

BENEDITA, Cristina; TREMEL, Eva. **O Lugar do Corpo no Processo de Criação**. Campinas: Unicamp. ICNOVA Instituto de Comunicação da Nova – Cultura, Mediação & Artes/FCSH-UNL, Lisboa, Portugal. Cristina Benedita é Bolsista Individual Doutorado da FCT – Fundação Ciência e Tecnologia (Outubro 2019/Maio 2021) – Ciências da Comunicação – Especialização em Comunicação e Artes; Orientação de Maria Augusta Babo; Co-orientação de Ana Godinho Gil. Eva Tremel é investigadora Independente radicada na Holanda. Professora no Instituto das Artes de Arnhem, ArtEz.

## RESUMO

Cristina Benedita (ao vivo) e Eva Tremel (em *videoskype*) envolvem-se numa interação artística entre Campinas/Brasil e Apeldoorn/Holanda. Em ambiente imersivo, combinando linguagens de dança contemporânea (improvisação e composição automática), nos corpos em distintas presenças (ao vivo e por internet), provocam circunstâncias e potencializam a(s) cena(s) com múltiplas manifestações. Numa *performance* de 10 minutos, a partir de palavras-chave estruturadas numa partitura (*score*), interagem em dois espaços/tempos paradoxais (em fusos horários e espaços diferentes, ao mesmo tempo). Da prática do corpo, com atenção e percepção ampliadas, torna-se evidente que os limites (de corpo, movimento e espaço) podem mudar perspectivas de conexão. Numa escuta profunda e requerendo um contato com maior consciência, incorpora-se um ajuste entre locais distintos e distantes – num percurso de afeto e práticas do corpo. Esta *performance*-conferência vai além de uma codificação externa, a partir da experiência e dum ponto de vista do corpo enraizado no pessoal e no (auto)biográfico. Colocando-se em situações de processo, arriscam a improvisação 'em palco' para que o emergente surja da não-preparação, relacionando todas as partes da sua intervenção com todas as partes do espaço e do mundo experiencial. As possibilidades múltiplas concretizam-se numa sintonia, entre um processo virtual e um processo atual, através dos discursos do corpo (não-verbal e verbal) aqui apresentados. A capacidade de atingir um outro território (desterritorialização e re-territorialização) abre a possibilidade do pensamento com outros conceitos. O processo empírico é relacionado com algumas teorias e reflexões (durante outros 10 minutos), com o objetivo de encontrar um outro discurso verbal, numa percepção do pensamento a partir da ação. A proposta também passa pela provocação do que é público e do que é privado (doméstico). O distanciamento físico dos espaços desafia a própria *performance* e sua articulação verbal, acrescentando, ao afeto e à escuta profunda, a presença na ausência que o lugar do corpo como criação tem neste evento.

**Palavras-chave:** Corpo, Processo, Emergência, Público, Privado/Doméstico

## ABSTRACT

Cristina Benedita (live) and Eva Tremel (videoskype) get involved in an artistic interaction between Campinas/Brazil and Apeldoorn/Netherlands. In an immersive environment, combining contemporary dance languages (improvisation and automatic composition), through bodies in different presences (live and over the Internet), provoke circumstances, potentiating the scene(s) with multiple manifestations. In a 10-minute performance, using keywords structured in scores, interact in two paradoxical spaces/times (in different time zones and spaces, at the same time). From the practice of the body, with increased

attention and perception, it becomes evident that the limits (of body, movement and space) can change perspectives of connection. In a deep listening and requiring contact with a more conscious awareness, an adjustment between different and distant places is incorporated – in a path of affection and body practices. This conference-performance goes beyond an external codification, based on experience and from a body point of view rooted in the personal and in the (auto)biographical. In a process of some risk through improvisation ('on stage'), emergent movement comes out, relating all parts of intervention with all parts of the experiential world. The multiple possibilities are synchronized, between a virtual process and an actual process, through the discourses of the body (non-verbal and verbal) presented here. The ability to reach another territory (deterritorialization and re-territorialization) opens the possibility of thought with other concepts. The empirical process is related to some theories and reflections (during another 10 minutes), with the aim of finding another verbal discourse, in a perception of thought from action. The proposal also involves provoking what is public and what is private (domestic). The physical distance from the spaces challenges the performance itself and its verbal articulation, adding, to the affection and deep listening, the presence in the absence that the place of the body as creation has in this event.

**Keywords:** Body, Process, Emergency, Public, Private/Domestic

## Introdução

Uma *performance*, ao vivo na sala de conferência com Cristina Benedita e em *videoskype* com Eva Tremel, foi articulada com reflexões baseadas numa prática de dança que expressa gestos, movimentos, voz e pensamento, num comportamento emergente entre discursos verbais e não-verbais.

Este projeto começou em Junho de 2016, com ligações *skype* entre duas casas em dois pontos da Europa – Lisboa/Portugal e Apeldoorn/Holanda.

O principal objetivo foi, e continua a ser, o de dançar (à vez ou em simultâneo), observando e testemunhando (a outra em movimento – através do ecrã) e também o de escutar profundamente. Têm-se proposto perspectivas diferentes do olhar e da escuta, numa consciência profunda, relacionando trajetórias do corpo no espaço. Palavras como *limite e mais além* (ficar dentro ou fora do espaço de visão), *memória*, *enquadramento*, *cenário* (encontrado em cada comunicação via *skype*: recortes de janelas ou de portas, determinadas perspectivas de escadas ou de espaços de quintal, e a cozinha com as suas variadas e fantásticas possibilidades de ação).

Os limites dos espaços físicos nos vários encontros por *videoskype*, e a forma redutora bi-dimensional de um ecrã, desafiaram a noção de presença e sua intensificação. As perspectivas de confronto com a atualização de um virtual<sup>1</sup> vivido,

---

<sup>1</sup> A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não

transformaram a percepção visual e auditiva das *performers*. Por não se ver e ouvir tudo (por defeito ou por seleção de informação), a dinâmica de interação tem uma constante reformulação do que se vai passando. Tal como Helena Katz (2005) refere, para criar uma provocação, articula-se a realidade com as suas formas simbólicas, representando algo por analogia e não por semelhança. Em relação ao objeto ou momento com o qual interagimos, muitas vezes escolhe-se reconstituir imagens e sons, pois cada mapa sensorial cerebral e proprioceptivo recolhe e reorganiza a informação consoante a sua experiência. Esta mutação traz, ao mesmo tempo, uma constante adaptação e construção de formas de conhecimento num processo evolutivo. A dança como pensamento do corpo tem um fluxo de conexões e atualizações adaptáveis, funcionando como *work-in-process*.

“O bailarino sente-se dançar. Não se vê como vê um objecto deslocar-se no espaço, mas acompanha o movimento do seu corpo (esse mesmo movimento visto do exterior pelos espectadores) de imagens virtuais que forma segundo o mapa que para si fez da sua coreografia. Trata-se de coisa diferente de um reenvio em espelho, porque a imagem virtual nunca se constrói em si própria (os gestos visíveis sim, são a sua actualização). O bailarino vê-se dançar <<como num sonho>>: opõe-se assim a imagem do seu corpo à realidade.” (Gil, 2001: 62).

Há uma dinâmica introspectiva, e também com o mundo, fazendo parte desse outro mundo, e integrando-se no seu ambiente – em várias possibilidades de concretização da composição da dança, um corpo, um campo de forças<sup>2</sup> em tempo real. “Na verdade, o bailarino ganha cada vez mais consciência do seu corpo (*awareness*) num duplo movimento paradoxal da consciência: tornando-se porosa, esta deixa de se concentrar exclusivamente sobre um objecto (um músculo, uma postura) para acompanhar o fluxo que atravessa múltiplos <<objectos>>. (Gil, 2001: 160).

## **A Criação (através) do Corpo**

Reuniram-se algumas ações e padrões de movimento em partituras (*scores*): fragmentos, rupturas, paragens (*stop*), continuar movimento a partir do movimento da outra, e ritmos diversos. Com estas estruturas-combinações na composição de dança e situações de resposta não-verbal, potenciou-se a emergência<sup>3</sup> de novos padrões de

---

há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. (Deleuze, Parnet: 2004).

<sup>2</sup> A noção de corpo e de campo de forças permite que se contemple toda a realidade como “uma quantidade de forças. Nada mais que quantidades de forças, em relação de tensão umas com as outras. Toda a força existe em relação com outras, seja como obediência, seja como comando. O que define um corpo é a relação entre forças dominantes, ou ativas e dominadas, ou reativas. Toda a relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político.” (Deleuze, 2010: 27).

<sup>3</sup> A emergência é um fenómeno ou processo de formação de padrões complexos a partir de uma multiplicidade

movimento no espaço e do outro lado do ecrã. Há infinitas possibilidades de entrar em criação, dentro dos limites que se podem impôr (durante a conferência): desempenho, através da improvisação e da composição automática no espaço, e também confronto com um comportamento emergente num processo empírico entre ver, ouvir, pensar, fazer, perceber, assim como lidar com o público (na mesma sala). “É próprio do sensível (como da linguagem) ser representativo do todo não por relação signo-significação ou por imanência das partes umas às outras e ao todo, mas porque cada parte é arrancada ao todo, chega trazendo consigo as suas raízes, sobrepõe-se ao todo (*empiète sur le tout*), transgride as fronteiras das outras.” (Gil, 2005: 40).

As reflexões partilhadas estão relacionadas com a consciência do próprio trabalho, iniciadas de forma não-linear e visando outros estados de consciência, alimentados pelas percepções das artistas na construção de um discurso posterior – que nasce da experiência não-verbal para a experiência verbal. A experiência do corpo visa outras plataformas de comunicação. O corpo afeta o discurso verbal, nas sensações e nas percepções, em quietude ou em movimento, na presença ou na ausência de som. Esta potência de comunicação interna, e entre partes ou linguagens não-verbais umas com as outras, é possível através das micropercepções – também denominadas pequenas percepções:

Compreende-se que as pequenas percepções garantam a passagem do não-verbal ao linguístico (por exemplo, de um ritmo cromático a um ritmo poético; do <<gesto verbal>> da <<palavra falante>> [*<<parole parlante>>*] de Merleau-Ponty a um gesto corporal): os seus <<signos>>-intervalos (<<signes>>-*écarts*) surgem quando uma fusão significante-significado se manifesta no meio de um jogo de palavras; ou quando nos apercebemos na relação (adequada ou inadequada) do título de um quadro com a imagem que designa. Trata-se sempre de restos ou de aderências da expressão ao conteúdo (ou reciprocamente) que um e outro exibem depois da sua separação por altura da instauração da função semiótica. (Gil, 2005:101).

O jogo faz parte da criação, enquanto desafio e infra-comunicação, e também na relação corpo-mente, como unidade e, paradoxalmente como duas entidades. As pequenas percepções permitem uma comunicação do invisível com o visível, do inaudível com o audível, da distância com a proximidade, da ausência com a presença. Também a repetição produz algo e, transformando a experiência, desenvolve novas acepções. Ela

---

de interações simples. O conceito de *Emergência* está geralmente associado a teorias de Sistemas Complexos: um conjunto de peças conectadas, e a inter-relação entre eles. Assim, para caracterizar um sistema é necessário não só conhecer as peças, mas também as formas entre elas. Isto cria um fluxo de informação não trivial para investigar, através de uma série de consequências e propriedades emergentes (Johnson, 2003).

envolve o passado de conhecimento e memória com o presente, na transformação constante dos gestos, dos movimentos, das ações e da dança. O novo é a “terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno” (Deleuze, 1994: 90). Mantendo um contato com a memória e consistência do conhecimento anterior, a repetição, através de um *loop* ou de um *leitmotiv*, cria a base para um detalhe do movimento, permitindo um envolvimento profundo com a consciência corporal e o reconhecimento de situações transformadoras, mesmo que ínfimas.

As propostas não vieram apenas da repetição, da acumulação e da informação (re)conhecida. Pensar enquanto se dança faz uma conexão entre conhecimentos antigos e conhecimentos novos. Corpo e mente, como entidade integrante, acontece numa zona de existência, onde a experiência aprofunda as fontes teóricas. A experiência de se estar **entre**, a experiência do corpo-mente, enquanto entidade pensante e dançando simultaneamente, desenvolve uma outra camada de cognição, lidando com um outro vocabulário em comunicação não-verbal semelhante à experiência da especulação verbal. Hartley<sup>4</sup>(1995) refere-se aos elementos que centram o corpo e a mente, desenvolvendo uma outra linguagem. As palavras nem sempre descrevem a totalidade da experiência, mas indicam um mapa como um campo de ação. Para formular esta nova linguagem, é preciso refletir sobre uma mudança de percepção e consciência, vendo o corpo como "outro", um objeto a ser estudado cientificamente (humano e social). Através da experiência (tema vivido), incorpora-se esta tomada de consciência geral (do todo) no processo de aprendizagem.

Ao testemunhar a outra pessoa dançando (observando, escutando, recolhendo informação, estando perante ela) e usando a reflexão recorrentemente, tornou-se mais claro que a adaptação, às circunstâncias, cria novos movimentos. Testemunhar e refletir tornaram-se uma parte essencial da configuração deste trabalho. É importante “não identificar a produção dos duplos pelo movimento dançado com um fenómeno de mimetismo (...) não <<copiam>> do outro formas ou gestos; mas entram ambos no mesmo ritmo, nele marcando as suas diferenças.” (Gil, 2001:63).

Para obter um *feedback* usam-se técnicas e formas de escrita automática e de associação livre, e exercícios de verbalização enquanto se dança (muitas vezes, fazendo registro em vídeo para posterior visualização). É uma forma de permitir outra camada de significado, diferente de ilustrar uma ideia imposta *a priori*, ou seja, sem responder

---

<sup>4</sup> Linda Hartley é professora e praticante certificada de Body-Mind Centering. Estudou Movimento Autêntico com Janet Adler. Fez Mestrado em Psicologia Somática. O estudo da psicologia orientada a processos com Arnold Mindell também influenciou profundamente o seu trabalho. Editou e publicou vários livros de Psicologia Somática e de Body-Mind Centering.

diretamente, ou sem colocar um conteúdo arrumado num contentor. A compreensão do pensamento vai sendo conseguida através da experiência da dança, e a percepção corporal desenvolve-se e é aperfeiçoada num diálogo entre 'pensar fazendo e fazer pensando'. Existe uma intra-comunicação que alimenta a consciência de si e que a vivencia simultaneamente, enquanto ser dançante e ser pensante.

A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objecto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento.

Este último aspecto de transformação sofrida pela consciência de si reveste-se de uma grande complexidade. (...) a consciência de si dissolve-se ou mais exactamente, entra em processo de dissolução. Incapaz de se centrar unicamente sobre si, vê o seu centro (o eu) dividir-se e deslocar-se numa multiplicidade de outros centros (pontos de contemplação); (*id.*: 160).

## Os sentidos e a percepção sensorial e cinestésica

A comunicação através de *videoskype*, frente a frente ou usando a visão periférica, levanta alguns problemas e limitações: 1. não permanecer dentro do campo de ação (das câmaras de cada computador); 2. o aspecto bi-dimensional do ecrã; 3. a distorção e o *delay* no som transmitido; 4. a atenção imposta a olhar demasiado para o ecrã durante a comunicação enquanto se dança;

Não se pode ter a visão de uma câmara de vídeo enquanto se atua. Mas há uma percepção da dança que acontece de dentro, fazendo uso deste ponto de vista onde a sensação e a percepção se encontram. Tem de se optar por aceitar uma percepção válida, para se fazer escolhas baseadas nela – difícil quando a visão é tão dominante e a realidade pode ser tão suspeita. (Rethorst<sup>5</sup>, 2012: 137)<sup>6</sup>

Os sentidos são potenciados, sentindo-se a realidade da mesma forma como internamente se “vê” através do corpo em movimento. Isso é diferente de tomar decisões baseadas na visão – o conhecimento do corpo é como outra visão, interna, que se

---

<sup>5</sup> Susan Rethorst estudou dança com *Judith Dunn (Judson Dance Theatre)* e no *Bennington College* em 1974. O trabalho desta coreógrafa tem sido apresentado no *Whitney Museum*, Museu de Arte Moderna, *The Kitchen, Dance Theatre Workshop, Danspace Project – St. Mark's Church* e outros locais nos Estados Unidos e internacionalmente no *Holland Festival (Amsterdã)*, *Teatro Spazio Zero (Roma)*, *Kunsthalle Basel*, *Danse A Aix Festival (Aix-en-Provence, França)*, *The Room Festival* em Jerusalém. Professora em programas de graduação e de pós-graduação em Copenhague, Cork, Salzburgo e Amsterdã, bem como no Programa de Mestrado em Coreografia da Escola de Artes de Amsterdã. Em 2012, seu livro *A Choreographic Mind: Autobodygraphical Writings* foi publicado pela *Helsinki Theatre Academy*, tendo sido nomeado um dos melhores livros de Dança de 2012.

<sup>6</sup> Tradução de Cristina Benedita.

estende depois ao mundo como um (outro) corpo. “O corpo, já o vimos, torna-se também ele espaço. Os movimentos do espaço do corpo não se detêm portanto na fronteira do corpo próprio, mas implicam-se por inteiro, a dilatação atingirá o corpo e o seu interior.” (Gil, 2001: 65). Há uma “dupla visão”: a que abarca “movimentos e ritmos microscópicos do seu par e a do seu movimento geral.” (*id.*: 163-164).

Coletar informações, organizando algumas diretrizes, principalmente com elementos já encontrados através de improvisações feitas anteriormente, ajudaram a criar estruturas e partituras (*scores*):

1. Limitar os ângulos dos espaços (em cada casa ou local de conferências) para compor, face ao enquadramento das câmaras de *vídeoSkype*, ampliando assim as perspectivas, expandindo ou contraindo movimento, som e espaço dentro dessas fronteiras – ver e ouvir pode ficar aquém dos limites ou pode desafiar a transgressão, como potencial de expansão e intensificação;
2. Traduzir/transferir a dimensão 2D para o espaço 3D em cada casa ou local de conferência;
3. Tendo experimentado um espaço diferente em cada sessão *skype*, reduzindo depois a escolha, para selecionar e repetir alguns dos locais em sessões consequentes, a cozinha tem sido um campo de forças potente e recorrente de experimentações;
4. Ter uma qualidade lúdica na relação com a escuta dos próprios sons do corpo em movimento e sons do meio ambiente; lidar também com questões tecnológicas de latência sonora e de captação deficiente – próprio da comunicação tecnológica; isto significa ter de selecionar partes do som, ou permitir-se usar a imaginação, vivenciando a escolha feita;
5. George Aperghis<sup>7</sup> tem sido uma inspiração neste projeto – na construção de novos padrões através dos conceitos de **repetição e acumulação**;

Todas estas experiências e componentes exigem um estado particular e essencial: escutar profundamente. Este estado é feito de uma consciência laboriosa através de uma prática continuada: ouvir, não só no sentido auditivo, mas também no sentido cinestésico

---

<sup>7</sup> Georges Aperghis (nascido em 1945) é um compositor conhecido por criar obras que sintetizam instrumento, voz e texto, e que vão contra as hierarquias de ambientes orquestrais e teatro. Nascido na Grécia e agora sediado em Paris, a sua prolífica produção inclui peças para orquestras, música de câmara e a solo.

(Kinaesthesia)<sup>8</sup>. O sentido da audição é transferido para a pele, como uma escuta profunda do corpo na sua cinestesia. “É verdade que se <<vê>> dançar, mas também que se <<ouve>> e, mais profundamente, que se <<sente>> dançar (porque <<se toca>> ou porque <<experimenta>> o movimento: a reflexividade do corpo é geral). Não há imagem visual ou cinestésica única do corpo dançante; mas uma multiplicidade de imagens virtuais que o movimento produz, e que marcam outros tantos *pontos de contemplação* a partir dos quais o corpo se percebe.” (*ibidem.*: 62).

A prática da ideokineses<sup>9</sup> faz perceber que as estruturas podem mudar enquanto improvisamos. A direção do processo é alinhada com a fisicalidade do pensamento; *insights* sobre o corpo sendo expresso em ação transformada. A improvisação faz emergir novos movimentos, desistindo de ideias, fixadas ou lançadas anteriormente, outras mais surgirão em consequência espaço-temporal, ao mesmo tempo que nos ligamos ao momento presente. 'Esquecer' permite a entrada da intuição num processo que não pode ser forçado (Dempster, 1985)<sup>10</sup>.

Mesmo havendo uma imagem planeada, como causa para um efeito provável, não se está a fixar um resultado fechado por ser proveniente desse motivo. “Não se pode **fazer** uma imagem; o que se pode é ter uma interação única entre esse pensamento/imagem e o corpo, num determinado tempo.” (*id.*)<sup>11</sup>.

A tomada de consciência das pequenas percepções não é um acontecimento psicológico, mas depende de um curto-circuito na semiose dos signos visíveis: faz-se sentir um apelo ao sentido a partir de alguma coisa que falta na imagem-nua<sup>12</sup>. Lembramo-nos então de ter ouvido, visto, tocado... ou seja: tomamos consciência de que não nos apercebêramos

---

<sup>8</sup> Kinaesthesia (Foster, 2011) é um termo cunhado em 1880, iniciando uma pesquisa que estabeleceu a existência de nervos sensoriais nos músculos e articulações, proporcionando atitudes de consciência, percepção e movimento corporal. O significado do termo mudou ao longo do séc.XX, sendo substituído por propriocepção em investigações de neurologia, focando-se no sistema perceptivo, resumindo informação da posição das articulações, tensão muscular e orientação no espaço. A informação conjunta com todos os sistemas e com a forma como as áreas cerebrais sentem o movimento e experimentam os valores emocionais, sociais e culturais, adiciona dados sobre as funções dos "neurónios-espelho" que desencadeiam a fazer um mesmo ato, a partir da observação de outros animais (geralmente da mesma espécie). Alguns cientistas consideram este tipo de célula como uma das descobertas mais importantes da neurociência, acreditando ser de importância crucial na imitação e aquisição de linguagem. Susan Leigh Foster é coreógrafa, investigadora e professora do Departamento Mundial de Artes e Culturas da Universidade da Califórnia, Los Angeles.

<sup>9</sup> Mabel Todd (2008) concebeu a ideokineses; Barbara Clark e Lulu Sweigard contribuíram para a sua evolução. *Ideokineses*, dividindo-se por duas palavras gregas: ideo (pensamento) e cineses (movimento) pode ser traduzido como "imagem ou pensamento facilitador do movimento".

<sup>10</sup> Elizabeth Dempster vem para o ensino universitário depois da sua formação em artes cênicas. Membro fundador da *Dance Exchange*, estudou no *Dartington College of Arts* com Mary Fulkerson e Steve Paxton. O seu trabalho coreográfico na Grã-Bretanha, no início da década de 1980, valeu o reconhecimento pela historiadora de dança americana, Sally Banes, no seu livro *Terpsichore in sneakers*, como "um dos principais expoentes da nova dança" naquele país. Regressou à Austrália, em 1983, produzindo projetos individuais, de grupo e colaborativos com o apoio *Australia Council and Arts Victoria*. É fundadora e co-editora da revista *Writings on Dance* e membro do grupo de investigação internacional *Ideokineses.com*

<sup>11</sup> Tradução de Cristina Benedita.

<sup>12</sup> Imagem-nua: é a imagem que se percebe na sua nudez material sem ser acompanhada de significação ou de palavra que a designe. (Gil, 2005)

daquilo que, todavia, era percebido no momento. O intervalo (*écart*) entre a percepção actual e a sua falta conecta-se com o intervalo entre percepção actual e a percepção passada, *puxando* as pequenas percepções para a superfície de consciência. (Gil, 2005: 105).

Pensar é criar, vivendo as diversas formas de existência e presença do corpo, organizadas em *scores* como estruturas para improvisações emergentes, ou respostas a desafios organizados a partir de 'palavras de ordem'. Esse foi o intuito principal para a improvisação que deu origem a 'formas emergentes' durante *O Lugar do Corpo no Processo de Criação*.

As Formas Emergentes (...) aparecem quando há suficiente organização na interação das suas componentes que sustentam um padrão reconhecível, havendo liberdade suficiente para se adaptarem continuamente a novas informações. Esta condição é um equilíbrio delicado, definindo o tempo de vida de uma forma antes de dissolver ou colapsar. (Sgorbati<sup>13</sup> 2013).<sup>14</sup>

A partir de padrões familiares, podemos reformular e encontrar múltiplas novas formas de movimento. A derivação acontece em novas associações entre partes do corpo, com novos ritmos, velocidades e tensões sensoriais. Nesta derivação, e em cada exploração, há uma forma emergente no corpo, tornada visível por pequenas fraturas de tempo e espaço. Todas as situações foram potenciadas através de improvisação emergente.

Dentro do método ideocinético, a atenção é fortemente direcionada para o momento presente. A técnica não está focada na concretização de um objetivo ou produto conhecido, e um novo entendimento pode assumir forma no corpo cada vez que se trabalha. O movimento da ideokinesis não é uma forma completa e aperfeiçoada, mas uma consciência aprofundada de uma forma em constante evolução. (Dempster, 1985)<sup>15</sup>

## **Corpo e linguagem de sentido(s)**

O projeto apresentado utilizou uma banda sonora<sup>16</sup> num dado momento, tornando possível a voz gravada, para uma intensificação da *performance*, expandindo-a, com

---

<sup>13</sup> Susan Sgorbati é coreógrafa, diretora artística e bailarina. Leciona no *Dance Bennington College*, em Vermont, coordenando cursos interdisciplinares com biólogos, músicos, artistas visuais e antropólogos. Pesquisa sobre a relação entre a dança, a música improvisada e os sistemas de relação complexa entre artes emergentes, ciências sociais e filosofia, que denomina de *Emergent Improvisation* (EI).

<sup>14</sup> Tradução de Cristina Benedita.

<sup>15</sup> Tradução de Cristina Benedita.

<sup>16</sup> Junto a este texto foi submetida, como anexo, a banda sonora utilizada nesta *performance*-conferência; feita de excertos de conversas, sons e canções, editadas de vários encontros/chamadas em *videoskype*.

outro *mídia* (o som vocal como paisagem musical). “É uma questão de tradução (ou antes: de transdução) de palavras, de formas, de imagens e de pensamentos em movimento.” (Gil, 2001: 97). O sentido entra “no mesmo plano de movimento imanente”, com variadas causas-consequências diretas e indiretas do corpo, numa composição de dança, espaço (com as condições particulares de presença ao vivo e possibilidades de presença pela imagem digital em comunicação direta por *internet*), ritmo e som. O corpo articula e cria as transformações na improvisação, conseguindo “que se operem todas as espécies de transduções de todas as espécies de elementos em movimento, graças à modulação das intensidades que atravessam o plano”. (*id.*).

A ideia de lidar com – *arte como vida e vida como arte* – aproximou o conceito de *performance* privada doméstica a uma visibilidade pública, através de *performances* em conferências, com comunicações, demonstrações e exposições dançadas e teorizadas, ou com mostra de gravações em vídeo comentadas.

O invisível manifesta-se através do sensível, num lugar ambíguo, entre esse sensível e o inteligível, num sistema de analogias e correspondências sensíveis, permitindo a elaboração de algumas noções desses cruzamentos (Gil, 2005: 26).

O que se considerou revelador foi a interação entre a *performance* ao vivo e por *skype* (simultâneas e em relação direta) com a expansão do evento privado ao público ali presente. É um desafio de concentração e de novos elementos que se expõem nesta *performance*-conferência, “o seu *modo de presença* é regido pelo modelo da percepção.” (*id.*).

A ausência que se manifesta no sensível, no escondido, no obscuro, no que é privado e pessoal, próximo e tocante, aproxima o sensível a uma reflexão e análise, através da captação do modo da presença do invisível. Palavras como latência, iminência, presença a si que é ausência a si, impercepção da percepção situam este invisível **entre** a presença perceptível e o invisível absoluto (*ibidem.*: 34-45).”

O afeto e a escuta profunda permitem esta presença na ausência na comunicação neste evento/simpósio. A criação de sentido é dada por uma força que a vai imprimir. Esta força precisa de um acréscimo da vontade de potência, na prática, em relação com as formas numa percepção mais atenta das coisas, conectando-se com a matéria. No intuito de criar novos sentidos e novos valores, há uma auto-superação e um abrir para a potência de se ser afetado e afetar.

citações foram mantidas com a ortografia original devido a serem de autores/edições de Portugal.

## Referências

DELEUZE, Gilles (1994), *Diferença e Repetição*, traduzido por Paul Patton, Nova Iorque, Columbia University Press.

\_\_\_\_\_ (2010), *Nietzche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France.

DELEUZE, PARNET, Gilles, Claire (2004), *O Atual e o Virtual – Diálogos*, trad. José Gabriel Cunha, Lisboa, Coleção Filosofia, Relógio d'Água.

DEMPSTER, Elizabeth (1985), "Imagery, ideokinesis and choreography", Melbourne, *in* Writings on Dance 1 Magazine Edition.

FOSTER, Susan Leigh (2011), *Coreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Nova Iorque, Editora Routledge.

GIL, José (2001), *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água.

\_\_\_\_\_ (2005), *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água.

HARTLEY, Linda (1995), *Wisdom of the body in movement*, Berkeley, Califórnia, North Atlantic Book.

JOHNSON, Steven (2003), *Emergência*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda.

KATZ, Helena (2005), *UM DOIS TRÊS, a Dança é o Pensamento do Corpo*, Belo Horizonte, Forum Internacional de Dança Editorial.

RETHORST, Susan (2012), *A choreographic mind, autobiographical writings*, Helsínquia, Edita Prima Ltd.

SGORBATI, Susan (2013), "Emergent Improvisation", Contact Quaterly Dance & Improvisational Journal, Chapbook 4 Summer/Fall 2013, Volume 38, n° 2, VT, Brattleboro, Howard Printing Inc.

T  
O  
D  
D

,

M  
a  
b  
e  
l

E

.

(  
2  
0  
0  
8  
)

,

*T  
h  
e*

*T  
h  
i  
n  
k  
i  
n  
g*

*B  
o  
d  
y*

,

3  
r  
d

e  
d