



CORPOS QUE DANÇAM

COORDENAÇÃO
CRISTIANE PIMENTEL NEDER
TERESA NORTON DIAS

Corpos que Dançam

N.PC-UMa | GPELBA- UEMG | 2025

1ª edição: abril 2025

Propriedade

Universidade da Madeira (UMa)

Câmara Municipal do Funchal | Teatro Municipal Baltazar Dias

Endereço

Caminho da Penteadá, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISBN: 978-989-9230-04-0

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

Impressão: FIG - INDÚSTRIAS GRÁFICAS, SA

Depósito Legal N.º 545993/25

Corpos que Dançam

*Com a dedicação de Todxs
foi possível transformar a vontade
em realidade.*

COORDENAÇÃO¹

Cristiane Pimentel NEDER² | UEMG | GPELBA

Teresa NORTON DIAS | UMa | CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

COMISSÃO EDITORIAL

Membros que integraram as Comissões Editoriais das edições de *Corpos que Dançam* em e-book (2022, 2023 e 2024)

André MEYER | UFRJ – Brasil

António LAGINHA | CLEPUL – Portugal

Carlos TEJO | UVigo – Espanha

Carlos VALENTE | UMa – CIERL

Cláudia Marisa OLIVEIRA | ESMAE – Portugal

Eduarda Neves (ESAP – Portugal)

Fernanda Carlos BORGES | Escola da Tenda – Brasil

Giselle RUZANY | Gestalt Dance, LPC – EUA

Helena KATZ | PUC/SP – Brasil

Mônica Medeiros RIBEIRO | UFMG – Brasil

Pedro Sena NUNES | CLEPUL e Associação Vo'Arte – Portugal

Sandra Meyer NUNES | UDESC – Brasil

Tales FREY | Cia.Excessos | CEHUM – UM – Portugal

REVISÃO DE TEXTOS

Andreia NASCIMENTO | UMa

Guida MENDES | UMa-CIE

Teresa NORTON DIAS | UMa / CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

¹ Nota da Coordenação: Os textos e as imagens que integram este volume são da inteira responsabilidade de cada um(a) do(a)s autore(a)s.

² Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ).

Notas sobre Dança e Escultura

João GONÇALVES

joao.goncalves@staff.uma.pt

De todos os trabalhos que vi em quase três décadas a trabalhar no mundo das artes, há um em particular que me lembro com frequência. Uma *performance*¹⁰ apresentada em 2009, numa instituição de referência, em Londres, por um aluno de licenciatura para a exposição de que fazia parte como finalista. Estávamos num edifício pré-fabricado da década de 1970, de tetos baixos e com claros sinais de deterioração. Ultrapassado o labirinto de corredores e pequenos compartimentos, entrava-se numa sala sobrelotada com focos de luz directamente apontados à altura dos olhos. O chão estava coberto de terra e palha. Ao centro, identificava-se um par de cadeiras e alguns baldes com água. Ao fundo uma televisão com imagens da cobertura jornalística da segunda guerra do Iraque, então atual. As imagens da televisão contribuíam para a pouca iluminação do espaço e definiam a atmosfera, marcadamente tensa e hostil, de um lugar que claramente reproduzia um ambiente de natureza militar.

O convívio descontraído e distraído da audiência, foi interrompido pela entrada de um grupo de quatro jovens do sexo masculino. Dois deles controlavam e deslocavam à força um terceiro, que se encontrava vedado e de mãos agarradas, enquanto o restante elemento se movia de forma calma e com uma expressão compenetrada. Ouviam-se gritos, ordens e o tipo de gemidos próprios de uma cena de violência. O terceiro jovem foi amarrado à cadeira, enquanto os dois primeiros condicionavam ao máximo os seus movimentos ao mesmo tempo que lhe inclinavam a cabeça para trás. O quarto ocupava-se dos baldes, que se percebia estavam cheios de água, de onde retirou um tecido molhado que colocou sobre a face do jovem sob controle. A audiência estava prestes a assistir a uma simulação de *waterboarding*¹¹. Durante longos segundos e por repetidas vezes, foi vertido um intenso fluxo de água sobre as vias respiratórias da vítima que se contorcia em expressões de agonia.

Vivia-se na altura uma discussão sobre *waterboarding*, com duas posições distintas. Os mais conservadores, que eram também o grupo que se mostrava mais interessado em justificar o conflito perante a opinião pública, defendiam que

¹⁰ O termo *performance designa* alternadamente um meio artístico e propostas artísticas específicas, referindo-se em ambos os casos a trabalhos estruturados em torno da presença do corpo vivo em ambientes próprios das artes visuais, como galerias, bienais ou museus.

¹¹ *Waterboarding* é uma forma de simulação de afogamento forçado, usado como método de interrogação. É hoje classificado como forma de tortura.

waterboarding era um método de interrogação, não uma forma de tortura. O argumento assentava sobretudo na ausência de marcas de violência física. Por outro lado, os que se mostravam mais preocupados com a defesa dos direitos humanos, que insistiam que se protegesse o respeito do ser humano ainda que admitindo se poder tratar de pessoas com comportamentos criminosos, apontavam para o facto de, no seu essencial, o *waterboarding* ser uma forma de tortura na medida em que a entrada de água nas vias respiratórias, apesar de não deixar marcas de violência física, produz uma experiência de afogamento que não só provoca momentos de sofrimento extremo como também danos acentuados do foro psicológico às vítimas. A ação da *performance* durou uns bons 10 minutos e terminou sob fortes aplausos dos presentes, acompanhados de expressões de esforço e estranheza dos jovens artistas.

Apesar de ter estado presente, não percebi aquilo a que tinha acabado de assistir. Era ignorante sobre *waterboarding*. No imediato, a *performance* pareceu-me uma apresentação forte, cuidada e impactante, é certo, mas ao mesmo tempo sensacionalista e panfletária, em linha com uma vontade de afirmação pessoal, tantas vezes expressa em abordagens gratuitas a assuntos polémicos. Pior, como pessoa ligada ao mar, habituado a suster a respiração durante alguns minutos e a lidar com o efeito de fluxos de água sobre o corpo, sobre o rosto em particular, no momento da apresentação, o que se tinha passado não me pareceu digno de grande atenção. Estava enganado.

Apesar de tudo a *performance* levou à curiosidade. Tentei saber um pouco mais sobre o tema e rapidamente percebi que *waterboarding* não é apenas um método de interrogação, mas sim, de facto, uma forma de tortura. Diversas fontes mostram, de forma inequívoca, que o método causa sofrimento agonizante e pode causar danos psicológicos permanentes, devendo por isso ser considerado uma forma de tortura²². De repente, as implicações da *performance* a que tinha assistido tornaram-se claras. A ação performativa incluiu prática de tortura não simulada. A tentativa em ilustrar uma situação limite, atual no contexto político de então, implicava que o performer, por força da ação em si, experimentasse realmente o sofrimento produzido pela técnica - tendo tornado todos os presentes na sala, com conhecimento dos factos ou não, testemunhas complacentes do sofrimento pelo qual o jovem passou, uma e outra vez, durante agonizantes minutos.

Aquilo que os mais distraídos consideram um trabalho gratuito e sensacionalista, foi na verdade uma proposta sofisticada com uma intensa força artística e crítica.

²² Uma das demonstrações mais eloquentes a que pude assistir na altura sobre *waterboarding* foi-me oferecida por um pequeno vídeo a que pude assistir *online*. O então editor da revista Vanity-Fair perguntou ao escritor Christopher Hitchens, conhecido pelo seu cepticismo e sentido crítico e na altura com uma opinião benevolente em relação à técnica, se estaria disposto a sujeitar-se a uma sessão de *waterboarding* e provar o seu ponto de vista. Hitchens mudou de posição. O vídeo continua disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4LPubUCJv58>

Uma proposta com o mérito de perturbar a condição de espectador - a questão do central do trabalho parecia-me agora - ao colocar os presentes em proximidade física com uma realidade que conheci apenas por intermédio distanciado de imagens mediatizadas. Ajudado pela investigação teórica que estava a fazer na altura, sobre a origem das mudanças que conduziram ao que hoje consideramos ser a arte contemporânea, percebi que a *performance* a que tinha assistido transportava consigo parte da força que no passado fizera da *Performance Art* uma das expressões artísticas mais pujantes, mais inovadoras e que nas revolucionárias décadas de 1960 e 1970 mais contribuíram, directa ou indirectamente, para a profunda reformulação da noção de objecto e prática artística.

E, no entanto, apesar da *performance* ser um comentário eficaz a um cenário profundamente problemático, apesar da forma como envolveu a audiência, como tornou fisicamente presente uma realidade em relação à qual grande parte do mundo ocidental se tinha tornado insensível, apesar de tudo, alguma coisa, parecia-me, tinha ficado em falta. A efemeridade do acontecimento e o facto da *performance* ter reproduzido uma realidade sem na verdade se ter distanciado satisfatoriamente do papel da imprensa em alertar consciências, parecia-me não fazer justiça à seriedade do problema. Eu próprio tinha ganho consciência e desenvolvido sensibilidade apenas após ler vários artigos e relatos publicados em diferentes plataformas de imprensa escrita.

Apesar da evocação de um passado de força e vitalidade artística da arte da *performance*, facilmente se podia confundir a proposta com um gesto de sofrimento auto-infligido. De entre os presentes, foram os próprios performers quem sentiu com maior intensidade aquilo que se passou naquele dia e os únicos a entrar em contacto directo com o conteúdo artístico da *performance*, o sofrimento de vítimas de *waterboarding*, na sua real dimensão. Do ponto de vista da exposição do público ao problema, a *performance* não só não consegui mais do que uma boa peça de jornalismo como, talvez mais importante, não registou um legado que pudesse ser transmitido a quem não estava presente. A questão, pareceu-me na altura, tinha alguma coisa que ver com o facto de os *performers* serem simultaneamente quem produz o objecto artístico e o objecto produzido. Convicto que esta condição está na origem de um enfraquecimento das artes performativas³³ em contexto de artes visuais, vou de seguida falar de um diálogo possível de identificar entre estas e a

³³ Facilmente associável à ideia de espectáculo, a expressão *artes performativas* é aqui utilizada com sentido duplo em referência ao seu entendimento comum e em referência à presença de expressões artísticas de base performativa em contexto de artes visuais. É uma ambiguidade que se considera pertinente face à importância que a mútua influência entre artes do espectáculo e artes visuais teve para a reconfiguração do campo das artes, que ocorreu em especial durante as décadas de 1960 e 1970, e a consequente hibridização de linguagens que daí resultou e que continua a compor a paisagem das práticas artísticas contemporâneas. O sentido específico da expressão é dado pelo seu enquadramento no texto.

escultura, onde a relação entre sujeito e objeto é distinta, para depois tentar perceber qual a relevância do diálogo entre estes dois modos de arte.

É possível identificar períodos de maior intensidade na relação entre as artes performativas e as artes visuais. Se olharmos para o início do século XX, podemos falar das vanguardas, da Bauhaus ou de artistas como Hugo Ball ou até mesmo de Picasso. Num período posterior, com início no final da década de 1930 até meados da década de 1950, o Black Mountain College ou artistas como Merce Cunningham, Robert Rauschenberg ou Allan Kaprow, entre outros, tornam-se referências obrigatórias. É, no entanto, ao diálogo que ocorreu durante as décadas de 1960 e 1970 entre criadores oriundos da dança e artistas visuais, que devemos o lugar que as artes performativas vieram a ocupar no universo atual das artes visuais. Diálogo que ocorreu com particular incidência com a escultura.

De um lado, pessoas como Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer ou Carolee Schneemann, que fizeram de questões como a repetição, o abandono da representação, da especificidade do meio e da metáfora, a operar na vanguarda das artes visuais de então, pontos de apoio para a criação de novas concepções de dança. Do outro, artistas como Robert Morris, Lygia Clark ou Bruce Nauman que ao fazerem do corpo um meio privilegiado de exploração de problemas artísticos e filosóficos colocaram as artes performativas no centro da profunda reformulação que as artes visuais sofreram na altura e da qual herdamos, de uma forma ou de outra, aquele que é o entendimento contemporâneo de prática artística.

A um período mais tímido vivido durante a década de 1980, no qual se destacam artistas como Jan Fabre ou Robert Wilson, seguiu-se uma nova intensificação com as explorações de artistas como Mike Kelly ou Matthew Barney ou de criadores como Tino Seghal, Jérôme Bel ou William Forsythe, para nomear apenas alguns. O reconhecimento por parte da crítica do trabalho de Anne Imhof, que em 2017 ganhou o principal prémio da Bienal de Veneza, evento dedicada às artes visuais, com a peça de arte performativa *Fausto*, faz desta artista uma referência obrigatória em tempos recentes. No caso português podemos referir João Penalva, que chegou às artes visuais por via da dança, ou João Onofre que sendo um artista visual privilegia o meio da *performance* como matéria de trabalho. O cruzamento entre artes performativas e das artes visuais é, no presente, uma constante.

E, no entanto, não é menos verdade que a presença da *performance* no mundo das artes visuais, não sendo silenciosa, não tem hoje nem a pertinência artística nem a capacidade de rutura de outros tempos. Passou-se de um período em que a *performance* parecia ser uma escolha óbvia para artistas comprometidos com a ideia de vanguarda, vanguarda artística, filosófica, política até; um meio que ao depender do encontro entre artistas em processo de criação e da presença física de um público, onde por isso mesmo se reconheciam ideias de comunidade, de relações horizontais, de presença e participação, parecia em determinado momento ser um meio

naturalmente próximo de ideais de democracia, para o momento atual em que, pelo contrário, é demasiado comum assistir-se a exercícios performativos esgotados ou que ocupam um lugar de acontecimento acessório. São frequentes as ocasiões onde a *performance* aparece, mais do que como elemento integrante de uma exposição, como uma espécie de interlúdio artístico. Mais entretenimento do que acontecimento, surge frequentemente como proposta que faz parte do evento na sua dimensão social, como momento de animação, mais do que como conteúdo da exposição.

Há hoje uma clara tendência para a dança entrar em museus dedicados às artes visuais¹⁴, o que regularmente adquire a forma de interpretações performativas de uma ou mais obras em exposição. Se é certo que existe critério é igualmente certo que o museu, não é imune ao fenómeno de instrumentalização do meio da *performance*. Seja na forma de inaugurações, *late-nights*, conferências, atividades de serviços educativos ou mesmo concertos, ou outro tipo de espetáculos, hoje o museu afirma-se cada vez mais como um lugar onde acontecem coisas. Como um lugar cenográfico¹⁵. Lógica que é expandida por via de um crescente investimento na promoção das atividades do museu no espaço virtual com recurso a redes sociais e em específico ao uso de ferramentas como o #hashtag. A *performance* avança o fenómeno com a aparência de um acontecimento e alimenta a ligação do museu a formas de capitalismo cultural¹⁶.

Com recurso a alguma especulação, podemos mesmo acrescentar que o papel da presença física, estruturante para o meio da *performance*, está hoje em crise face à progressiva digitalização dos fenómenos artísticos contemporâneos. É aliás significativo que artistas com a importância de Marina Abramović, que não há muito tempo fez correr tinta com a proposta a peça *The Artist is Present*, apresentada entre Março e Maio de 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova York e pensada em torno

¹⁴ O mesmo acontece com a arquitectura. Acções performativas em resposta a obras de arquitectura, são hoje frequentes.

¹⁵ Em reforço da ideia do museu como cenário, vale aqui a pena mencionar a polémica que em 2018 envolveu o uso, com consequente encerramento, do Museu do Louvre para efeitos da realização do videoclip *Apeshit* dos artistas Beyoncé e Jay Z. Na altura apontado como um comentário à representação do corpo africano na arte europeia e simultaneamente como uma demonstração de poder e capacidade de influência dos dois músicos, o videoclip e o facto de um museu com a importância do Louvre ter sido encerrado para a sua realização, levantou inúmeras vozes críticas que, nomeadamente, levantaram questões sobre a cedência feita e as estratégias de promoção utilizadas pelo museu. Para mais sobre o assunto sugerem-se os seguintes artigos: St Félix, D. (2018, junho 19). The power and paradox of Beyoncé and Jay-Z taking over the Louvre. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-it-means-when-beyonce-and-jay-z-take-over-the-louvre>. Auffret, S. (2018, julho 24). Avec Jay-Z et Beyoncé, « le Louvre devient une marque cool ». Le Monde.fr. https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/07/23/avec-jay-z-et-beyonce-le-louvre-devient-une-marque-cool_5335012_3246.html

¹⁶ Para uma reflexão sobre o museu como forma de capitalismo cultural, sugere-se o ensaio a seguir indicado. Escrito em 1990, continua pertinente. Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, Vol. 54 nº 104, MIT Press.

do encontro físico entre a artista e visitantes, estejam hoje paradoxalmente a redirecionar a sua prática para o espaço virtual, no caso, com o uso de plataformas digitais como é o caso do site do Marina Abramović Institute e de recentes colaborações com gigantes da tecnologia como a Microsoft²⁷.

Na esperança de conseguir identificar sintomas do enfraquecimento das artes performativas em contexto de artes visuais, vou agora falar da relação da dança com a escultura, anterior à noção de artes performativas, para depois tentar identificar vias de recuperação do diálogo entre os dois meios.

Em grande medida, a noção fluída, complexa e mesmo contraditória de arte contemporânea, desenvolveu-se a partir de um diálogo entre as artes visuais, em especial entre a escultura, e a dança. Diálogo que acompanhou a tentativa de renúncia do objeto de arte como produto acabado, a sua desmaterialização; a valorização do processo e do contexto espacial do lugar de apresentação; o uso de elementos com presença concreta no espaço, em detrimento da representação e do uso de metáforas; a crítica à divisão mente/corpo e diminuição da dependência de um envolvimento meramente mental na criação e recepção de significados; o abandono de hierarquias, presentes na relação compositiva entre as partes e o todo; a prioridade a linguagens artísticas mais acessíveis e portanto mais democráticas; a tentativa de substituição da necessidade de conhecimento prévio por uma construção de sentido em tempo real; a aproximação do momento de criação e do momento de recepção. A aproximação entre artistas e público, cujo papel passou não só a ser mais valorizado, mas a ser considerado como elemento integrante do conteúdo artístico de diversas propostas. Estas são algumas das linhas orientadoras das profundas mudanças que ocorreram no campo das artes durante as seminais décadas de 1960 e 1970.

A visão que associa a dimensão presencial das artes performativas a uma ideia de democracia é das mais marcantes. Na base desta visão encontramos a associação entre o encontro de *performers* com a comunidade viva de espectadores e a ideia que podemos aí ver reunidos, tal com acontece aliás no teatro, os princípios de participação e representatividade política. Tendo sido fundamental para a reestruturação do mundo das artes e dos modos de recepção artística, é um princípio que continua ativo e que podemos hoje ver alargado a propostas conceptualmente dependentes da participação do público e ao que entretanto se convencionou chamar Estética Relacional. Em ambos os casos, a noção de prática artística aparece como ensaio de dinâmicas políticas, onde a presença física dos corpos surge como sinal de participação directa e de um espaço de criação, convívio e negociação em tempo real

²⁷ Ver: Richardson, J. (2021, abril 5). *Marina Abramović performance piece comes to HoloLens 2*. MuseumNext. <https://www.museumnext.com/article/marina-abramovic-performance-piece-comes-to-microsoft-hololens-2/>

- em detrimento de hierarquias pré-definidas e de uma representação indirecta sujeita a lógicas definidas num outro lugar, num outro tempo, muitas vezes por pessoas ausentes. Está em jogo a esperança de que a arte possa ser uma forma de reinvenção do projecto de vida comunitário.

Tornou-se famoso, a este respeito, o debate entre o curador e crítico Nicolas Bourriaud e a historiadora e crítica Claire Bishop. De um lado, a menção elogiosa de práticas artísticas que fazem das relações humanas e do encontro entre diferentes pessoas o seu foco. Do outro, a preocupação perante formas de participação não necessariamente consentidas e o modo como estas comprometem a dimensão ética e política de propostas com destaque no panorama artístico atual. O debate entre Bourriaud e Bishop é um sinal¹⁸. A visão positiva e esperançosa do diálogo entre as artes visuais e as artes performativas não está livre de problemas e limitações.

O argumento que as artes performativas produzem uma situação por natureza democrática, por estarem assentes num encontro entre performers e a comunidade viva de espectadores, falha desde logo uma noção alargada de democracia. Em democracia não importam só os que estão presentes. Importam também aqueles que por um motivo ou outro não podem estar presentes, mas que ainda assim fazem parte de uma dada comunidade. Assim como importam as gerações passadas e as gerações futuras. Se tivermos em conta que as democracias contemporâneas mais do que democracias são, na sua generalidade, repúblicas democráticas, então a questão torna-se ainda mais premente. Isto porque as democracias comportam uma esfera estrutural e infraestrutural onde se incluem elementos não humanos. Para lá da comunidade viva e presente num determinado contexto tempo-espacial, uma noção alargada de democracia inclui igualmente bens partilháveis que servem de suporte material à vida privada e à vida pública. Noção desde logo presente na própria palavra república, onde se encontra inscrita a noção de coisa, na derivação do prefixo res-, e a noção de público, na parte final da palavra. Na sua versão composta a palavra república, significa literalmente coisa pública.

Ainda a propósito de democracia, a voz influente de Jacques Derrida lembra-nos que a democracia é, no seu essencial, um modelo de abertura radical ao outro, um modelo de alguma coisa por vir, que permanece para sempre “insuficiente e futuro [...] nunca existe, nunca está presente, permanece o tema de um conceito não-apresentável.”¹⁹ (Derrida, 2015, p. 306). Democracia como espaço de abertura radical e indefinição, implica igualmente a indefinição e não apresentação do sujeito

¹⁸ Para um encontro abreviado com o debate entre Nicolas Bourriaud e Claire Bishop, sugere-se o seguinte artigo: Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, (110), 51–79, MIT.

¹⁹ Tradução do autor. Texto no original: *For democracy remains to come; in its essence in so far as it remains: not only will it remain indefinitely perfectible, hence always insufficient and future, but, belonging to the time of the promise, it will always remain in each of its future times, to come: even when there is democracy, it never exists, it is never present, it remains the theme of a non-presentable concept.* (Derrida, 2015, p. 306).

democrático. Inclui não só os que estão presentes, mas aqueles que já não estão presentes e aqueles que ainda não estão presentes. Vai para lá daquilo que está presente aqui e agora. O que seria da ideia de democracia se se pusesse de parte a tentativa de fazer justiça ao passado e se as gerações futuras deixassem de ser prioridade para se passar apenas a valorizar o aqui e o agora? A noção de democracia exige que tenhamos presente a memória viva do passado e a urgência do futuro. Associar por isso as artes performativas a uma forma de arte mais democrática na relação da sua associação com o encontro entre performers e a comunidade viva de espectadores, cai por terra se tivermos em conta um modelo mais complexo, e diria mais adequado, de democracia. Derrida mostra-nos que é necessário encontrar uma linguagem de espíritos²⁰.

Por sua vez, a tese que a relevância das artes performativas está associada à corporalidade da experiência do performer no processo de criação e à relação desta com a experiência do espectador, implica duas contradições que importa registar. A primeira é a seguinte: o que é vivido de forma física pelo performer é percebido visualmente, como imagem, pelo espectador.

Ao contrário do que acontece com a música, em que a natureza do que é produzido coincide com a forma da sua percepção, o movimento experimentado de forma incorporada pelo performer é recebido por quem o percebe na forma de imagens. Quem já se sentiu emocionado ao assistir ao vivo a um espetáculo de dança ou a uma *performance*, poderá talvez discordar, mas a verdade é que a (co)moção acontece por via visual. Eu sinto qualquer coisa a partir da visão do movimento do bailarino; quer isto dizer que mesmo quando sentido, o movimento é percebido como imagem²¹. O que talvez explique o sucesso das recentes transmissões em alta-definição e em directo de grandes produções internacionais de teatro ou dança. Tomemos um exemplo. É verdade que ver um espetáculo de dança em Nova York não é a mesma coisa que assistir a uma transmissão em directo do mesmo espectáculo algures nos arredores de Lisboa. Mas não é menos verdade que a experiência de um espectador sentado na última fila da sala do New York City Ballet seja, no que exclusivamente à percepção da dança diz respeito, muito semelhante à experiência de alguém que assiste em directo e em alta-definição ao mesmo espectáculo numa qualquer sala de cinema.

A segunda contradição prende-se com a forma como a qualidade visual das artes performativas perturba a noção de objecto artístico. Enquanto herdeiras da dança,

²⁰ A necessidade de uma *linguagem de espíritos*, é uma tese que Derrida desenvolve ao longo de várias obras e em específico em *Specters de Marx*, livro publicado em 1993, e *Politiques de l'amitié*, publicado 1994.

²¹ Mesmo quando sentada, uma pessoa tende a interpretar emocionalmente o movimento dos bailarinos e a se aproximar deste com pequenos movimentos que descreve no próprio lugar. O fenómeno pode ser explicado pela presença no cérebro humano de neurónios espelho, que desempenham um papel importante no desenvolvimento de empatia e que levam alguém a 'espelhar' emoções e comportamentos observados.

todas as artes performativas expressam-se a partir do movimento do corpo no espaço. Mas por mais envolvente que uma proposta possa ser, aquilo que se pede de um espectador é geralmente que não interfira no espaço da ação. Na grande maioria dos casos espera-se mesmo que permaneça quieto. Ainda que os espectadores possam, acontece frequentemente, descrever no seu lugar pequenos movimentos que espelham os movimentos observados, a ética diz que estes movimentos devem ser o mais discretos possível. Espera-se que haja (co)moção, mas com pouco ou mesmo nenhum movimento.

Por mais pontos de vista que utilizemos, há uma diferença na amplitude, intensidade e espacialidade do movimento descrito por *performers* e espectadores que põe em causa a coerência da transferência sensível entre uns e outros. Há os que se movem e os que são (co)movidos estando basicamente parados. Estar presente não significa participar. O que é um nó conceptual que enfraquece a posição dos que vêm na ideia de participação uns dos argumentos mais fortes das artes performativas e um testemunho da sua relevância artística na cena artística contemporânea.

Ambas as contradições resultam da complexidade ontológica da figura do *performer*, uma vez que ao fazer do seu corpo matéria de trabalho e veículo de apresentação, este surge simultaneamente como sujeito, matéria e objecto artístico. Dito de outra forma: ao não haver distinção entre ação e objecto, o objecto fica limitado à acção e ao momento da ação. O que apesar de ser uma redundância na forma escrita, tem implicações sobre a arte e o seu lugar no mundo.

Fazendo aqui um breve resumo, numa tentativa de abandonar estratégias de idealização e passar a localizar numa realidade atual os seus investimentos criativos, importantes artistas fizeram da aproximação entre arte e vida um dos seus campos de batalha. Tendo sido uma prioridade durante, sublinhe-se de novo, as décadas de 1960 e 1970, é um esforço que se mantém hoje como prioridade. E, no entanto, em linha com o que está a ser explorado, sobrepor *arte* e *vida* resulta numa indistinção pouco fértil no que diz respeito a explorar novas possibilidades para a arte e formas alternativas de vida. A sobreposição entre momento de criação e momento de apresentação, onde o corpo é simultaneamente objecto e veículo de apresentação artística, pressupõe que se abandone a projecção de ideias para lá do corpo vivo dos *performers*. O que também significa que a lógica a operar nas artes performativas, nega à partida formas de inscrição material e, portanto, a partilha de matéria sensível para lá do momento em que criação e apresentação surgem em conjunto²².

A observação não é original. Ao falar especificamente sobre dança, Alain Badiou, por certo um dos mais destacados pensadores contemporâneos e autor de uma

²² Não trago à discussão o tema do registo nas artes performativas - registo fotográfico, videográfico ou mesmo escrito - como inscrição material, por considerar a ideia pouco coerente com a forma como estou a abordar a especificidade das artes performativas.

singular filosofia do evento, reconhece a dança como prática artística cujo objectivo maior é a procura do gesto não ordinário, do gesto com sentido; ao mesmo tempo que reconhece, em paralelo com a natureza eventual da dança, o gesto dançado como pensamento e manifestação do corpo do bailarino enquanto corpo que pensa - em oposição a um corpo que obedece a princípios originados num tempo anterior ao gesto que os manifesta²³. Considerar o corpo do bailarino, que legitimamente podemos associar ao corpo do performer, como um corpo que pensa e alinhar de seguida a dança e as artes performativas com a procura do gesto com sentido, do gesto que no lugar de obedecer, cria, traz-nos à conclusão, para usar as palavras do próprio autor que a dança não é uma arte:

A dança não é uma arte, porque é o sinal da possibilidade da arte inscrita no corpo [...] é precisamente o que nos mostra que o corpo é capaz de arte [...] mas dizer que o corpo é capaz de arte, não é o mesmo que fazer uma "arte do corpo" [...]. Dizer o corpo, como corpo, é capaz de arte, é expor o corpo como corpo-pensamento. Não como pensamento encerrado no corpo, mas como corpo que pensa. (Badiou, 2005, pp. 69-70)

Tendo começado por falar das implicações políticas das artes performativas para a formação de uma consciência política, é relevante aqui de novo lembrar que as democracias, sobretudo as democracias no modo como assumem a forma de repúblicas democráticas, incluem o não humano. Incluem uma série de estruturas materiais que dão suporte à vida, que pertencem a todos sem pertencer a ninguém, e das quais a qualidade das democracias efectivamente depende. A saúde das democracias depende não apenas de aspectos como a liberdade de movimentos dos seus cidadãos, informação e livre opinião, mas do acesso a todo um universo de bens materiais, dos quais dependem aspectos tão essenciais como a produção de bens de subsistência e o acesso à cultura, cuidados médicos, comunicação e funcionamento das mais variadas instituições, para referir alguns. Uma escola que tenha mobiliário e material didático funciona melhor do que uma escola que não tenha nada. Assim, quando falamos de democracia, falamos também daquilo que não é humano - de um suporte material, literalmente de coisas, onde encontramos inscritas ideias de passado e futuro e possibilidades da vida para lá da vida. Apesar de se afirmarem como um veículo privilegiado de aproximação entre a arte e a vida e como meio de exploração de novas potencialidades do corpo e do pensamento, é aqui que as artes

²³ Não sendo este o lugar para explorar com maior profundidade o pensamento de Alain Badiou, o leitor pode sentir necessidade de conhecer melhor a posição exposta. Recomenda-se para o efeito o seguinte artigo da curadora e investigadora na área da filosofia da dança Erin Brannigan: Brannigan, E. (2019). Talking back: What dance might make of Badiou's Philosophical Project. *Performance Philosophy*, 4(2), 354-373.

performativas parecem falhar de forma mais explícita e é aqui que a escultura, meio iminentemente material, parece oferecer uma saída.

Pegando neste ponto, vou agora realinhar as artes performativas com a escultura, de novo com destaque para a dança e a sua relação com a escultura, para tentar perceber depois quais as possibilidades que a materialização escultórica encerra para uma exploração contemporânea do corpo como veículo de criação de sentido.

José Gil, um dos mais destacados pensadores portugueses da atualidade e alguém que tem dedicado um considerável volume de trabalho a questões do corpo, sugere-nos em *Movimento Total. O Corpo e a Dança* que: “a dança talvez seja a arte de todos os movimentos, e, portanto, a arte de todas as artes (dança-se escrevendo, tocando piano ou saxofone, combinando cores, etc.)” (Gil, 2001, p. 211). Dança-se, poderíamos acrescentar, pensado e sentindo na razão de todo o pensamento e emoção serem também movimento. Para Gil, usando termos que lhe são próximos, a dança é a procura do real da realidade e do seu sentido através da deteção dos movimentos que a atravessam. O desejo, localizado no corpo, de construir o atual como tempo singular, num gesto que é simultaneamente eterno e potencial porque não se repete nem se cumpre. Este é o mesmo autor, que no aclamado *Portugal, Hoje. O Medo de Existir* aponta a dificuldade de inscrição como uma das grandes limitações dos portugueses: a falta de capacidade para atualizar na realidade o potencial e o sentido do real. Gil dá testemunho ao conflito entre movimento e inscrição, que defende serem ambas necessidades existenciais. Parte da história da escultura pode ser contada a partir do conflito entre o potencial e o atual. Os próximos parágrafos falam sobre este conflito.

Por certo uma das mais antigas, talvez a mais primitiva, das artes visuais, a escultura partilha com a dança uma história de antiguidade. Uma história que tem no corpo e na presença da figura humana no espaço a sua base comum. Começando no primeiro período clássico da Escultura Grega, quando a evolução técnica e conhecimento da anatomia do corpo humano permitiu aos escultores representar o corpo em movimento de forma eficiente, o fascínio que a dança exerce nos escultores, artífices da imobilidade, é notório. Desde o início do período, a forma como Lísipo²⁴ interpreta e traduz movimento e em particular o movimento na dança em escultura, através de uma organização ondulante de volumes e de um trabalho ao nível do panejamento, é disto exemplo.

A revolução da arte moderna e o modelo de produção industrial que lhe deu suporte, trouxeram um interesse crescente de artistas por temas como a luz, a velocidade e o movimento. Reforçou-se a mútua influência entre dança e escultura. Apesar da dificuldade que o meio coloca em sugerir movimento com recurso ao

²⁴ Importante escultor grego do séc. IV a.C. ficou conhecido pelo dinamismo das suas figuras. Sabe-se que era o artista favorito de Alexandre, o Grande, que quem fez as representações mais conhecidas.

esbatimento e arrastamento de formas, recursos mais acessíveis em pintura ou fotografia, a influência fez-se sentir de forma determinante na abordagem de importantes escultores. Auguste Rodin foi um desses escultores. Referência da representação do corpo em movimento em escultura, fez da dança um campo de estudo privilegiado. Não só pelas inúmeras vezes que recorreu ao tema, como também pelas inovações formais que desenvolveu em diálogo com a dança. Inovações como o uso do fragmento; o esbatimento da forma plástica por meio de impertinências lumínicas resultantes de variações de valores de superfície - que tornam os volumes mais dinâmicos, na medida da sua indefinição, e convidam, por essa mesma razão, a um movimento do espectador em torno da escultura; ou a representação do corpo com membros ausentes. Olhando para obras como *L'Homme qui marche* de 1907, percebemos que mais do que qualquer escultor antes dele, Rodin soube gerar movimento através da ausência de partes do corpo. Soube usar aquilo que Jacques Rancière considerou um sinal de modernidade: o gesto emancipado. Sinal que reconhece igualmente na obra de artistas como Isadora Duncan ou Loie Fuller e onde vê a potencialidade do gesto, que não obedecendo a uma predeterminação, se abre a uma multiplicidade de possibilidades²⁵ - e que para mais Rancière associa a um tempo que viu nascer a esperança em mais tempo livre.

A obra e vida de Rodin ficam igualmente marcadas por um contacto pessoal e pela amizade com um número alargado de bailarinos - que aparecem na sua obra como influência e por vezes como modelos. Para além das inúmeras obras e ensaios em torno da dança, está documentada a influência que Duncan e Fuller tiveram na sua obra tal como o seu interesse por danças tradicionais, em particular do Camboja e do Japão, e danças da antiguidade. Ficou conhecida a representação que fez de Vaslav Nijinsky²⁶.

Menos conhecido, mas nem por isso menos relevante, Antoine Bourdelle apresenta-se como segunda figura de referência da relação entre dança e escultura europeia depois de Rodin, de quem foi discípulo. Deixou-nos uma obra que inclui importantes altos relevos, onde podemos identificar uma tradução entre corpos em movimento e um dinamismo visual conseguida por via de uma tensão formal entre sugestão de movimento e síntese de volumes, por um lado, e por outro, entre a natureza estática da forma escultórica e o movimento do olhar ao percorrer as diferentes partes do corpo em diferentes momentos do movimento representado - o que faz que o olhar tende a percorrer a figura de forma a compensar a tensão entre as diferentes partes do corpo e o desequilíbrio causado pelo incorreção anatómica.

²⁵ Sugere-se a leitura de: *Divided Beauty* (Dresden, 1764) ou *The dance of light* (Paris, Folies Bergère, 1893, ambos publicados em Rancière, J. (2013). *Aesthetics. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Verso Books.

²⁶ Para um conhecimento mais aprofundado da relação de Rodin com a dança, recomenda-se: Bellow, J. Biass-Fabiani, S. Blanchetière & F. Gerstein, A. (2016). *Rodin and Dance, the Essence of Movement*. Paul Holberton Publishing

Por outras palavras, a percepção do movimento é conseguida não formalmente, mas pelo dinamismo do olhar. A título de curiosidade, o Museu Bourdelle, dedicou em 2009 uma importante exposição aos anos que Isadora Duncan passou em França, tendo sido editado um catálogo que é hoje uma referência na bibliografia da artista. Conhecem-se diversas esculturas que Bourdelle realizou tendo Duncan como modelo.

A história da escultura moderna é igualmente marcada por uma exploração não apenas da representação do movimento, mas do movimento em termos concretos. Alexander Calder é talvez o escultor que marca de forma mais notória a passagem da representação de corpos a dançar para um uso de objectos em movimento. Começa por pequenas figuras que anima para chegar aos seus famosos mobiliés - composições geralmente suspensas de elementos visuais concretos que não estando fixos descrevem um movimento gerado por uma alternância de estados de equilíbrio e de desequilíbrio. Temos, igualmente, o exemplo das experiências realizadas pelos construtivistas Vladimir Tatlin e Alexander Rodchenko, ambos precursores do movimento a que se viria chamar de Arte Cinética.

Porém, é com Brancusi que a relação entre escultura e dança toma um novo rumo. Não tanto pelo seu próprio trabalho, mas pela influência que este exerceu em artistas que décadas mais tarde, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, viriam a fazer da dança um universo central para as artes visuais. Modularidade, repetição, progressiva abstracção e progressivo abandono de hierarquia entre elementos de uma composição, são aspectos explorados por Brancusi que viriam a contribuir para uma reformulação do uso de plintos, para uma abertura do objecto escultórico ao contexto e para uma conseqüente transferência da presença da figura humana do objecto para o corpo vivo. Aspectos que em dada altura se tornaram bases para o desenvolvimento do seminal movimento artístico a que se convencionou chamar *Minimalismo* e que, nos termos actuais, foi a base para o diálogo entre escultura e dança.

Chegados de novo às décadas de 1960 e 1970, é importante notar que as mudanças que ocorreram nessa altura, tiveram como condição não só avanços formais, mas também saltos filosóficos. A substituição do Estruturalismo pelo Pós-estruturalismo e pela Psicanálise como pilares teóricos e de referência no campo das artes visuais avançadas, resultou numa valorização do contexto, no descrédito da noção de autonomia artística e do sujeito-autor e no uso da linguagem como base de reflexão e prática artística, sobretudo por via da influência de Ludwig Wittgenstein²⁷.

²⁷ Segundo Alex Potts, reputado historiador e perito em escultura, apesar da influência de autores como Barthes, Foucault, Saussure, or Lacan se continuar a sentir, o vocabulário filosófico de Wittgenstein foi talvez aquele que mais atraiu artistas, teóricos e críticos a partir do final dos anos 60. Do original: *"By the end of the 1960s, artists or art critics looking to ground their analysis philosophically, and seeking alternatives to traditional rationalist or positivist models, tended to return to Wittgenstein rather than to the French existentialists or phenomenologists. With this insistence on the centrality of an understanding of language to a conceptually*

Estas mudanças estiveram na origem da valorização da função crítica da arte a que se passou a associar uma dimensão anti-estética, caracterizada pelo abandono da prioridade de valores formais como elementos determinantes do conteúdo artístico de determinada obra. Passou-se definitivamente a valorizar um entendimento de arte como forma de pensamento e como forma de compromisso com o estado do mundo e os modos de produção que o caracterizam - em detrimento da noção de arte como veículo de criação de um imaginário. Fatores, que sobretudo na transição para o período pós-moderno, serviram de apoio ao abandono da especificidade do meio como fator organizador do campo. A valorização da dimensão anti-estética da arte abriu espaço para a inclusão, na esfera das artes visuais, de disciplinas tão diversas como a arte sonora, a escrita, a dança ou a *performance*.

Assim como há uma história da presença das artes performativas nas artes visuais, há igualmente uma história da presença das artes visuais no espaço das artes performativas. Antecedida pelo trabalho seminal de Isadora Duncan, que tentou redefinir o movimento dançado a partir de ritmos do mundo natural e da arte visual grega, o diálogo entre artes performativas e escultura começa a ser definido de forma singular, falando agora do lado das artes performativas, a partir da década de 1950 - a par e passo com uma acentuada instabilidade social. O rescaldo da Segunda Guerra Mundial, o aparecimento de novos conflitos na América do Sul e na Ásia, de movimentos estudantis, da criação do bloco de Leste, ou de novos movimentos de trabalhadores, entre outros fenómenos, conduziram a uma repolitização cultural do corpo em resposta à qual as artes performativas ofereceram, em diálogo com outras disciplinas, um campo de exploração artística particularmente adequado no seu envolvimento directo do corpo. Coincidindo com um progressivo cruzamento com outras disciplinas artísticas, a pressão para as artes se aproximarem do estado do mundo tornou-se rápida e particularmente marcante durante décadas de 1960 e 1970.

E a tendência para o diálogo continua. São múltiplos os exemplos de propostas de artes performativas que fazem da cenografia um dos seus elementos centrais (entenda-se aqui a cenografia como disciplina com características escultóricas); ou de artistas que recorrem a adereços ou a objectos como parte integrante do seu trabalho. Continua a existir uma abordagem escultórica à dança. *Performers*, bailarinos em particular, continuam a ir buscar à escultura, ou a elementos próximos da escultura, orientação para o seu trabalho de movimento. A título de exemplo, são recorrentes as evocações de corpos mortos, manequins ou outros objectos inanimados.

informed critical analysis, Wittgenstein became the thinking artist's and critic's philosopher." (Potts, 2000, p. 210).

Identifiquemos 3 variações do diálogo entre artes performativas e escultura: a exploração da imobilidade, a desconstrução da ideia de interioridade e o uso de objectos em pesquisa coreográfica. Começemos pela imobilidade. Movimentos que diferentes grupos de pessoas descrevem na rua ou em situações de convívio público, e que contam por isso com uma dimensão política, são frequentemente absorvidos pelas artes performativas, que os transformam em matéria de reinvenção do corpo ou em pensamento crítico na forma de movimento e dramaturgia. No caso de ações de protesto, que aparecem como manifestação de energia política, uma das estratégias mais comuns é a imobilidade. Recusar, perturbar, dificultar ou mesmo impedir são alguns dos resultados mais imediatos da imobilidade como tática de protesto. Tática que ao reclamar de forma básica o direito de dizer não, por via da imobilidade do corpo, confunde-se com a própria ideia de protesto - e simultaneamente com escultura. Note-se ainda, que alguém se comportar como um objecto, por estar imóvel, acarreta uma intensificação da presença que vai para lá da dimensão do protesto. Diferentes posições, como estar deitado, sentado ou em pé, para referir algumas possibilidades, acentuam a forma como alguém ocupa um determinado espaço. À semelhança do que acontece em escultura, a pose é um elemento de significação performativa.

Vem à mente o forte sentimento de presença produzido nas propostas de Vanessa Beecroft - que com a participação de um número alargado de performers, sempre mulheres, sempre imóveis, tem explorado os limites entre *performance* e escultura²⁸; ou projectos recentes como *Cidades de Bronze*, com lugar no Porto, em que performers desenvolvem ações dramáticas, onde se comportam como estátuas e ao mesmo interrogam criticamente a presença de estátuas na cidade como forma de reclamar o espaço público.²⁹ Do outro lado do espectro temos um exemplo curioso. Mais avesso que inverso dos casos anteriores, *Nude*, é uma série iniciada em 2010 por Ugo Rondinone constituída por figuras escultóricas de tamanho real, feitas a partir de moldes directos do corpo de bailarinos profissionais, passados a cera de cores terra e dispostos em cantos ou juntos a paredes em atitude de inação vulnerável.

A segunda variação do diálogo, a desconstrução e crítica do uso da noção de interioridade, acompanha desde logo o processo de autonomia de ambas as disciplinas e o respectivo afastamento de modelos de raiz romântica - que até à afirmação do pensamento moderno condicionaram ambas as disciplinas com uma interpretação do fenómeno da arte baseado em noções de interioridade e

²⁸ Recentemente, Vanessa Beecroft tem-se dedicado quase exclusivamente à escultura, o que acaba por ser coerente com a sua obra performática.

²⁹ Para mais informações sobre o projeto referido, ver: *Cidades de Bronze* | Visões Úteis. (s.d.). <https://visoesuteis.pt/pt/criacao/cidades-de-bronze>

intencionalidade, isto é, na crença que o aparecimento da arte está associado ao modo como um artista, superiormente sensível, manifesta intencionalmente, ainda que por vezes inconscientemente, formas ou gestos portadores de um significado intrínseco e essencial. A crença, dito de outro modo, que significado e essência precede a manifestação de sentido.

Tendo, de um modo geral, alimentado a renovação do pensamento ocidental e orientado parte substancial da produção artística pós-moderna, a crítica ao uso do conceito de interioridade encontrou no diálogo entre artes performativas e escultura um terreno particularmente fértil. O que pode ser explicado, tanto quanto nos é sugerido pelo número de trabalhos de reconhecido valor, pela relação directa com o corpo que encontramos em ambas as disciplinas e pela facilidade de nelas se projectar uma visão antropomórfica do mundo.

Artistas como Donald Judd ou Robert Morris, reconhecidos escultores e teóricos em igual medida, fizeram da crítica da interioridade um dos princípios orientadores da sua obra. Judd, com as suas múltiplas variações de caixas sem interior e séries de repetições sem elemento original; Morris, de modo contínuo com o trabalho que desenvolveu em colaboração com o Judson Dance Theatre, com quem desenvolveu um novo conceito de dança baseado em movimento quotidianos, que envolvia gestos sem aparente significado interior, *performance de tarefas* como vira a ser apelidado, *Task Performance* no original; ou ainda em trabalhos como *Column*, de 1960, onde de forma quase anedótica, parodia a ideia de objecto artístico como contentor de significado e um modelo de intelecto baseado no conceito de interioridade - efeito conseguido por via de uma imagem da mente humana habitada por um humanoide, tal como exemplificado pelo próprio artista dentro de uma caixa de madeira; ou por via do desenvolvimento de esculturas efémeras ou alteráveis ou sem estrutura reconhecível.

A reflexão em torno do conceito de interioridade, da divisão mente/corpo e da divisão sujeito/objecto, aparece hoje alimentada por novas correntes filosóficas, muito direccionadas para as atuais dúvidas políticas e ambientais, assim como para a acelerada mudança de paradigmas de vida - onde surge renovado enquanto condição de uma releitura crítica do passado e da invenção de uma nova relação entre o ser humano e o mundo. Hoje, aparece associado a reflexões críticas sobre um passado colonial, em torno da emergência de novas subjectividades ou enquanto tentativa de dar resposta a ameaças ambientais e ao esgotamento dos modelos económicos capitalistas. Tanto as artes performativas como a escultura continuam a mostrar um agora renovado interesse na divisão entre as noções de sujeito e objecto e na procura de novas avenidas para a arte. Chegámos à terceira variação, o uso de objectos no desenvolvimento do trabalho de movimento.

Numa proposta relativamente recente *De Marfim e Carne - as estátuas também sofrem*, de 2014, uma referência clara ao pequeno filme de Chris Marker e Ghislain

Cloquet Les statues meurent aussi de 1953, Marlene Monteiro Freitas propõe uma composição coreográfica onde se percebe não só o que podemos chamar de crítica auto-reflexiva poética à lógica de apropriação (lógica que alimenta o próprio trabalho, com a utilização de inúmeras elementos retirados de outros objectos culturais, tal como se pode ler em referência à exploração dos povos africanos por parte dos colonizadores europeus) como também, mais significativo talvez, um trabalho de corpo assente em movimentos fragmentados, repetitivos e mecânicos, que aproxima o corpo dos bailarinos de objectos ou esculturas animados apenas por uma força exterior. Tendo assistido ao vivo à peça, posso testemunhar que é uma proposta que devolve aos espectadores uma imagem dos performers a executar ações como objectos sem interior, por neles se perceberem movimentos, mas não a emoção que o gera. Uma forma de passividade radical a aparecer como manifestação de protesto e de fragilidade humana.

O uso de referências ao mundo dos objectos não é uma estratégia nem rara nem de forma única. Num dos ensaios mais lidos, escrito por um português, sobre artes performativas, apropriadamente intitulado *Por exemplo a cadeira* (ensaio sobre as artes do corpo), ensaio de 1999 e publicado de novo em 2011, António Pinto Ribeiro começa por fazer uma espécie de resumo histórico da dança moderna. Lembra que se durante o Romantismo a dança procurava a idealização dos corpos e vivia de estratégias de descolamento, termo do próprio, que pareciam procurar libertar o corpo da gravidade através de constantes movimentos ascensionais, foi no diálogo com as artes visuais que a dança iniciou a sua descida à terra. A gravidade e a procura de um corpo concreto, não idealizado, mas sim diferenciado e multicultural passou assim a estar no centro da dança.

A cadeira aparece no ensaio de Ribeiro como objecto-símbolo e como ferramenta dessa descida. Como marca de um momento de abrandamento e reflexão e da passagem da prioridade do plano vertical para uma maior atenção dada ao plano horizontal do chão - a partir do qual o peso e as limitações do corpo puderam integrar o vocabulário do gesto dançado. O corpo preso a uma cadeira, em *Antic Meet*, uma colaboração de 1958 entre Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e John Cage, mais tarde filmado em 1964; a frequência com que a cadeira aparece na obra de Robert Wilson ou as cadeiras nos espetáculos de Pina Bausch são alguns exemplos explorados por Ribeiro; aos quais podemos acrescentar *Rosas danst Rosas*, de Anne Teresa De Keersmaeker, na qual a cadeira ocupa o lugar central naquilo que parece ser uma exploração improvisada e repetitiva de movimentos abstractos em tensão com gestos do dia a dia; ou para trazer um exemplo português: a cadeira transmutada e o corpo elevado, mas sentado, em *Comer o coração* de Rui Chafes e Vera Mantero, de 2004 - um trabalho que fala de espaço, localização e sentimento, ou falta de sentimento, de pertença.

Ao reforçar a importância do diálogo com outras formas de arte e a forma como um objecto como a cadeira cristaliza o desenvolvimento da dança moderna, Ribeiro acaba por deixar registada a relação entre a procura do gesto significativa e a realidade do mundo concreto. Gesto e coisa dialogam entre si. E o que é isto se não escultura? O que é a escultura se não um modo de agir e de pensar sobre o que um objecto pode ser? O que também quer dizer: sobre o que um gesto pode ser para lá de um gesto?

Lido de forma isolada, o argumento de Ribeiro tem implicações paradoxais para o debate sobre a oposição entre artes do corpo e artes da matéria - chamemos-lhe assim por um instante - do qual o próprio Ribeiro tem sido uma voz ativa, nomeadamente no que diz respeito a políticas de cultura e respectiva distribuição de apoios pelas diversas áreas que compõem o sector. No texto em questão, representativo da posição de grande parte dos decisores culturais de Portugal, saem valorizadas as artes performativas pela sua intrínseca contemporaneidade, associada que está à lógica do acontecimento e à possibilidade de invenção de, e reflexão sobre corpos, gestos e sujeitos.

Voltando um pouco atrás, Ribeiro defende a relevância cultural das artes performativas ao mesmo tempo que reforça o argumento, formalizado com vimos por Badiou, que sugere que a dança como forma de exploração das possibilidades de um corpo que pensa, adquire, inevitavelmente, uma qualidade de não-arte.

O objectivo do presente texto não é discutir filosoficamente sobre se a dança, e por inerência as artes performativas no geral, são ou não uma forma arte. Mas após ter destacado 3 pontos do diálogo entre escultura e artes performativas, podemos agora ensaiar uma conclusão, necessariamente abstracta e não definitiva. Lembremo-nos também de José Gil.

Vimos como Badiou vê a dança como possibilidade da arte existir no corpo - a que este associa o movimento de libertação do homem dos limites da gravidade, isto é, à promessa que aquilo que se ensaia do corpo possa libertar o corpo do corpo. Por sua vez, o complexo entendimento sobre dança que José Gil nos oferece ao longo das páginas de *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, e que aparece em linha com uma tradição filosófica paralela, mas distintas da de Badiou, coloca-nos em posição de a isto acrescentar uma visão da dança como possibilidade da procura do movimento real, significativa e singular, que atravessa a realidade e que o corpo é capaz de receber e traduzir em gesto dançado. Uma capacidade sempre atual, porque irrepetível. Ao contrário de Badiou, Gil pensa a dança a partir da modernidade e reconhecendo o papel da gravidade, que aparece no seu pensamento como condição de transferência de energia, mas não como condição de inscrição. O que se cruzamos com o argumento que o mesmo defende em *Portugal, hoje. O Medo de Existir*, surge como limitação. Apesar da sua maior leveza, ao associar a dança a outras formas de arte e em particular a um objecto, Ribeiro parece deixar em aberto uma solução: o

gesto pode ser pensável na sua relação com o mundo concreto e com o mundo dos objectos.

O sentido do gesto que a dança permite ensaiar, tem na escultura a possibilidade de ser inscrito no mundo material. Tal como a dança, a escultura está sempre no presente porque depende de um encontro sempre atual, sempre diferente e singular a cada instante da sua ocorrência. Quer seja através de uma linguagem figurativa, que transfigura uma ação em forma material, ou através de marcas, que deixam inscritas na matéria a ausência, ou presença negativa, de uma ação, a escultura inscreve sempre a presença do corpo numa realidade concreta que o transcende. Inscrever um gesto numa realidade material concreta, dando-lhe uma duração para lá da sua origem, torna o gesto partilhável no espaço por uma comunidade que ultrapassa quem está presente num determinado momento. Passa a ter implicações políticas.

É um paradoxo, mas a escultura responde à necessidade, que nomeadamente Derrida identificou, de uma linguagem simultaneamente material e espectral. Apresenta-se como a possibilidade do corpo para além do corpo vivo, de uma presença na matéria do que transcende a esfera da matéria. Tal como a dança moderna, também a escultura moderna deu lugar a uma escultura liberta da idealização e da ilusão de eternidade, que se em outros tempos oprimia mais do que libertava, carrega hoje uma promessa na qual podemos ver o desejo de democracia: a promessa de uma presença do humano para lá do que existe aqui e agora.

A imobilidade da escultura oferece ainda a possibilidade de intensificação do gesto no espaço e de transferência do movimento potencial para quem a encontra - que ao mover-se em seu redor passa a ser um sujeito literalmente ativo no processo de significação. Encontrar uma escultura é em si mesmo uma prática.

Do ponto de vista do escultor, a prática da escultura, que é um processo físico, assemelha-se à dança, pois também ela se define pela procura do gesto com sentido - com a diferença que em dança um bailarino *faz*, ao passo que em escultura um escultor *age*. Isto na medida em que *o fazer* em escultura resulta numa transferência de energia para um meio material. Um escultor *age* sobre alguma coisa. À semelhança do que acontece na dança, a prática da escultura é alimentada por uma força interior, mas ao contrário desta o seu resultado vive da sua exterioridade. Já no momento do seu encontro, a escultura vive exclusivamente da sua exterioridade. A escultura existe, mas não está viva.

A continuar, o diálogo entre dança e escultura pode abrir a porta à passagem do movimento potencial, tão importante no passado para o nascimento do período moderno, para a atualização de gestos investidos de possíveis significados e de uma esperança do humano no não humano. Imperfeitos, melhoráveis e ainda assim necessários, os gestos são também compromissos. A escultura é uma forma de afirmação e partilha no espaço de presenças, sentidos e compromissos, que podem ser intoleráveis, mas igualmente, de alguma forma, em determinado tempo,

reparadores. Penso de novo na *performance* a que assisti em 2009 e tento imaginar a força de algumas daquelas figuras traduzidas escultura.

Referências

- Auffret, S. (2018, julho 24). Avec Jay-Z et Beyoncé, « le Louvre devient une marque cool ». Le Monde.fr. https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/07/23/avec-jay-z-et-beyonce-le-louvre-devient-une-marque-cool_5335012_3246.html
- Badiou, A. (2005). *Handbook of inaesthetics*. Stanford Univ. Press.
- Bellow, J., Biass-Fabiani, S., Blanchetière, F. & Gerstein, A. (2016). *Rodin and Dance, the Essence of Movement*. Paul Holberton Publishing
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, (110), 51-79.
- Brannigan, E. (2019). Talking back: What dance might make of Badiou's Philosophical Project. *Performance Philosophy*, 4(2), 354-373.
- Cidades de Bronze | Visões Úteis. (s.d.). <https://visoesuteis.pt/pt/criacao/cidades-de-bron>
- Derrida, J. (2005). *The Politics of Friendship*. Verso.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a Dança*. Relógio d'Água.
- Gil, J. (2007). *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Relógio d'Água.
- Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 54(104), MIT Press.
- Potts, A. (2000). *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernism, Minimalism*. Yale University Press.
- Rancière, J. (2013). *Aesthetics. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Verso Books.
- Ribeiro, A.P. (2011). Por exemplo a cadeira (ensaio sobre as artes do corpo). In Ribeiro, A.P. (2011). *Questões Permanentes: Ensaios Escolhidos sobre Cultura contemporânea* (pp. 16-41). Cotovia.
- Richardson, J. (2021, April 5). *Marina Abramović performance piece comes to HoloLens 2*. MuseumNext.
- St. Félix, D. (2018, junho 19). The power and paradox of Beyoncé and Jay-Z taking over the Louvre. *The New Yorker*.
- Vanity Fair. (2008, julho 2). *Christopher Hitchens Get Waterboarded | Vanity Fair* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4LPubUCJv58>