, ou seja, entre expressão verbal e não-verbal, o gesto encontra-se em experimentação com os limites de uma certa forma de expressão e com a natureza da articulação conteúdo-expressão.

^{ix} Abstractos, reais, em transporte, os signos "a-significativos" são a matéria dinâmica da expressão, não têm existência, somente potencial, e tornam-se "substâncias" ao rearticularem-se para uma forma ou outra (Massumi, Brian. A shock to thought. Expression after Deleuze e Guattari, *op. cit.*, p. xx).

^x *Idem.*

^{xi} Cf. Dobbels, Daniel e Rabant, Claude, *op. cit.*, p. 38-47.

^{xii} Cf. Massumi, Brian, *op. cit.*, p. xiii-xxxix.

^{xiii} Cf. Lepecki, André. Still: On the Vibratile Microscopy of Dance. In: Brandstetter, G. E. Völckers (eds). ReMembering the Body. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000. p. 334-366.

^{xiv} A noção ontológica que associa a dança com "fluência e um *continuum* de movimento", desmantelada por alguma coreografia contemporânea norte americana e europeia no final do século XX, é estudada por Lepecki através de um paralelismo com o projecto cinestésico da modernidade de Sloterdick: "a produção e a exibição de um corpo e de uma subjectividade aptos para realizar esta motilidade imparável (2006, p. 2-3).

^{xv} Na década de setenta Lisa Nelson interrompeu cedo o seu percurso como bailarina e começou a filmar dança, nomeadamente as sessões de contacto-improvisação orientadas por Steve Paxton. A percepção de como o seu corpo se organizava para o observar os movimentos levaram-na a uma investigação aprofundada sobre a percepção do movimento e ao seu regresso à *performance*. Num *workshop* feito sob a sua orientação, era evidente a transposição da linguagem cinematográfica para a exploração do movimento — *play, pause, rewind, fast forward, slow motion, stop*, assim como, a passagem da quietude para o movimento ou dos olhos fechados para os olhos abertos. Este trabalho assenta principalmente na "tactilidade" do olhar (na sinestesia), na cinestesia e na capacidade de decisão durante a composição em tempo real. Num testemunho pessoal, aquilo que experienciei neste contexto, onde o fazer e a observação se fundiam, foi uma hipersensibilidade à mais ínfima transformação do meu corpo, dos outros e do espaço e, ao mesmo tempo, uma certeza nas escolhas e, consequentemente, nas acções. Para além disso, aprofundei a capacidade de percepção do tempo, mais especificamente, do instante e da duração de cada imagem construída ao longo da composição. Nos seus laboratórios é notável como a presença dos bailarinos é conseguida através de um minucioso trabalho de, simultaneamente, desconstrução, execução, observação e percepção do movimento. Apesar de durante este *workshop* se lidar com a

linguagem e potencialidades do cinema de uma forma experimental, é para esta observação da interrupção do fluxo do movimento que o filme "ABCDEFGH" (1994) poderá ter alguma influência no trabalho do bailarino.

^{xvi} Segundo Deleuze e Guattari, *perceptos e afectos*, tal como as sensações, são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido. O autor entende que *o objectivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções de objecto e aos estados de um sujeito de percepção, o de arrancar o afecto às afecções como passagem de um estado a outro... Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensação* (1992, p.147). Estamos assim perante uma zona de indeterminação e indiscernibilidade, onde o *percepto*, ser autónomo e microscópico, excede a experiência vivida do bailarino.

^{xvii} O conceito psicobiológico *imagem do corpo* (originalmente *körperschema*), do neurologista, psicanalista e filósofo austríaco Paul Schilder (1968, p.30), implica que este está onde quer que esteja qualquer parte do nosso corpo. Por sua vez, a partir do que o corpo solta, estão implícitas uma espacialização e uma temporalidade. Ao identificar um campo de invisibilidades, Schilder antecipa, de certa maneira, aquilo que Deleuze e Guattari denominarão *desterritorialização*; na medida em que o corpo virá a territorializar-se noutras zonas e regiões, ele espalha-se espacial e temporalmente. Este conceito viria acentuar o seu carácter relacional, em que a *imagem do corpo* de alguém não coincide simplesmente com a sua presença visível. Em vez disso, a *imagem do corpo* estende-se aos lugares a que qualquer sua partícula tenha chegado através do espaço-tempo e dos outros. Esta concepção permite-nos considerar a possibilidade de nos projectarmos e, porque nos identificamos, incorporarmos elementos do outro em nós.

^{xviii} A expressão vem de Susanne Langer para quem a visibilidade de um corpo não coincide com a sua presença completa, sendo nesse plano de forças virtuais que a autora compreende a percepção do movimento dançado: "A dança é o surgimento de uma presença ("an appearance"); se quiserem, uma aparição. Rompe daquilo que os bailarinos fazem, mas é qualquer coisa mais. Ao olharmos uma dança, não vemos o que está fisicamente à nossa frente — pessoas que dão voltas a correr ou contorcendo os corpos — aquilo que vemos é o desdobramento de forças que interagem, e graças às quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se, quer se trate de um solo ou de um grupo, rodopiando como o fim de uma dança dos "derviches"-bailarinos, ou decorrendo lenta, centrada, e única no seu movimento. Um corpo humano põs o jogo inteiro dos seus poderes diante de nós. Mas estes poderes, estas forças que parecem em acção na dança, não são as forças físicas dos músculos dos bailarinos, as quais são de facto a causa de tais movimentos. As forças que julgamos perceber da maneira mais directa e convincente são criadas para a nossa percepção; e não existem senão para ela... O que existe unicamente para a percepção, e não desempenha qualquer papel comum e passivo na natureza, como os objectos fazem, é uma entidade virtual. Não é irreal; onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos" (*in Gil, 2001, p.50*).

^{xix} Cf. Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980, p.185-204.

^{xx} Cf. Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *O que é a filosofia?*, *op. cit.*, p.77-101.

^{xxi} Cf. Gil, José. Abrir o corpo In: Fonseca, Tania Mara Galli e Engelman, Selda (org.) Corpo, Arte e Clínica, Ed. UFRGS, Porto Alegre, 2004.

^{xxii} A carga expressiva que o filme condensa vai depender, também, do investimento do observador.

***Ana Mira**, é professora adjunta convidada na Escola Superior de Teatro e Cinema - Instituto Politécnico de Lisboa e professora no Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual nas áreas do corpo, movimento e dança, e da filosofia e estética. Estudou práticas somáticas e dança contemporânea na Europa e nos Estados Unidos e completou o seu doutoramento em Filosofia /Estética, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade NOVA de Lisboa (FCSH-UNL) com a tese "Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança" (2014), sob orientação do filósofo José Gil, como investigadora visitante no Center for Research in Modern European Philosophy - Kingston University e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Foi investigadora visitante no departamento de Performance Studies da Tisch School of the Arts - New York University como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian (2007). Colabora com o grupo de investigação Arte, Crítica e Experiência Estética do Culturelab no Instituto de Filosofia da Nova (FCSH-UNL) e com centros artísticos como a galeria Porta33 e o c.e.m. - centro em movimento. Tem publicado os seus ensaios de dança e filosofia internacionalmente.

Submissão: 20/11/2020

Aprovação: 14/12/2020