UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

O CORPO NAS ECOLOGIAS INCORPÓREAS

Integração das práticas somáticas numa investigação que alia ecologia e performance para a criação de uma dança digital remota

Sara Alexandra Pedro Coelho

Trabalho de Projeto
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Práticas Transmedia

Trabalho de Projeto orientado pela Prof.ª Doutora Patrícia Cristina e Silva Figueira Gouveia e pelo Prof. Doutor Stephan Jürgens

2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Sara Alexandra Pedro Coelho, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado "O Corpo nas Ecologias Incorpóreas - Integração das práticas somáticas numa investigação que alia ecologia e performance para a criação de uma dança digital remota", é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata

Lisboa, 25 de fevereiro de 2023

RESUMO

O projeto *Interna* posiciona-se no campo de estudo da Performance *Site-Specific*. Este projeto desdobra-se num paralelismo investigativo, prático por natureza, entre a área da Dança Contemporânea - servindo-se das Práticas Somáticas, enquanto ferramentas técnicas de relevância - e a Ecologia. Neste contexto, sustenta-se nos referenciais da *Art as Research/Practice-led Research*, e no historial de prática pessoal, enquadrada no trabalho desenvolvido junto da Amalgama Companhia de Dança.

Faz-se ainda a intersecção destes temas com uma abordagem no campo da Tecnologia, na área da Performance Digital, uma vez que esta é a designação que cruza as Artes Performativas e a Performance – onde se situa o projeto.

Tendo em conta a questão-síntese da investigação, a saber, como potenciar uma performance digital, no âmbito da dança, de forma a gerar uma interatividade obra-público, de valor eco-somático, *Interna* parte do *movimento* enquanto meio, para chegar à composição de uma performance interdisciplinar, que dissolva fronteiras entre práticas artísticas, e faça dialogar formas, dinâmicas, sensações, escalas, estruturas e interações na Terra. O movimento designa um elemento unificador, comum a toda a existência, bem como um instrumento de reconhecimento nas relações ser/ser e ser/meio, que poderá permitir o início de uma consciencialização ecológica, ancorada num processo de sintonização e integração das partes no todo.

Para tal, desenvolve-se um trabalho em torno da Somática, enquanto campo facilitador da expressão subjetiva do ser humano e da sua experiência como corpo, mente e espírito. Esse trabalho desenvolve-se lado a lado com uma dramaturgia orientada para (1) o trabalho do corpo em conjunto com as tecnologias de comunicação visual, e para (2) a observação da ecologia entre os elementos componentes de uma dança digital remota - que não carece da hibridez característica das práticas transmedia, e também pode ser experienciada presencialmente.

Palavras-Chave:

práticas somáticas; movimento; ecologia; microcosmos; performance digital;

ABSTRACT

Interna project is positioned in the study field of Site-Specific Performance. It unfolds in an investigative parallelism, practical by nature, between the field of Contemporary Dance - using Somatic Practices, as a relevant technical tool - and Ecology. In this context, there is a methodological support with origins in the references of Art as Research/Practice-led Research, and in the history of personal practice, framed in the work developed with Amalgama Companhia de Dança.

These themes also intersect with an approach made in the field of Technology, in the area of Digital Performance, since this is the designation that crosses Performing Arts and Performance - where the project is located.

Taking into account the research question - how to potentiate a digital performance, in the context of dance, in order to generate an interactivity work-public, of eco-somatic value, *Interna* starts from the movement as media, to reach the composition of an interdisciplinary performance, that dissolves frontiers between artistic practices, and dialogues forms, dynamics, sensations, scales, structures and interactions on Earth. The movement designates a unifying element, common to all existence, as well as an instrument of recognition in the being/being and being/environment relationships, which may allow the beginning of an ecological awareness, anchored in a process of tuning and integration of the parts in the whole.

To this end, work is developed around Somatics, as a facilitating field for the subjective expression of the human being and his experience as body, mind, and spirit. This work develops side by side with a dramaturgy oriented towards (1) the work of the body in conjunction with visual communication technologies, and towards (2) the observation of the ecology between the component elements of a remote digital dance - which does not lack the hybridity characteristic of transmedia practices, and can also be experienced in person.

Keywords:

somatic practices; movement; ecology; microcosm; digital performance;

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu pai, pelos abraços de apoio e segurança; à minha mãe, por me nutrir de carinho e de coisas deliciosas; ao meu irmão, por manter as coisas leves; e ao António, por acreditar inabalavelmente em mim. A todos, pela paciência e confiança, ao longo deste processo.

Quero também agradecer aos meus orientadores: Professora Patrícia Gouveia, pela sua postura irrepreensível como docente e ser humano, e pelo seu sentido pragmático fundamental, sem nunca deixar de ter em conta aquilo que me movia; e ao Professor Stephan Jürgens, por me ter ajudado a delinear um caminho nesta investigação, sem me fazer perder de vista o meu centro.

Agradeço também ao Pedro, que registou magicamente cada momento da performance; ao meu irmão e à Filipa, pelo apoio técnico caseiro; e à Patrícia, que me ajudou a compor este documento.

Obrigada a todos os seres que marcam presença em mim, tornando-a mais bela.

às árvores e à minha cadela, Lua

I. Índice

I. Índice ……..… vii

II. Índice de figuras ……. ix

III. Prefácio …… x

1 Introdução …… 1

1.1 Construção do título ……. 2

1.2 Objetivos da investigação …… 3

1.3 Questões de investigação ……..…… 4

2 Enquadramento Teórico ……...……... 5

2.1 As Práticas Somáticas ……..…… 9

2.1.1 Somática: Uma Ferramenta Vital ……..……... 9

2.1.2 Integração das Práticas Somáticas na Dança …….…… 10

2.1.3 Isadora Duncan: O "Corpo Natural" ……..……... 12

2.1.4 Anna Halprin: A Regeneração Espiritual …….. 14

2.1.5 *Somatic Dramaturgy* …….. 18

2.2 A Ecologia na Performance ……..…….. 20

2.2.1 A Natureza de Ser Humano: Descrença e Desconexão …...….. 20

2.2.2 Ecologia Profunda: Um Processo de Identificação …...…… 26

2.2.3 Ecofeminismo: Individualizar a Identificação …….…….…. 29

2.2.4 *Performance Ecology* …… 34

2.3 A Tecnologia na Performance ……...…… 38

2.3.1 Heidegger: Essência e Cuidado …….…… 38

2.3.2 *Digital Performance* em Steve Dixon ……...…… 41

2.3.3 Birringer: O Corpo Digital e Dançante …….. 44

3 Abordagem e Metodologias …….…….. 50

3.1 *Practice as Research*: Da Práxis para a Teoria ……..... 50

3.1.1 *Somatic-Performative Research*: O Uso das Técnicas Somáticas na Criação do Projeto ……..……..……..52

3.1.2 O Referencial Pessoal: Em conversa com Sandra Battaglia, co-fundadora e diretora da Amalgama Companhia de Dança ……..…….. 54

4 *Interna* ……...…….……..…… 57

4.1 Motivação ……...…….……..…..….. 57

4.2 Processo Criativo: Constelações e Colheita Sensorial ..…….…….. 58
4.2.1 São Julião - O *Espaço* ..…….……..…….….. 59
4.2.2 De *Espaço* a *Lugar*- Crónicas Plásticas e Poemas …….…..... 61
4.2.3 *Estar* no Lugar; *Ser* o Lugar ……..…….. 62
4.3 O Projeto *Interna* ……...…….. 63
4.3.1 A Performance Central (1) …….…… 66
4.3.2 O Passeio Somático (2) ……...….. 69
4.3.3. A Criação de um Microcosmos em Tempo Real (3) ……..….. 72
4.4 Resultados e Partilhas dos Participantes …….….. 77
5 Conclusão ……..…….. 81
5.1 Implicações e Limitações; Linhas para Investigação Futura …..…….. 81
6 Bibliografia ……... 83
7 Apêndices ……..……... 91

II. Índice de Figuras

1 Isadora Duncan *dancers* (1915-1923)……. 13
2 Anna Halprin, *Ceremony of Us* (1969)……..... 17
3 Anna Halprin, *The Brench* (1957)……..……..... 17
4 Ursula Biemann e Paulo Tavares, *Forest Law* (2014)..……..... 24
5 Ana Mendieta, *Untitled* (*Silueta* Series)..…….…..... 33
6 Prue Stent & Honey Long, *Like Running Water* (2017) ….…….…..... 34
7 Denis Ariana Pérez, *Tide In, Tide Out* (2022) ….…….…..... 37
8 Prue Stent & Honey Long, *Oceans From Here* (2018) ….……..…….…..... 37
9 Mapa da localização da Performance ……...……..…….…..... 59
10 Tipos de Solo ……...……..……..…….…..... 60
11 Amostras de Solo e Flora ……....……..……..…….…..... 60
12 Estudos Sensoriais de Cor ……....……..……..……..…….…..... 61
13 Poemas ……....……..……..……..……..…….…..... 61
14 *Limestone* sobre papel escuro……..……..……..……..…….…..... 62
15 Sabor do sal……..……..……..……..…….…..... 62
16 Fissuras à superfície ……..……..……...…….…..... 63
17 *processo I* (2021) Performance Remota/Instalação Virtual …..……...…….…..... 63
18 *processo II* (2021) Performance Remota/Instalação Virtual …..…...…….…..... 64
19 *a dentro* (2021) Performance Remota/Instalação Virtual …..…...……..……..... 64
20 O lugar da Performance e Rastos …..…...……...…….…..... 67
21 Performance Central ……...…...…...……...…….…..... 68
22 Passeio Somático ……..…..…...……..…...…….…..... 70
23 Linhas e percurso do Passeio Somático ……..…..…...……...…..... 71
24 Convite e Pasta de Conteúdos …….. ……..…..…...…….…..... 73
25 Microcosmos criados em tempo real (exemplos) …….. ……...…..... 75
26 *Feedback* da participante #6 …….. ……...…..... 79
27 Processo de criação com a natureza - *Real Arte Sunset* (2020).. …….…..... 92
28 Processo de criação com a natureza - *Real Arte Sunset* (2020).. …….…..... 92
29 Documentação fotográfica do espetáculo *Real Arte Sunset* (2020) ……....….. 93
30 Convite da Performance *Interna* …….. ……..…….…..... 109
31 Guia Técnica da Performance *Interna* …….. ……...……...…..... 110

I. Prefácio

explicar com palavras deste mundo
que partiu de mim um barco levando-me
(Pizarnik, 1995)

Cruzamo-nos com o *indizível* várias vezes ao longo da nossa vida. Quando nos deparamos com este *evento*, passamos a contemplar a existência de *coisas* que não conseguem facilmente, ou não devem, ser exprimidas por meio da palavra. Coisas intraduzíveis. *Indizível* desempenha também o papel de um adjetivo, que abraça uma curiosa não-binariedade no mundo da gramática, caracterizando algo que se desviaria do comum, dirigindo-se ao extraordinário. Mas *indizível* não carece obrigatoriamente de uma forma, ou de um conteúdo, nem tão pouco de uma sensação, de uma emoção, ou de um sentimento. De lá pode até surgir um sentido - assim que somos capazes de intuir uma conexão imediata com essa realidade.

Maturana, ao escrever a introdução de *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living* (1980), assume que, no decorrer de vários anos em busca de respostas para duas questões cruciais que o moviam na sua vida académica (e não só) - "Qual é a organização da vida?" e "O que acontece no fenómeno da percepção?" (Maturana e Varela, 1980, p. xii)[1] - chegou à descoberta de que as suas maiores dificuldades no processo se prendiam com questões "epistemológicas e linguísticas" (Ibid., p. xiii): só se consegue dizer através de uma dada linguagem aquilo que a própria linguagem permitir[2] (Ibid., p. xiii).

Mesmo quando o desafio reside em tornar *dizível* o que aparenta ser *indizível*, em tentar comunicar a outro aquilo que se experiencia para lá do plano racional (que não se afasta, por isso, de um plano real, mesmo que subjetivo), existem conexões, momentos, experiências, ou estados indizíveis que todos acabamos por partilhar, inevitavelmente, enquanto formas de vida que coexistem no mesmo planeta – a Terra. Querer "explicar com palavras deste mundo" aquilo que só sabemos sentir, significar e comunicar com o corpo torna-se substancialmente desafiante. Sobretudo, quando se pensa a *Terra* como sendo *Corpo* e, portanto, quando se é *Corpo*, é-se *Terra*. E a

[1] Tradução livre da autora: "What is the organization of the living?" and "What takes place in the phenomenon of perception?".
[2] Tradução livre da autora: "(...) one can only say with a given language what the language permits (...)".

linguagem deste sistema complexo, autónomo, abundante e fenomenal a que chamamos *natureza* remete-nos invariavelmente para o movimento e raramente para a palavra.

Foi em 2018 que tomei contacto pela primeira vez com a sensação de descobrir que algo em mim, e que achava ser indizível, tinha, afinal, tradução por palavras. Foi através de uma Formação em Dança Criativa, uma das muitas vertentes de formação que fui adquirindo desde tenra idade junto da Amalgama Companhia de Dança e do seu trabalho[3], que ouvi falar de *Ecologia Profunda*. No âmbito da Dança Criativa, segundo a metodologia do Movimento Amalgama, existe uma atuação ao nível do desenvolvimento pessoal e um sistema aberto de movimento, livre expressão, democratização criativa, comunicação e expressividade a partir da realidade de cada um (cruzo-me também com as *Práticas Somáticas*, mesmo que a sua dizibilidade não exista nesse momento). Tomei consciência, de entre outras coisas, de que devo ser responsável pela minha própria evolução - mas que isso não significa que não necessite de mais nada para além de mim. De igual forma, fui relembrada da importância que o mundo onírico detém sobre mim e sobre os meus pares, sustendo uma espécie de imaginário coletivo da Humanidade conectado e ancorado na natureza que, no campo da Dança, contribui para que o movimento não se cinja apenas a uma técnica formal. Neste ponto, introduz-se então a filosofia de ecologia profunda no vocabulário do movimento e abre-se um mundo inteiro perante mim, entoando uma revelação daquilo que sempre me foi familiar.

Invariavelmente, retiro um profundo prazer de refletir sobre a minha forma de estar no planeta, entre *outros*. E isso acaba por se refletir na minha prática artística. Quando percebo que a ecologia profunda espelha muitas das minhas convicções intuitivas e inexplicáveis, tenho, pela primeira e única vez, uma sensação de realização, ou próxima disso. As palavras “resgate”, “identificação” e “conexão” ressoam e oiço falar da importância de alinhar a nossa *prática de vida*, procurando uma sustentabilidade e equilíbrio para connosco próprios; da importância de nos questionarmos: “isto é bom para mim?”; da importância de percebermos quando as nossas decisões, ações e padrões não estão a ser ecológicos para o nosso próprio

[3] Companhia de dança de bases contemporâneas, mas com uma forte vertente holística e sistémica, tanto orientada para a produção e criação artística, como para a Educação pela Arte e desenvolvimento pessoal.

sistema, e por isso nos fazem sofrer, nos desgastam, nos deixam doentes; da importância de enraizar e de criar estrutura; da importância de seguir o nosso *tempo interno*, e de seguir o nosso centro - porque estes são os mesmos que pulsam e guiam o resto da vida natural. Isto é válido tanto para dançar, como para fazer o caminho que dá pelo nome de "vida" na Terra.

Isto, para mim, sempre foi evidente e de fácil compreensão - primeiro com o corpo e depois com a mente. Os movimentos ganharam força e afirmaram-se ainda mais como raciocínio no meu imaginário, descrevendo entusiasticamente as maneiras de ser e de estar neste e (porque não?) noutros mundos. Toda esta foi a minha deixa para querer fazer mais com esta aprendizagem e cedo se definiu que iria enveredar por estes assuntos na minha tese de Mestrado. Nos meses seguintes, vivi na China, em Macau, e viajei pela Ásia, recolhendo observações e experiências sobre formas diferentes que outros seres humanos têm de se relacionar com o planeta. O *taoísmo* afirma que tudo o que vive está num processo constante de mudança, "num processo de se tornar algo diferente", ou seja, em constante movimento. A forma simbólica de um círculo surge na representação do Yin e do Yang, abraçando as polaridades num todo, através da sua "simetria dinâmica e rotacional", que descreve a existência de um "movimento cíclico contínuo" (Cunha e Rego, 2007). O *retorno* enquanto caminho do *Tao* pega nos paralelismos existentes nos arquétipos da natureza, segundo as paridades que se manifestam e complementam ciclicamente (contrariando o modelo separatista ocidental, dos dualismos que não se tocam e medem forças entre si). O *dentro* é complemento do *fora*, o que está em *cima* é complemento do que está em *baixo*, o *masculino* é complemento do *feminino*, o *repouso* é complemento do *movimento*, a *vida* é complemento da *morte*, o *frio* é complemento do *calor*, e vice-versa. As energias opostas precisam uma da outra e é nestes termos que se gera o movimento.

Levei isto comigo, como compreensão de que existe uma conformidade a unir tudo o que aparentemente se dá por oposição - e que, no fundo, é uma constante interação. A ondulação do oceano corresponde a uma tensão entre opostos, a um puxar e um empurrar, a um ir e voltar; que por sua vez, noutra escala, vai equivaler ao movimento da nossa respiração, o inspirar e o expirar; que por sua vez, noutra escala, se assemelha à nossa pulsação interna. Quando dançamos, o desdobrar dos nossos membros, lento e progressivo, equivale ao brotar dos ramos das árvores; a ondulação do nosso tronco segue o fluxo da água que contorna uma montanha. No fundo, as formas que conseguimos reproduzir com o nosso corpo têm origem nas formas de outras

formas de vida. E é preciso enraizar, para que possamos rechear essas formas com uma intenção.

De 2020 até à data, passei a integrar a companhia de dança da Amalgama, sob o registo da Amalgama Incubadora de Dança, colaborando em diversas criações artísticas no campo da performance itinerante e imersiva na Natureza (*lNLUZ*, Tapada Nacional de Mafra; *Real Arte Sunset*, Jardim Botânico da Ajuda), e dos espetáculos de palco (*Fado Nosso*; *Dentro de Ti Ó Cidade*, co-produção Amalgama Companhia de Dança (Portugal) e Artfusion (Macau); *Eles Não Sabem*). Neste âmbito, aquilo que tenho vindo a experienciar artisticamente é sustentado em paralelo pela prática da linguagem da dança desenvolvida no seio da companhia - o *Movimento Amalgama* - e pelos seus componentes metodológicos fundamentais[4].

Seguindo a mesma linha, tenho tido também a possibilidade de cruzar uma outra área que me é muito querida no espaço onde a Dança e a Ecologia se tocam - a da Educação. Neste sentido, a possibilidade de desenvolver uma componente de dança criativa, com cruzamento interdisciplinar artístico, com crianças entre os cinco e os dez anos, tem sido muito gratificante. A exploração desta componente tem-me permitido uma rotina de experimentação, aplicação e observação de dinâmicas que promovem a sensibilização face a noções de ecologia (nos termos já mencionados), dança, expressão criativa, plasticidade, encontro, liberdade, consciência e estrutura.

Mesmo reconhecendo as minhas limitações e possibilidades de falha (próprias do processo de quem investiga e procura aprender), parte da minha intenção, ao realizar este trabalho de projeto, reside em honrar os veículos de sabedoria e experiência artística, pessoal e humana que representam para mim a Amalgama Companhia de Dança, e a sua co-fundadora e diretora, Sandra Battaglia, desde o meu primeiro contacto com a Dança, com cinco anos de idade. Há um movimento que descreve recorrentemente a vida - o círculo; e eu gostaria de retribuir o que tenho recebido, da forma que me é possível.

[4] Alguns destes componentes metodológicos serão especificados no Capítulo 3.

1 Introdução

Há muito que o discurso ambientalista sobre a necessidade de uma mudança de paradigmas passou a ser um plano de ação em tempo real. A fase de declínio ambiental, acionada a alta velocidade pela ideia de um progresso que preenche largos moldes exigidos pelo capitalismo, a par com o crescimento demográfico, já foi largamente percorrida. O modo de vida da espécie humana consolidava-se sobre uma base de desigualdades étnicas, sociais e económicas, orientadas pelos muitos solavancos políticos e por uma desvinculação, ou repressão, emocional generalizada. Um ritmo estonteante, solidificado pelo hábito, pela resignação, e vinculado naturalmente à propensão tecnológica desmedida, corrompia a herança cósmica humana, enquanto parte elementar da Biosfera. O léxico das efervescências contemporâneas compõe-se por "efeitos da pandemia", "luta", "*black lives matter*", "não-binário", "feminismo interseccional", "guerra", "eco-ansiedade", "alienação", entre outros. A profunda negligência do valor de todos os corpos e formas de vida na terra é paralela à falta de consciência, cuidado e respeito pelo *próprio* corpo. Comumente, o corpo parece existir apenas quando dói, quando envia um sinal de alerta. Como tudo o resto.

Embora parta de uma metodologia posicionada na *art-as-research*, esta investigação revelou uma necessidade académica de sólidas bases de fundamentação teórica, desde o seu início, por abordar questões "energéticas" e/ou "espirituais", consideradas esotéricas e pouco viáveis; deste modo, abre-se um diálogo experimental, aberto e contínuo direccionado para o microcosmos criado no projeto artístico.

Os capítulos que se seguem começam por desmistificar a somática e o potencial artístico, dramatúrgico, ecológico e de desenvolvimento pessoal inerente às práticas somáticas, nomeadamente através da sua aplicação no campo da dança e da performance - passando pelo trabalho de integração de ferramentas somáticas na dança, de Rebecca Webber; pela exploração do "corpo natural", em Isadora Duncan; pelo estreitamento da relação entre as dimensões artística, pessoal e espiritual, em Anna Halprin; e pela dramaturgia somática implementada em técnicas performativas, de Stephan Jürgens.

De seguida, é feita a ponte entre questões de imaterialidade e subjetividade e questões de compreensão ecológica, sobretudo no âmbito das práticas performativas intermedia e transmedia. Estes capítulos enunciam pontos de ligação entre a expressão

artística e a necessidade de reflexão sobre a desvinculação humana com a terra. Passam, depois, pelo esclarecimento de premissas essenciais da ecologia profunda, a corrente ecológica desenvolvida por Arne Naess, e o seu confronto com perspectivas ecofeministas, sobretudo na óptica de Stevens, Tait e Varney, acabando com a análise da noção de *performance ecology*, na qual se observa a ecologia existente entre os elementos e as suas interações, numa performance.

A problemática da intenção e das bases valorativas subjacentes ao paradoxo da inclusão das potencialidades tecnológicas numa criação artística orientada para a ecologia são discutidas nos capítulos adiante, partindo de Heidegger e da sua problematização da "essência" da tecnologia. Seguem, também, pela concepção de *digital performance*, de Steve Dixon, e pela expansão do corpo dançante para corpo digital, de Birringer, contextualizando o projeto artístico feito entre as *performing arts* e as *performance arts*', onde o corpo, a sua virtualidade, a noção de ecologia dos elementos da performance, ou o espaço remoto na performance interdisciplinar são examinados.

A fundamentação teórica leva à introdução do projeto *Interna*, pela compreensão da sua metodologia - que parte de um referencial pessoal prático, no contexto do trabalho junto da Amalgama Companhia de Dança, desenvolvendo-se para um modelo em que a prática alimenta a pesquisa e vice-versa, numa dinâmica cíclica e circular, orientada pelas ferramentas e técnicas somáticas. Em si, *Interna* descreve um contexto performativo orientado para a criação e partilha, virtual ou presencial, de um microcosmos, que reflete somaticamente em torno das possibilidades, interações e conexões de teor ecológico entre os seres e o meio.

1.1 Construção do título

No título, a expressão *"corpo* nas ecologias *incorpóreas"* introduz o leitor no desafio de questionar imediatamente o dualismo cartesiano clássico, pelo confronto com o paradoxo presente na escolha das palavras da mesma família, mas com significados que se anulam.

A construção do subtítulo foi feita originalmente em inglês: *Integrating somatic practices in designing the performance ecology of a remote digital dance performance*.

O termo "*somatic practices*" faz referência ao corpo e à Natureza, enquanto Terra, colocando em relevo a sensibilização dos aspetos internos e pessoais de uma experiência baseada na riqueza da percepção sensorial; o enquadramento do trabalho na área das Práticas Transmedia é feito pelo termo "*designing*"; já "*performance ecology*" não se cinge apenas à definição institucional de *ecologia*, fazendo por isso referência ao trabalho prático de performance, como uma criação (microcosmos) que reflete um macrocosmos, partindo das preocupações que motivam a investigação; o artigo indefinido em "*of a*" mantém o elemento performativo genérico, o que incide sobre a natureza experimental do projeto, caracterizada por ser fluida e não estanque, em consonância com a linha de pensamento e de ação da investigação; o resultado final traduz-se numa "*remote digital dance performance*".

1.2 Objetivos da investigação

A investigação tem objetivos que foram definidos numa fase inicial e objetivos que se foram materializando ao longo do processo. O trabalho de projeto traça uma pesquisa com base na ação experimental e, por sua vez, essa pesquisa descreve o próprio resultado da investigação.

A espiral que emana do processo incide na observação, na descrição, na documentação e na análise das potencialidades desencadeadas pelas práticas somáticas. Pretende-se, então, em primeiro lugar, a criação de uma abordagem reflexiva e autónoma - a artista que simultaneamente cria e reflete sobre o seu trabalho. Neste sentido, existe a intenção de evidenciar a filosofia de ação do projeto e da investigação: local *vs*. global - na qual se premeia o valor do impacto do *um-para-um*, com resultados mais profundos e subjetivos, em vez do *um-para-muitos*, no qual o impacto da investigação corre o risco de se despersonalizar e superficializar. De igual modo, um dos objetivos do trabalho de projeto é refletir sobre o valor da própria *intenção* no processo artístico, neste caso - "como é feito?", em detrimento de "o que é feito?".

Assim, dar ensejo a um contexto de interatividade virtual, ou presencial, numa performance com base nas práticas somáticas constitui um dos propósitos destas tarefas; outro seria explorar o valor singular, subjetivo e diferenciado da experiência e percepção ecológica, demonstrando as possibilidades de contributo e potencial da criação artística, no campo da *digital performance*, face a necessidades ecológicas.

Outro dos objetivos reside na vontade de gerar um contributo para desmistificar a imaterialidade na ecologia, sobretudo contida no universo da subjetividade sensorial de cada ser, apostando na criação de um contexto performativo transmedia e interdisciplinar, que não tem como objetivo delimitar conceitos ou experiências, nem dogmatizar pontos de vista.

1.3 Questões de investigação

Na sequência dos objetivos mencionados, seguem-se as questões de investigação formuladas:

1. Qual o papel das práticas somáticas no processo de reconhecimento do ser humano na Terra, do ponto de vista da dança contemporânea?
2. Qual a aplicação dramatúrgica das práticas somáticas numa performance digital de dança?
3. Como potenciar uma performance digital de forma a gerar uma interatividade obra-público, de valor eco-somático?
4. Como pode a base de valores da pessoa artista sustentar o paradoxo de um discurso artístico sobre ecologia, que se serve de meios tecnológicos e técnicas virtuais?
5. De que forma a ecologia existente entre os elementos de uma performance pode espelhar o sentido ecológico mais subjetivo, ou mais generalizado, em quem presencia e/ou partilha a performance?

2 Enquadramento Teórico

No contexto do projeto *Naturezas Visuais* (2021), desenvolvido pelo Coletivo Climático do maat, em que se reflete artisticamente sobre as "práticas de ação coletiva de natureza política, social e cultural", dentro da janela dos últimos cem anos, afere-se um interesse evidente e atualizado em dissecar as matérias ambientais, enquanto matérias menos específicas e mais transversais. Há uma evidência esclarecida por essas práticas sobre a constante mutação da noção que o ser humano desenvolve acerca da "compreensão da "natureza" - filosófica, biológica e económica" (Leanza, 2021, on-line). Por sua vez, é essa compreensão, transitória, que dá forma aos padrões de organização, sustento e governação comunitários (Ibid.). Neste sentido, a virtude dos interesses humanos é debatida internacionalmente e de forma crescente no último século, já que se tem vindo a consolidar uma relação causal entre a observação da degradação ambiental e fenómenos como o "crescimento global", a " escassez de recursos" e a "poluição" (Ibid.). Este projeto, que cruza a "produção artística", as "inovações tecnológicas", os "movimentos sociais" e a "governação global", orienta-se para uma "política e uma estética pós-antropocêntricas e não-hegemónicas do ambientalismo" que idealmente confluem numa convivência igualitária e democrática no seio da natureza, ultrapassando "cosmovisões centradas no ser humano" e refutando "a violência ecológica do extrativismo" (Ibid.).

A centralidade na figura humana remonta para uma frase de Darwin, em 1859, na sua obra *A Origem das Espécies* (2011 [1859], p. 77): "[Esta] preservação de diferenças e variações individuais favoráveis e a destruição das que são prejudiciais, denominei Selecção Natural"[5]. O ser humano tem desenvolvido uma cegueira, no que diz respeito à apreciação social de como o ambiente deve ser partilhado com outras espécies, ameaçando-as continuamente, nas palavras da ecofeminista, Peta Tait (Tait, 2018, p. 177). A mesma autora introduz o termo "ecologias partilhadas" para destacar a potencialidade inerente à arte, e em específico, à performance, no que diz respeito à sua capacidade para desenvolver sistemas de pensamento e comunicação orientados para a partilha corporal do espaço ambiental, quando se fala de biodiversidade e da sobrevivência das espécies (Tait, 2018).

[5] Tradução livre da autora:: "*This preservation of favorable individual differences and variations, and the destruction of those which are injurious, I have called Natural Selection, or the Survival of the Fittest."*.

Paradoxalmente, como seres *naturalmente selecionados*, mestres no poderio da sobrevivência, a espécie humana faz, ingenuamente, um trajeto milenário em direção à sua própria extinção, quando observados os seus padrões de ação ecológica. Yuval Harari descreve o *Homo sapiens* como "o mais importante agente transformador na ecologia global" (Harari, 2017, p. 88), equiparando-se a uma catástrofe natural, e afirma que o Antropoceno se expressou enquanto fenómeno logo na Idade da Pedra, quando os nossos antepassados foram responsáveis pela extinção "de cerca de 50% dos grandes mamíferos terrestres do planeta" (Ibid., p. 90). Aquilo que parece diferir da Idade da Pedra para a atualidade é a consciência presente das ferozes consequências que advêm deste comportamento.

Enquadrada na agenda de 2022 da Fundação Calouste Gulbenkian, a programação *Ecologias Imateriais: Encontros para reconectar a terra e o corpo* (2022) abre portas para as discussões sobre as "dimensões imateriais e espirituais da ecologia", através de uma seleção de conversas, filmes, sessões de poesia, performances e instalações[6]. As práticas artísticas e "especulativas", no contexto da programação, refletem investigações em diversas áreas, com o objetivo de "pensar as práticas extrativistas para lá do seu significado material". Deste modo, um dos objetivos dos curadores consiste na criação de um espaço dinamizado pela partilha entre participantes/público-oradores-artistas, para a discussão de dimensões "invisibilizadas" que permitam "imaginar outros mundos". Uma das conversas, "Extrativismo interno: tecendo emaranhamentos espirituais, corporais e energéticos", serve o propósito de "tecer relações entre as noções de energia, corpo, linguagem espiritual, presença e ausência". Estes termos, que tocam necessariamente o vocabulário tanto da performance, como da dança, gravitam o conceito concebido pelos curadores de "ecologias imateriais" (o mesmo que influenciou o título do trabalho), no qual as ideias, os "fantasmas", nómadas pela sua natureza incorpórea, encontram um lugar - segundo as palavras de Díaz. O curador menciona a urgência em revelar a imaterialidade da ecologia, presente no "toque" e na "intimidade", fazendo evoluir o seu significado para noções mais "porosas" e "relacionais", refutando a "institucionalização" e "capitalização" do termo. Já Cara New Daggett, oradora, frisa a inter-relação entre imaterialidade e energia, alertando que a energia, sendo descrita abstratamente como

[6] Esta é uma programação do Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian, com curadoria de Alejandro Alonso Díaz e Rita Fabiana, que decorreu de 04-06 de novembro de 2022.

uma “disposição existente para fazer coisas trabalhar”, pode curiosamente traduzir-se em algo material - como é o caso da Matemática. Por sua vez, toda a prática e materialidade existente na mesma disciplina, consiste numa abstração do pensamento. “O mundo é material. Mas isso não significa que esteja totalmente traduzido numa língua que conhecemos”, refere Cara. No seguimento desta ideia, Michael Marder, orador, também questiona a validação do “pensamento sério”, recorrentemente associado à energia do trabalho intelectual e extrativista - “Porque não ao gesto? À observação? Ao *estar*?”. A “marginalização” de energia “enquanto termo filosófico”, desvia toda a atenção para a “ação no mundo material”, em detrimento da ação “sobre a presença/ausência do corpo e memórias”.

Projetos como *Ecologias Materiais*, ou *Naturezas Visuais* representam um apanhado teórico-prático de contextualização da presente investigação, por conseguirem situar de forma panorâmica o alargamento do significado de “ecologia”, do ponto de vista político, social e cultural, pela interseção interdisciplinar na contemporaneidade artística. *Naturezas Visuais*, por sua parte, propõe como ponto de partida as “bases antropocêntricas do pensamento ambiental moderno”, edificado sobretudo sobre dinâmicas colonialistas ocidentais, e do “pensamento do dualismo cartesiano” entre ser humano e natureza (Leanza, 2021, on-line). Porém, o questionamento em torno das temáticas deverá rumar à descoberta de ecologias para lá de humanas, informadas teoricamente pelas tradições culturais contemporâneas “não-binárias do ecocentrismo[7] e multiperspetivismo” (Ibid.).

Neste sentido, o contributo das práticas artísticas revela-se fundamental, já que estas tendem a responder às conjunturas ambientais - numa fase inicial (1950 - 1990), pela “procura de uma reconexão experiencial e espiritual com a natureza”, com a “Earth and Land Art”; e pelo interesse em estender o seu alcance “a um novo mundo de interconectividade biotecnológica”, de comunhão entre a arte, tecnologia e ciência (Ibid.). Numa segunda fase (1990 - 2010), a experiência de reconexão dá lugar ao interesse em colaborações “socialmente comprometidas e orientadas para a comunidade”, tendo em vista uma “estética relacional” e uma “ativação de contextos cooperativos” - isto, para fazer face ao desencontro premente entre o corpo e o meio, proporcionado por um quotidiano “hiperconectado, móvel e cosmopolita”, característico

[7] O Ecocentrismo designa o movimento que defende a adoção de um modelo socioeconómico assente num sistema de valores de cariz ecológico.

da viragem do milénio (Ibid.). Numa terceira fase (2010 - presente), as práticas artísticas passam a debruçar-se sobre as "ecologias mais que humanas", trabalhando sobretudo em abordagens centradas "nos processos de modificação da Terra" e "filosofias especulativas do pós-materialismo e da ontologia orientada para os objetos"; ao mesmo tempo, encontram lugar na emergência discursiva do "multinaturalismo", que combina visões ecológicas, culturais e políticas, e se tem disseminado impetuosamente através da sua natureza intersetorial (sendo, portanto, reforçado por teorias de descolonização, queer e ecofeministas) (Ibid.).

O emprego das práticas transmedia revela-se oportuno e coerente, aquando da referida "mudança da direção conjetural" (Ibid.) que se vivencia na Terra. Esta acaba por vincar uma essência renovada dos processos artísticos e criativos contemporâneos, caracterizada pela amplitude disciplinar, dissolução de fronteiras, complementaridade fluída e diversificação de tecnologias, de narrativas e de "ferramentas de construção do mundo" (Ibid.). Assim, dos "jogos de vídeo à agricultura" e "jardinagem colaborativas" (Ibid.), da performance à computação em rede, das artes plásticas ao design de interação, da espiritualidade à virtualidade, se faz uma multiplicidade de caminhos que convergem num grande destino comum.

2.1 As Práticas Somáticas

2.1.1 Somática: Uma Ferramenta Vital

Segundo a sua etimologia grega, *soma* significa 'corpo (p. opos. a espírito ou alma)'. Já sob a lente etimológica do latim (*summa*), *soma* pode assumir vários significados relacionados com a noção de 'totalidade', ou 'união'[8]. Por entre homofonias nos desencontros etimológicos, na língua portuguesa consegue-se evocar um vocábulo que diz respeito especificamente ao corpo, e a uma dimensão holística e íntegra (desse corpo, por exemplo), simultaneamente. Ao falar-se de 'somático' (do gr. *somatikos*, 'do corpo'), assiste-se à introdução de um termo que celebra a integração do dualismo mente/corpo e descreve a importância da experiência subjetiva do ser, fundamental para o desenvolvimento de uma consciência corporal, que é adquirida tanto através da ação, como da percepção (Hanna, 1970).

No seu artigo, "Integrating semi-structured somatic practices and contemporary dance technique training" (2009), Rebecca Weber faz alusão a Thomas Hanna (autor da revista *Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences* (1976) e pioneiro na consagração da Somática, como campo de estudo) e às noções por si concebidas em torno do campo somático e da sua ligação com o movimento e, consequentemente, com o campo da dança. Como refere Weber, Hanna surge em defesa da ideia de que o movimento que tem origem na singularidade de uma experiência subjetiva, individual e interna, fortalece o sujeito, ao contrário da tipologia externa e objetiva da experiência, na terceira pessoa, que a ciência tende a valorizar. Assim, enquanto foco da área de estudo, a Somática centra-se nas sensações "interoceptivas", "proprioceptivas" e "cinestésicas" que compõem o fluxo de informação que chega a um corpo e na forma como esse corpo se adapta continuamente à recolha dessa informação (Weber, 2009, p. 238).

No texto "Performing Ghosts, Emotion and Sensory Environments" (2018), Peta Tait afirma que a vida humana tende a beneficiar fundamentalmente do "envolvimento corporal dentro do mundo" (Tait, 2018, p. 178). No entanto, a autora refere que as "dimensões emocionalmente afectivas e viscerais" permanecem excomungadas pelos cânones culturais do ocidente, que premeiam a racionalidade. Tait ressalta ainda que a

[8] Definições de Oxford Languages.

rejeição de processos corporais como "a fisiologia dos sentidos e das emoções" contribui para a negligência das necessidades materiais dos corpos humanos, adormecidas por condicionamentos de contexto cultural.

2.1.2 Integração das Práticas Somáticas na Dança

Fazendo a ponte entre a Somática e o campo da Dança, há aspetos transversais às diferentes abordagens de práticas somáticas a ter em conta, como o ênfase na "sensibilidade" interna e externa do corpo, na "respiração", na capacidade sensorial de conectividade, no despertar de uma "consciência profunda, imagética", no uso dos momentos de pausa e contemplação, na percepção espacial, cinestésica e ecológica, na sintonização sensorial, entre outros (Weber, 2009). Por outras palavras, Andrea Olsen e Caryn McHose, na obra *Place of Dance* (2014), partilham deste discurso sobre o peso positivo das práticas somáticas no corpo dançante, usando o termo "*whole-body thinking*" para afirmar que esse é o tipo de pensamento, o de pensar com o corpo inteiro e íntegro, que deve assumir o controlo na criação de movimento - nas suas palavras, muitas vezes, "o pulso interno é suficiente", sendo que, guiado pelo seu ritmo mais básico, o corpo dispõe dos recursos para chegar a um fluxo criativo autêntico e subjetivo: "(...) orientação para o peso e espaço através dos ossos, calor e amplitude com os órgãos e músculos, e presença através da pele e dos sentidos" (Olsen e McHose, 2014, p. 26).

Nos seus trabalhos enquanto artistas, coreógrafas e educadoras, Olsen e McHose regem-se por muitos dos princípios que caracterizam as práticas somáticas e defendem que uma contemplação corporal consciente das sensações proporcionadas pelos pormenores, que oscilam de um olhar interno para uma paisagem externa, é essencial e orienta um despertar do movimento individual único (Ibid.). Da mesma forma que as práticas somáticas servem a dança positivamente, mantendo um foco de trabalho no aprofundamento da consciência corporal, também a própria prática dançante contribui para uma mente desperta, crítica e envolvida no meio: "A mente influencia o movimento, o movimento influencia a mente" (Ibid., p. xxii)[9].

[9] Tradução livre da autora: "*Mind affects movement, movement affects mind*."

O desenvolvimento de um maior estado de autonomia consciente no corpo dançante é um fator reconhecido por Weber, no que diz respeito ao assunto da Somática - no seu artigo, a autora trabalha para conseguir provar uma maior valorização da integração das práticas somáticas, enquanto '*open framework of self-discovery'*, e '*semi-structured framework*', modalidades que prezam e estimulam a autonomia responsiva na criação de movimento por quem pratica (Weber, 2009, p. 239). Estas técnicas pressupõem, à partida, uma maior liberdade e um foco muito mais direcionado para objetivos bastante pessoais e articulados às necessidades de cada um, contrapondo-se com as chamadas '*structural integrity techniques'*, práticas que, embora promovam igualmente o valor da experiência subjetiva, são condicionadas por moldes mais rígidos do educador, sendo por isso mais codificadas (Ibid.)[10]. O "bem-estar no movimento" requer uma oposição aos "padrões de movimento não naturais, prejudiciais" para os corpos e "ineficientes", que os obrigam a um trabalho de repetição e mimetização (Ibid., p. 240).

Muito antes de toda esta abordagem somática, já havia indícios concretos de um trabalho no campo da Dança desenvolvido com os mesmos propósitos, de anular a separação entre o corpo e a mente, libertar o corpo dançante de moldes conservadores, e procurar integrar uma maior organicidade no movimento e na sua tradução artística. Moshe Feldenkrais[11] afirma que o ser humano age consoante uma imagem que construíu de si próprio ao longo do tempo (Feldenkrais, 1987, p. 10), afastando-se das suas "práticas naturais", "individuais" e "intuitivas", que vão cedendo à pressão do contexto social e dando lugar a "métodos profissionais" (Ibid., p. 27). Para que a mudança exista no ser humano, há que alterar essa mesma imagem que ele carrega dentro si, através da transformação da "natureza das suas motivações" – "mobilizando" todas as componentes que compõem as suas ações: "movimento, sensação, sentimento e pensamento" (Ibid.). Para Martha Bremser e Lorna Sanders, uma das missões mais cruciais para o desenvolvimento daquilo que hoje identificamos como dança contemporânea foi o trabalho feito em torno da "redefinição de natureza" (Bremser e Sanders, 2011, p. 7), daquilo que é um '*corpo natural*', e dos movimentos que reavivam

[10] Weber recorre a Williamson para citar os termos '*open framework of self-discovery'*, '*semi-structured framework*' e '*structural integrity techniques'.*

[11] Criador do Método Feldenkrais, um dos métodos educativos pela consciência e aprendizagem do movimento, apoiado em práticas somáticas.

a espontaneidade e a organicidade da condição humana e do meio onde se insere (do qual faz parte).

2.1.3 Isadora Duncan: O "Corpo Natural"

Uma das grandes batalhas com as quais se depararam os fundadores da dança moderna, no início de século XX, foi precisamente sobre a validação técnica, perante os olhos mais conservadores, da tipologia do seu movimento: mais fluido, expressivo, subjetivo e emotivo (Bremser e Sanders, 2011, p. 1). Isadora Duncan, uma das fundadoras, desenvolveu o seu trabalho bebendo da ideologia defendida por François Delsarte, sobre a importância e fundamentação sólida de que a conexão entre "as posturas e gestos do corpo, as emoções do coração e os pensamentos da mente" poderiam desencadear e dignificar um corpo, tornando-o num veículo de expressão autêntico (Ibid., p. 3). Para Duncan, os assuntos da naturalidade e da procura pelo "corpo natural" (Dantas, 2007, p. 150) foram aspectos que refletiram a consolidação da crescente preocupação com as questões somáticas no campo da dança. Mais do que um investimento pioneiro na libertação do corpo dançante da esquemática convencional, Isadora Duncan acabou por trabalhar artisticamente sobre questões de aprisionamento do corpo numa sociedade (Ibid., 2007, p. 151) que não lhe confere liberdade, nem autonomia para ser o que é, naturalmente.

O paralelismo entre a sua prática e o progresso do movimento feminista nos Estados Unidos é mencionado frequentemente - o corpo da mulher, e bailarina, é exposto na sua naturalidade, sem o uso de espartilho, de pés descalços, e tecidos leves, expressando movimentos que remetem para formas, e eventos na natureza, ou para as 'práticas naturais', componentes da 'imagem' do ser humano (o correr, o caminhar, etc.). Nas suas palavras, Duncan explana a sua 'imagem', apontando o valor que a sua experiência subjetiva tem na criação artística: "Eu nasci perto do mar, e tenho reparado que todos os grandes acontecimentos da minha vida têm tido lugar perto do mar. A minha primeira ideia de movimento, de dança, veio certamente do ritmo das ondas." (Duncan, 2013, p. 2)[12]. Assim como a ondulação, e outros fenómenos naturais, também

[12] Tradução livre da autora: "*I was born by the sea, and I have noticed that all the great events of my life have taken place by the sea. My first idea of movement, of dance, certainly came from the rhythm of the waves.*".

a sua expressão por via do movimento é descrita como fluida, contínua e orgânica, consonante com a estética que reivindicava - que se afasta do corpo "artificial, deformado, reduzido a padrões geométricos de movimento, onde o fluxo do movimento é interrompido pela rigidez dos gestos" (Dantas, 2007, p. 151). Sally Banes ressalta que Duncan confiava na veracidade do princípio do corpo integral em dança, descrito pela utilização do '*solar plexus*'[13], enquanto fonte pura de emoção e movimento humanos (Banes, 1987, p. 2). Assim, e contrariamente à cultura de movimento periférico e fabricado do ballet, os movimentos emanam do centro do corpo para fora (Ibid.). Também as autoras de *Fifty Contemporary Choreographers* (2011, p. 4), Bremser e Sanders, afirmam que as "evocações plásticas" de Isadora Duncan se traduzem em noções relacionadas com a natureza, a vontade própria, a liberdade, a evolução e a energia elétrica contida no seu corpo feminino.

Figura 1 - Isadora Duncan *dancers* (1915-1923)

Ao encontro destas ideias, vão algumas das medidas educativas veiculadas pela somática, na metodologia de Weber, no contexto do trabalho feito sobre o fluido cerebrospinal (líquido cefalorraquidiano), atuante no sistema nervoso central. É feita uma exploração de associações entre qualidades de movimento (como a ligação céu/terra), do movimento que se inicia no centro do corpo e se expande para fora

[13] Segundo a prática da cultura hindu, o '*solar plexus*' corresponde ao chacra do plexo solar, que tem como focos básicos o poder, a força e a autoestima.

(derivando do "*spinal flow*", fluxo orgânico da coluna vertebral), de um fluxo atemporal, de uma suspensão no tempo e no espaço, entre outros (Weber, 2009, p. 243).

Thomas Hanna afirma que, ao estudar o "soma humano" (Hanna, 1986, p. 1), a Somática se centra, não na percepção de um corpo humano partindo do ponto de vista exterior e objetivo, que o identifica como um fenómeno, mas sim, na percepção mais profunda desse mesmo corpo, partindo do seu próprio ponto de vista e dos seus sentidos proprioceptivos, da sua experiência e vida - que descrevem o corpo também como um fenómeno, mas tendo em conta a sua "experiência de autoconsciência e movimentação própria" (Ibid., p. 4). O ponto de vista de terceira pessoa pode observar qualquer corpo humano; no entanto, o ponto de vista de primeira pessoa só pode observar um soma humano: o seu próprio (Ibid., p. 3).

2.1.4 Anna Halprin: A Regeneração Espiritual

During that period in the 60's, there were all these conferences on body-mind-spirit, as if they were separate. But (...) we said there is no separation. They're a single impulse.
(Halprin, 1995)

Na sua metodologia, Weber ressalta a importância de um período de compreensão interna do corpo, para exercitar a consciência cinestésica, no iniciar do trabalho, nas suas aulas de dança (Weber, 2009, p. 242). Para tal, é imprescindível que exista um tempo de "repouso", de "meditação sensorial", sintonizada na ideia de "autocuidado", essencial para "equilibrar os níveis de descanso e de atividade, para despertar a consciência cinestésica, proprioceptiva e interoceptiva e para sintonizar a percepção, como um método de reestruturação dos resultados do movimento" (Ibid., p. 243). Neste sentido, em *Terpsichore in Sneakers* (1987), Sally Banes faz menção ao "dom" de que dispunha Anna Halprin para evocar um estado de concentração profunda nas suas aulas. Um "estado de encantamento", que se traduzia em exercícios simples, como "caminhar em círculo", tomar consciência das partes do corpo e centrar todo o foco nas sensações de mover essas partes do corpo umas contra as outras, enquanto se caminha, para chegar

a um estado definido por impulsos espontâneos de movimento (Banes, 1987, p. 23)[14]. A autora sublinha que nos anos 70 se desenvolveu uma vertente de dança pós-moderna, guiada fortemente pelo aspecto espiritual, adjacente à criação e ao esclarecimento de movimentos, na sua pureza e simplicidade. Muitos artistas ocidentais manifestaram interesse na integração de aspectos "espirituais, religiosos, curativos e sociais" das danças de outras culturas no seu trabalho e elevaram a dança a veículo de expressão espiritual (Ibid., p. xxii). Olsen e McHose dizem: "*Dance is embodied spirit*" (Olsen e McHose, 2014, p. 235). Em dança, processos como "alcançar o eu profundo", entrar em/"estar no fluxo", "conectar com a essência, a força vital ou a alma" (Ibid.), fazem referência a estados subjetivos, interiores, oriundos da experiência espiritual vivida na primeira pessoa, que influenciam na criação de movimento. As mesmas autoras estabelecem a ponte entre a índole espiritual da expressão em dança e aquilo que se reconhece como caracterização nuclear de um trabalho apoiado nas práticas somáticas. Afirmam, também, que existem "qualidades específicas de atenção e dedicação" compreendidas, bem como uma percepção aprofundada daquilo que o corpo é, dos seus limites, da sua experiência. Assim, o trabalho não se cinge à forma do corpo, ou ao que ele "parece", e segue pela busca de uma expansão na noção e sensação do ser (Ibid.). Na mesma visão, esta dimensão espiritual trabalhada na dança tem enorme potencial para se expandir, abraçando muitos outros campos da vida quotidiana, e pode ser trabalhada de diferentes formas: invocar imagens, construir frases de movimento e repetições, e trabalhar gestos, ritmos e sequências (Ibid.).

É precisamente sob estes termos que se desenvolve a expressão artística de Anna Halprin em dança. As dimensões espiritual, ritualística e terapêutica conduziram muitas das suas criações e a maior parte do seu trabalho enquanto professora, tendo ela explorado métodos como "anatomia experiencial, improvisação com base em tarefas, respiração e vocalização, e consciência sensorial do ambiente" (Bremser e Sanders, 2011, p. 59). Uma das características mais relevantes do seu percurso diz respeito à sua ação educativa, que se expandiu para lá da profissionalização de artistas, alcançando qualquer pessoa "comum", como diz Banes na sua obra, Halprin orientou, juntamente com membros da sua companhia, "sessões com grupos da comunidade", trabalhando para "gerar uma linguagem comum através de experiências de movimento", e "criar

[14] Nestas palavras, Banes cita Simone Forti, uma das alunas de Halprin, que descreve a sua experiência de aprendizagem.

coletivamente rituais e cerimónias" com origem em situações da vida real, tentando "reciclar os valores" desses mesmos rituais em grupo, e redirecioná-los para o quotidiano de cada um, novamente (Banes, 1987, p. 9). Este seu interesse pela utilização da simplicidade do movimento como elemento terapêutico, de regeneração espiritual, fez com que Halprin se afastasse da dança e dos seus moldes mais dramáticos, para trilhar um caminho em que o movimento assume um papel artístico de cura, tratando algumas das feridas da humanidade (a separação social, "divisão racial"), e de problemas a nível físico e psíquico (Halprin e Kaplan, 1995, p. 3)[15]. O paralelismo do trabalho de Halprin com as práticas somáticas é evidente, quando se observa o ênfase que a subjetividade e o desenvolvimento pessoal de cada um detém nas suas metodologias: "(...) ela encaminhou grandes grupos de bailarinos e não-bailarinos para a formação das suas próprias estruturas, para que dançassem juntos, de forma individual" (Banes, 1987, p. xxiii)[16]. A sua atitude "tolerante, inquisitiva e aberta" relativamente às capacidades de um corpo como um todo, como uma fonte de experiência, de vida, de alma, possibilita a consagração de um trabalho que se baseia no não-julgamento e na liberdade de criação, sem haver, ao mesmo tempo, a imposição de criação - apenas expressão (Ibid., p. 22). Neste sentido, Halprin abordou o exercício de improvisação de uma forma bastante "analítica", encarando o funcionamento do corpo como a ferramenta fundamental da sua metodologia, munindo-se de recursos imagéticos como estímulos de expressão não filtrada, por meio do movimento. À semelhança do precedido por Duncan, o uso de movimentos naturais surge neste enquadramento como um encadeamento expressivo do corpo, com origens num "estado de relaxamento", acontecendo "instintivamente, organicamente", sem qualquer preparação de ordem técnica (Ibid., p. 24).

[15] Sally Banes refere o assunto na introdução de *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*.

[16] Tradução livre da autora: "(...) *she guided large groups of dancers and nondancers to form their own structures for dancing together in individual ways*."

Figura 2 - Anna Halprin, *Ceremony of Us* (1969)

Figura 3 - Anna Halprin, *The Brench* (1957)

A prática criativa associada à dança e ao movimento contribui para o desenvolvimento de capacidades específicas que operam no reconhecimento e no ato de lidar com as emoções, potenciando uma maior consciência em situações de desafio, nas palavras de Andrea Olsen e Caryn McHose (2014, p. 203). As autoras defendem que o ser humano dispõe da capacidade de discernir entre o que "está a emergir do corpo", para um processo de cura pessoal, "e o que está pronto para ser compartilhado", através da arte (Ibid.). No processo para apurar essa capacidade, são identificadas várias práticas facilitadoras: "*dance movement therapy*", "*bodywork*", a massagem, "*body-mind integration*" e "*somatic movement awareness techniques*". O objetivo é a combinação de uma sensibilidade aumentada com a clareza de expressão, para que o ser possa habitar-se a si próprio de um modo mais pleno (Ibid.). Para Halprin, o estudo da vida emocional, do lado de dentro do corpo, que também se manifesta para fora, é essencial e foi sendo descurado por quem dançava e aprendia a dançar. "Os bailarinos estudavam o movimento. Mas o movimento está relacionado com o sentimento, e não tínhamos nenhum sistema para observar esses sentimentos que eram evocados pelo movimento" (Halprin e Kaplan, 1995, p. 12). A ideia da não separação entre o corpo e a mente subsiste como fio condutor das práticas somáticas pelo movimento consciente, alicerce dessas metodologias. Como diz Halprin, a mente trabalha mais eficientemente pelo trabalho imagético, do que pelo trabalho linear de verbalização; e as imagens mentais, nas suas palavras, "são como os sonhos", estão constantemente em movimento, vão com o movimento, no seu impulso e sensação (Ibid.). A bailarina e educadora mobilizou e estabeleceu uma profunda conexão entre o desenvolvimento artístico e o desenvolvimento pessoal, através de um posicionamento que dá primazia ao valor da experiência subjetiva e não objetificada, concedendo a oportunidade à comunidade (não

só a bailarinos, ou artistas) de desenvolver uma "gama completa de movimento original" (Ibid.), para que pudesse conectar-se consigo mesma, com o meio e entre si, pela expressão artística.

2.1.5 *Somatic Dramaturgy*

No artigo de Stephan Jürgens, "The sourcing of somatic theatre praxis: Breathing with a goat, contemplating 2000 turkeys and an unexpected interview" (2018), é feito um levantamento experimental da ação dramatúrgica com origem nas práticas somáticas, no âmbito de uma produção de teatro, *The Divine Comedy - Inferno*. Jürgens dedica-se a observar, numa primeira fase, a forma como os elementos do elenco desenvolvem a sua "persona dramática", através de uma metodologia criativa ancorada nas práticas somáticas semi-estruturadas (à semelhança de Weber). Numa segunda fase, pretende esclarecer a possibilidade dos resultados dessas explorações constituírem "materiais dramatúrgicos através de um processo de 'incorporação' das técnicas de representação" (Jürgens, 2018, s. p.). Assim, e porque se identificou a necessidade de um treino formal da "consciência" que levasse o grupo de intérpretes a compreender a singularidade da sua "inteligência somática" e potenciar as suas "personae", o autor serve-se da "*somatic dramaturgy*" (Ibid.). As dinâmicas levadas a cabo (exercício de orientação às cegas, e reconhecimento sensorial do meio ambiente; tarefa de passar duas horas seguidas na companhia de uma cabra e trabalho de foco na respiração do animal; contemplação de dois mil perus) correspondem a papéis da produção e traduzem-se numa exploração criativa, com foco em aspectos como o trabalho interno, a "verbalização e integração" de sensações, ideias e emoções do momento presente, a "observação da respiração", a "criação de laços de confiança" entre o ser humano e o animal, ou a expansão da improvisação enquanto ferramenta expressiva (Ibid.). Este é um procedimento cujos resultados dramáticos têm origem em memórias somáticas, enquanto fontes de material "autêntico e único", por oposição a técnicas que partem da teorização em textos de traços característicos de personagens (Ibid.).

Na sua tese, "Twig Dances: Improvisation Performance as Ecological Practice" (2010), Malaika Sarco-Thomas destaca o potencial somático da improvisação, como ferramenta orientada para "ações corporais que trazem experiências de concretização" (através da compreensão, ou, até, da não-compreensão), sendo mais do que um mero

instrumento de composição artística (Ibid., pp. xvii-xviii). Neste contexto, o espectro dramatúrgico da somática manifesta-se no âmbito "da atenção nos detalhes do corpo, atuando em contextos de sensação, espaço, tempo, estruturas" (Ibid., p. 15), à medida que se constroem resultados públicos performativos de improvisação enraizados na memória somática, para refletir sobre as relações diretas entre o ser humano e um dado lugar.

Jane Bacon também reconhece o potencial das práticas somáticas, enquanto ferramenta criativa e dramatúrgica, que permite a exploração de uma metodologia de investigação prática, orientada pelo movimento. No artigo "The voice of her body: somatic practices as a basis for creative research methodology" (2010), Bacon nomeia a aptidão essencial do corpo para ser e se tornar "local do processo criativo e da definição" (Bacon, 2010, s. p.). O corpo descreve tanto a sua autopercepção, como a dos outros sentidos, sendo que, para a professora, é o seu "estar no mundo" que lhe possibilita a criação de "material imagético", sob a expressão do "movimento, fotografia, vídeo, poesia", etc. (Ibid.). Será neste processo de criação que "reside também a base comum da humanidade" (os seus "meios de relacionamento e comunicação"), pois são os "nossos corpos que nos ligam a todos os outros seres sencientes" (Ibid.). Este trabalho de Bacon descreve a procura de "uma voz", e da sua exteriorização, por parte de um grupo de mulheres, através de exercícios orientados para a "realidade imaginária", nos quais as ferramentas somáticas (como "*Authentic Movement*" e "*Focusing*") sugerem que o domínio imaginário "pode ser mais poderoso quando o corpo e o imaginário são um só" (Ibid.).

Resultados como os redigidos por Johannes Birringer, em "Old Materials/New Materialism" (2019), que dão conta de como um trabalho artístico se pode presenciar e transformar-se em algo que se "sente visceralmente", que "flui através dos nossos corpos, músculos e tendões" (Birringer, 2019, p. 201), parecem ser os alcançados pelas práticas artísticas que fluem pelo campo da somática, "abraçando a fluidez da compreensão da vida" (Ibid., p. 199). Birringer reflete sobre como o "fluido" de uma obra pode ser substância "para as nossas raízes e caules", e ter um impacto vital em quem a presencia, ecoando pelas suas memórias corporais (Ibid.) e reavivando os sentidos e sensações. Os interesses do autor recaem no cruzamento de desenvolvimentos da "*somatechnics*", de teorias críticas de "*embodiment*", e do "novo materialismo", com a introdução de termos como "coreografia alargada" e "kimosférica", atentando em manifestações em torno do "orgânico, inorgânico,

animado, inanimado, e o real, virtual" - "dicotomias" por ele "consideradas inúteis" (Ibid.).

Quando reflete sobre o modo como o público percepciona e se relaciona com a arte e performance ao vivo, Peta Tait debruça-se sobre a noção de "embodied phenomenology", referindo que tais fenomenologias contribuem para que quem observa se torne "consciente dos efeitos fisiológicos do aspecto corporal e do sentimento emocional", como resposta às obras (Tait, 2018, p. 179). Assim, ressalta também a forma como estas práticas sobressaem num encontro do ser humano "com um corpo de espécie diferente", num "envolvimento sensorial fenomenológico" (Ibid.) que lhe permita parar, observar, e tomar consciência de que está incluído "materialmente e corporalmente em ambientes partilhados". A ecofeminista admite que "uma perturbação artística dos padrões sensoriais de ver" se revela indispensável, sendo que a performance e a arte, no geral, são capazes de sugerir "reações emocionalmente sentidas que podem influenciar a capacidade de ver e perceber um ambiente" com o corpo (Ibid.).

2.2 A Ecologia na Performance

2.2.1 A Natureza de Ser Humano: Descrença e Desconexão

O que nós vemos é sempre apenas um breve episódio de um estado aparentemente parado.
(Wohlleben, 2016)

De um modo geral o termo '*Antropoceno*' popularizou-se nas conversas das últimas duas décadas. Yuval Harari observa as mudanças radicais que caracterizam o Antropoceno, descrevendo-o como o período de cerca de "70 mil anos", que ainda decorre, no qual a espécie humana é responsável por uma alteração radical do ecossistema, detendo "impactos ao nível dos da idade do gelo e dos movimentos tectónicos" (Harari, 2017, p. 89). A espécie humana responsabiliza-se atualmente por tornar o mundo "numa só unidade ecológica", pela primeira vez, devido à sua ação colonizadora de espaços e de espécies, forçando organismos "a misturarem-se com frequência, independentemente da distância e da geografia a separá-los" (Harari, 2017, p. 90). Esta caracterização do *homo sapiens* também se reconhece no discurso de

Darwin: "(...) o homem pode e selecciona as variações que lhe são dadas pela natureza, e acumula-as da forma que assim desejar. Ele adapta, portanto, animais e plantas para o seu próprio benefício ou prazer" (Darwin, 2011 [1859], p. 541)[17].

O distanciamento evidente entre a espécie humana e tudo o *resto* é mais do que evidente. Mas Harari defende que antes o ser humano reconhecia que "o mundo pertencia a todos" e regia-se por "regras" comuns a todos os seus habitantes, que negociavam essas regras entre si - considera que os caçadores-recoletores do passado seriam "animistas: não acreditavam que houvesse uma diferença fundamental entre os humanos e os outros animais" (Harari, 2017, p. 91). A visão animista do mundo fazia com que os seres humanos se relacionassem dentro de uma "rede de contactos" panorâmica: "com os animais, as árvores e as pedras, mas também com fadas, demónios e espíritos" (Ibid., p. 92). Nesta visão animista intrometem-se, muito mais tarde, a Revolução Agrícola e a religião - sobretudo a fundadora das profundas raízes culturais do ocidente. A Bíblia ensina uma lição a partir do episódio no Jardim de Éden, com Adão e Eva, cujo objetivo geral se traduz em não se "dar ouvidos à serpente" (um dos dois únicos animais que falam na obra); ou seja, educa leitores e crentes para "evitar falar com animais e plantas", porque isso só lhes traz problemas (Ibid., p. 93). Mais se acrescenta: "Enquanto os animistas viam os humanos como mais uma espécie animal, a Bíblia afirma que o Homem é uma criação única e que qualquer tentativa de assumirmos o nosso lado animal é uma negação do poder e da autoridade de Deus." Neste sentido, os desafios à autoridade brotam já desde Darwin, que não deixa de colocar a figura humana no centro da discussão, mas que questiona a crença propagada pelo Cristianismo de que o mundo tinha sido criado exatamente tal como ele é, e de que tudo tem permanecido inalterado ao longo do tempo (Darwin, 2011 [1859], p. 6). O autor afasta a possibilidade do ser humano ser feito à imagem de Deus, sabendo perfeitamente que implicações punitivas tem a sua teoria, uma vez que o próprio teria estudado para ser padre.

No "drama teísta" o ser humano edifica-se como espécie heroína situada no centro do universo (Harari, 2017, p. 109), à semelhança de Deus, que descreve uma figura cuja interpretação é masculina, mesmo "existindo" sob a forma (ou não forma) de uma representação abstrata, no imaginário coletivo dos seres humanos. Deus, no

[17] Tradução livre da autora: "(...) *man can and does select the variations given to him by nature, and thus accumulates them in any desired manner. He thus adapts animals and plants for his own benefit or pleasure.*".

Cristianismo, delega uma autoridade ao seu representante na Terra, o *Homem*, para que possa "dominar e explorar todos os outros seres vivos", uma vez que apenas a sua espécie é dotada de uma "alma eterna" (Ibid.). Deste modo, ao contrário do cosmos animista, no qual a comunicação era direta entre as espécies e o meio, o cosmos teísta narra uma realidade na qual todas as entidades não humanas são silenciadas (Ibid.), não possuindo qualquer valor intrínseco, para além do valor enquanto recurso funcional, que lhes era explorado. De um modo geral, "todas as religiões agrícolas", fortalecidas por alguns modelos socioeconómicos, que demonstram mais ou menos empatia por determinados animais, defendem uma "hierarquia natural dos seres", que acaba por fundamentar a exploração mais ou menos brutal das outras espécies (Ibid., pp. 111-13). No entanto, a linha de ação humana mutiladora (que surge, paradoxalmente, de posições espirituais preconizadoras da disseminação do amor) atinge também a própria espécie, que segue discriminando diferentes grupos de seus semelhantes, escravizando-os, torturando-os, executando-os e desumanizando-os (Ibid., p. 114). Estas realidades nunca deixaram de se verificar até à atualidade, apesar de existir um esforço e interesse recentes pelas apelidadas "formas de vida menores", justificados pelo possível risco da espécie humana se tornar numa delas - nas palavras de Harari, que se questiona sobre o futuro do relacionamento do ser humano com o avanço tecnológico (Ibid., p. 117).

Peter Wohlleben desmistifica muitos dos separatismos e hierarquias de valor no que diz respeito às árvores, na obra *A Vida Secreta das Árvores* (2016). O guarda-florestal faz uma reflexão sobre a dificuldade que existe na compreensão das plantas (ainda mais significativa do que a dos animais), justificando-a com a sua característica lentidão, que contribui para que sejam olhadas mais como objetos do que como seres (Wohlleben, 2016, p. 230). Segundo este autor, perante os animais são reconhecidos cada vez mais atributos emocionais e sencientes (características não exclusivas dos mamíferos) e, com isso, mais direitos e menos objetificação; no entanto, até este reconhecimento se estender à floresta, será necessário "percorrer um longo caminho emocional", para além do cognitivo, por existir "uma fronteira mental dificilmente transponível" (Ibid., p. 239). Identicamente, Annette Arlander serve-se das palavras de Matthew Hall para mencionar a necessidade de reconhecer as plantas como "sujeitos merecedores de respeito como outras pessoas que não as humanas", em prol da sua defesa e inclusão na "consciência ética humana", já que quando se fala de "ética", fala-se de um ideal de comportamento humano, como garantia de "respeito e responsabilidade pelo bem-estar dos outros", também no contexto ecológico (Arlender,

2019, p. 188). Tal como diz Wohlleben, não há alternativa para um cenário em que o ser humano se alimenta de outros seres vivos, já que também ele faz "igualmente parte da natureza" e está fisicamente concebido para sobreviver apenas "das substâncias orgânicas de outras espécies" (Wohlleben, 2016, p. 240). A importância reside no estar-se consciente da condição social e moral das plantas, enquanto seres ativos, auto-direcionados e inteligentes (Arlender, 2019, p. 189), reconhecendo-lhes as suas capacidades, sentimentos e necessidades (Wohlleben, 2016, p. 241) - para que não esteja a ser exercido o abuso dos seus ecossistemas silvestres, e infligido o seu inútil sofrimento, à semelhança do que acontece com os animais. Ambos os autores defendem a priorização de um trabalho relacional com estas entidades não-humanas, colaborando para um benefício multilateral; bem como a integração nos seres humanos de uma noção de "sabedoria das plantas" (Arlender, 2019, p. 190), como um modelo de compreensão sobre a "ligação global das florestas com os outros espaços naturais" (Wohlleben, 2016, p. 242), que ilustra um "pensamento rizomático" de relação inextricável dos seres com os outros elementos que lhes são exteriores ("o vento, animais, ou seres humanos"), mas partindo das suas realidades internas (Arlander, 2019).

No âmbito da exposição *Eco-Visionaries: Art, Architecture, and New Media after the Anthropocene*, que decorreu entre 2018 e 2019, partindo do maat, em Lisboa, Sofia Johansson reflete no texto "Our Place on Earth" sobre o sentimento de impotência que tem vindo a caracterizar quem procura enfrentar os problemas ecológicos e mudar paradigmas, perante a escala desses mesmos problemas (Johansson, 2018, p. 92). A sensação dos esforços individuais se resumirem a "uma gota no oceano" vem a traduzir-se numa "consciência culpada", carregada com a responsabilidade causadora dos problemas, mas desprovida de capacidades de resolução (Ibid.). A qualidade diferenciadora que este capítulo do catálogo da exposição vem exaltar tem que ver com aqueles que fazem o esforço de combater a impotência, para que não se deixem afundar na passividade (Ibid.). Neste sentido, a dupla Ursula Biemann e Paulo Tavares apresentam o trabalho *Forest Law* (2014), que assinala o feito alcançado pelo Equador, quando este se torna "o primeiro país no mundo a reconhecer os direitos da natureza na sua constituição" (Gadanho, 2018, p. 97). A instalação de vídeo propõe que se tome contacto com a realidade vivida na floresta, onde as forças se medem entre os interesses das empresas extratoras e a população local, que luta pelos direitos da natureza num tribunal (Johansson, 2018). Na peça, os testemunhos esclarecem que "a floresta não é

apenas uma concha vazia; está viva e povoada tanto por seres humanos como não humanos". A incorporeidade na ecologia ganha corpo e voz nos tribunais, e esta voz fala sobre os "espíritos da natureza" e sobre a necessidade de mudar as prioridades de ação humana (Ibid.).

Figura 4 - Ursula Biemann e Paulo Tavares, *Forest Law* (2014)

Tal como em *Eco-Visionaries*, ao retomar a visão de Olsen e McHose, reavivam-se as oportunidades de que a espécie humana dispõe inerentemente, apesar da sensação de desespero ecológico e ansiedade climática, para pensar (com a mente e com o corpo) criativamente, conceber novas ideias e alternativas no relacionamento com o mundo (Johansson, 2018). Assim, é averiguada a capacidade que o corpo detém para localizar o ser humano nos sistemas da terra, através da sua "inteligência intrínseca" (Olsen e McHose, 2014, p. 3). Estes corpos, partes integrantes da terra, dispõem de sistemas de percepção e movimento, que estão embutidos nas paisagens que habitam – 'naturais' e urbanas (Ibid.). Assim, o corpo do ser humano (à semelhança do dos outros seres e formas naturais) está em constante cocriação com os lugares que habita (Ibid., p. 113). É precisamente neste sentido que intervém também Tim Ingold, na sua obra *Being Alive: essays on movement, knowledge and description* (2011), propondo a concepção do ser humano como um "nexo singular de crescimento criativo dentro de um campo de relações em contínuo desenvolvimento" (Ingold, 2011, p. xii). O antropólogo, entusiasta de se ler mais o mundo, e menos livros *sobre* o mundo, observa este processo de crescimento como um "movimento" que se desenrola ao longo do percurso da vida, inspirado, desafiado e informado pelo "solo" em que se caminha, "os céus em constante mutação, montanhas e rios, rochas e árvores", as casas que se habita e as ferramentas usadas, e, claro, pelos "inúmeros companheiros, tanto animais não humanos", como

humanos (Ibid.). Este autor considera também a preocupação de se entenderem os "materiais" do planeta, "aquilo de que as coisas são feitas", estimulando o contacto direto com os próprios materiais e com as suas propriedades, em vez de atentar superficialmente na "materialidade dos objetos" e da sua utilidade. A observação do que acontece aos materiais à medida que estes circulam, misturando-se, solidificando-se e dissolvendo-se, na formação de coisas mais ou menos duradouras, conduz à percepção de que os próprios materiais são e estão ativos (Ibid.).

Ingold inicia o seu capítulo sobre os materiais, "Materials Against Materiality" (Ingold, 2011, p. 19), com um pequeno desafio dirigido ao leitor: o de recolher uma pedra do exterior, que seja possível de transportar com as mãos, mergulhá-la na água, para depois pousá-la numa mesa, dentro de casa, e tomar algum tempo a observá-la no seu estado. Durante a leitura do capítulo, o aspeto da pedra vai-se alterando, sem qualquer intervenção do ser humano, até atingir um novo estado – e é neste sentido que Ingold afirma que as "propriedades dos materiais (...) não são atributos, mas histórias" (Ibid., p. 32). Paralelamente a esta ideia, o projeto de Allan Kaprow, *EASY* (1972), é referenciado por Linda Weintraub, na sua obra *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, com "Performing a River" como título de capítulo (Weintraub, 2012, p. 194). Esta obra, considerada um *happening*, dispõe de um conjunto de participantes que devem seguir uma série de instruções (bastante semelhantes às do desafio proposto por Ingold aos seus leitores): "molhar uma pedra", "carregá-la" na mão rio abaixo, até secar e largá-la; escolher outra pedra, molhá-la e carregá-la rio acima até secar, largando-a (Ibid., p. 199). Neste caso, cada pessoa reconhece, ao seguir as instruções e proceder num sistema de observação das alterações da pedra, "uma certa quantidade de controlo" no processo de transformação desta, e é capaz de estabelecer as correlações entre "rochas/água/leito do rio" e "pedra/transpiração/palma da mão" (Ibid., p. 201). Salienta-se ainda que, através do desempenho do projeto assente em "fenómenos elementares" e simplicidade, o grupo estava a mimetizar, num espaço de tempo "condensado", um conjunto de "mudanças geológicas típicas da superfície terrestre" – a ação erosiva da água sobre a terra que sobe, gerando um ciclo de transporte do que estava em baixo para cima, e do que estava em cima para baixo (Ibid.). Weintraub constata que "do ponto de vista filosófico, *EASY* restabelece as conexões íntimas humano/não-humano que a ecologia profunda também promove" (Ibid., p. 203).

2.2.2 Ecologia Profunda: Um Processo de Identificação

Body is Earth. This is not a metaphor, but a fact.
Your bones, breath, and blood are the same minerals, air, and water inside as outside.
(Olsen e McHose, 2014)

A expressão "movimento de ecologia profunda" é cunhada e verbalizada pela primeira vez por Arne Naess, em 1972 (Drengson em Naess, 2008, p. 25)[18]. Naess, filósofo "montanhista, ativista, professor e investigador", coloca em discussão premissas mais profundas e indissociáveis do conceito e práticas de ecologia: o seu "contexto histórico", a sua "conexão com valores que respeitam a natureza" e o valor "inerente dos outros seres" que não-humanos (Ibid.). O seu discurso, baseado num trabalho de longa observação dos vários comportamentos sociopolíticos face a questões ambientais, em diversos contextos culturais, faz a distinção clara entre "ecologia profunda" - cujos princípios reconhecem o valor intrínseco da diversidade ecológica e cultural, bem como o de todos os seres vivos - e "ecologia rasa", ou superficial - que se apoia em procedimentos e soluções rápidas para as questões ambientais, dando continuidade a práticas políticas e económicas, sem questionar profundamente o seu valor e efeitos a longo prazo no sistema (Ibid., p. 26). Neste sentido, sublinha-se a necessidade de uma visão holística, que consiga abraçar as questões de diversidade humana, para que se possa chegar a possibilidades de soluções aprofundadas para a crise ambiental, que não está apenas associada a problemas de ordem técnica ou cognitiva, como também se liga a questões subjetivas, locais e viscerais (Ibid.).

Arne Naess desenvolve uma corrente ecológica que sinaliza, por um lado, uma perspetiva ilimitada, sendo que a possibilidade da existência de um trabalho feito em comunhão pela diversidade da "família humana", a favor do fim da violência, da justiça social, paz mundial e harmonia com a natureza, depende das escolhas que são feitas individualmente e do processo de reflexão sobre as motivações e valores fundamentais de cada pessoa – o que é *realmente* importante para cada um? (Ibid.). Por outro lado, Naess insiste na importância de observar e aprofundar a natureza das relações ser humano/ser humano e ser humano/ambiente, e recuperar formas menos violentas de viver *todas* essas relações, uma vez que a qualidade de vida de um qualquer ser no todo

[18] Alan Drengson, na introdução da obra *The Ecology of Wisdom*.

depende da qualidade própria das suas relações (Naess, 2008, p. 27). Basilar é, também em Naess, o "processo de identificação", no contexto empático interespécies, pressuposto pela ecologia profunda (Ibid., p. 84). O filósofo faz referência à expressão do *amor*, num sentido menos romântico e mais holístico, em que se incluem as noções de "cuidado, respeito, responsabilidade, e conhecimento aplicáveis a todos os seres vivos" (Ibid.). "Amor pelos outros e amor por nós próprios não são alternativas. Pelo contrário, uma atitude de amor para consigo mesmo será encontrada em todos aqueles que são capazes de amar os outros" (Ibid., p. 84)[19].

Weintraub faz uma compilação teórico-artística sobre a corrente apelidada de 'eco arte', no contexto contemporâneo, com o propósito de esclarecer o papel de longa data da arte, enquanto consciência de uma dada cultura (nomeadamente no âmbito da crise ambiental e ecológica atual), bem como o papel do artista, enquanto comunicador astuto o suficiente para difundir estratégias de preservação e reforma ambientais, e inspirar mudanças estruturais no comportamento sociopolítico (a favor da proteção do planeta), e no comportamento humano (atuando no plano da sensibilização e da optimização das relações, e contribuindo para uma maior empatia, reconhecimento e consciência) (Weintraub, 2012, p. 17). Seguindo a importância do processo de identificação na questão ecológica de Naess, Weintraub seleciona um dos projetos do coletivo Red Earth, inserido numa abordagem de ecologia profunda e ecologia humana, que se serve da performance, do espaço público e das práticas sociais, dentro dos géneros artísticos (Ibid., p. 512). *Enclosure* (2007) é uma "viagem performativa ao ar livre" (Ibid., p. 513), realizada no topo de uma colina, de modo a coincidir com o momento exato em que o sol se põe durante o equinócio de outono. É "uma viagem simbólica" que percorre a fronteira entre o tempo e o espaço e reativa uma paisagem, trabalhando a "reconexão" com a terra e com as pessoas que a moldam (Ibid.). O coletivo afirma que o seu trabalho "é sobre identificação com a terra", apoiando-se num discurso que defende que a terra, não só tem consciência, como, embora não seja algo que pense, é claramente algo que responde (Ibid., p. 519). Este é um trabalho sobre *estar*, no seu sentido mais profundo. Quem participa na viagem não está a assistir a um espetáculo, nem a observar uma instalação, caminhando à superfície do acontecimento; quem *está* presente *está efetivamente dentro* da atmosfera que é criada, e é desperto para

[19] Naess cita Fromm. Tradução livre da autora: "*Love of others and love of ourselves are not alternatives. On the contrary, an attitude of love toward themselves will be found in all those who are capable of loving others*".

algumas das formas mais fundamentais de concretização, facultadas pela "chama, água, terra, luz do sol, luz das estrelas, sombra, fumo, vento, chuva e rocha" (Ibid., p. 521).

Uma das "consequências naturais" proveniente da capacidade de identificação é o florescer natural de uma atitude não violenta (Naess, 2008, p. 90). Quando se constata a íntima conexão de todas as formas de vida, constata-se igualmente que qualquer ação (violenta ou não) para com algo externo a um corpo, se irá fazer sentir no próprio corpo que a pratica; portanto, o ser humano cuida do ambiente, porque cuida de si próprio; e não o violenta, pela mesma razão que o faz não se querer magoar. Naess descredibiliza a moralização do outro - "tal como não precisamos de uma moral para respirar", o princípio da não-violência pode ser enraizado no ser humano pela integração da unidade essencial (embora complexa e cheia de singularidades) que é a vida na Terra (Ibid.). A propósito desta ideia, também Sacha Kagan, autor de *Toward Global (Environ)Mental Change: Transformative Art and Cultures of Sustainability* (2012), faz referência a uma ideia de Edgar Morin (Morin in Kagan, 2012, p. 23), sobre a hipótese de se pensarem todos os sistemas da Terra, como unidade e diversidade simultaneamente, de uma forma em que as tensões demonstram igualmente as complementaridades e interdependências, formulando "um complexo relacional genuíno".

O princípio conceptual de ação artística de Carolee Schneemann, "que nos tornamos no que vemos e no que tocamos" (Weintraub, 2012, p. 230), vai ao encontro da importância da materialidade. No enquadramento da sua obra *Meat Joy* (1964), Schneemann faz o seu *statement* defendendo que o ser humano é "parte da natureza e de todas as formas visíveis e invisíveis" e que "as pessoas tendem a adquirir as características dos materiais com os quais interagem". Ao mesmo tempo, critica os seus contemporâneos, que se apresentam tão inanimados, tão "sem vida", quanto o "polietileno, propileno e uretano" (Weintraub, 2012, p. 231), fazendo referência aos plásticos e aos sintéticos. A artista encara a natureza como o "imediatismo visceral" e reconhece a confusão e o incómodo que a vida selvagem causa nas pessoas, os "insetos", a "lama", a "sujidade", à medida que estas se alienam destes materiais (Ibid.). Por outro lado existe a "energia" na materialidade do trabalho de Joseph Beuys, que se debruça sobre o calor, enquanto energia, enquanto via, como o requisito básico para potenciar todas as formas de vida no planeta (Ibid., p. 155). "Na ausência de calor, os organismos não crescem, não se regeneram, nem se reproduzem. Não haveria vida na

Terra, e a vida é a forma máxima de criatividade" (Ibid.)[20]. Na prática do artista, a matéria líquida e gasosa, e o seu fluxo, representam criatividade, ao passo que a matéria sólida é a imagem de uma mentalidade rígida. A sua concepção de "energia térmica" serve esta premissa, cuja demonstração plástica surge através do uso de matérias (que passam a materiais plásticos) reagentes ao calor que rapidamente alteram a sua forma, como a manteiga, o mel e a graxa (Ibid.). Estes materiais, na visão de Weintraub, justificam a metáfora sobre a transformação da mentalidade "rígida e ordenada", desprovida de criatividade, num pensamento fluido e caoticamente criativo. Em Beuys, existe a crença de que uma reestruturação ambiental profunda depende de uma remodelação social; por sua vez, essa remodelação depende de uma flexibilidade ("*warmth*") no pensamento das pessoas (Ibid., p. 159). Ao encontro desta ideia, também Olsen e McHose se debruçam sobre o elemento do fogo, enquanto energia vital, afirmando que o fogo é "essencial no processo de superar a inércia, motivar a curiosidade" e o compromisso para com a ação (Olsen e McHose, 2014, p. 19).

2.2.3 Ecofeminismo: Individualizar a Identificação

Como foi analisado, a ecologia profunda, no lugar de uma visão abstracionista do valor ético, opta por "uma ética vivida ou intuitiva", mesmo "experiencial" ou somática, que visa constituir uma "nova heurística de possibilidades futuras" (Leanza, 2021, on-line). Ao retornar ao trabalho feito por Jane Bacon, em torno das mulheres e da exploração da sua capacidade psíquica e criação simbólica, em contextos somáticos, presencia-se uma oportunidade na qual se cria "tempo e espaço" para averiguar a "complexa teia de relações" entre a "história pessoal", as implicações corporais, experienciadas consoante a "localização social e cultural", e a investigação prático-criativa (Bacon, 2010, s. p.). Esta é uma investigação que sinaliza as "lutas" das mulheres com as "questões do corpo e da criatividade individual", oriundas de uma educação e cultura ocidentais que, como se tem vindo a esclarecer, se caracterizam pelos separatismos e pelos dualismos de "herança cartesiana" (Ibid.).

[20] Tradução livre da autora: "*In the absence of heat, organisms would not grow, or repair themselves, or reproduce. There would be no life on Earth, and life is the ultimate form of creativity.*"

Neste contexto, reconhece-se a emergência de práticas artísticas ancoradas em bases ecofeministas, por artistas que desenvolvem as suas expressões, passando necessariamente pelas questões do corpo e da sua situação no todo - na descoberta de "partes" suas que são "mudas, silenciosas, imobilizadas", ou ausentes - e pelo questionamento da validação das cisões cartesianas, castradoras da "experiência imaginativa" (Ibid.). Desta opinião partilha também Peta Tait, quando diz na obra *Feminist Ecologies: Changing Environments in the Anthropocene*, que os trabalhos artísticos alinhados com "os valores ecofeministas" estão predispostos para se potenciar na cultura do presente século, por se estabelecerem em torno da "identidade de género", de "visões feminizadas da natureza", e de "uma crise ambiental iminente" (Tait, 2018, p. 175).

"Ecologias Feministas" descrevem a interseção da luta pelos direitos das mulheres e da sustentabilidade ecológica, dois movimentos políticos progressistas do século XX; na contemporaneidade antropocêntrica, este diálogo vem expor continuamente a "interconectividade das injustiças ambientais e sociais", e a crítica aos padrões capitalistas, pela sua constante "exploração dos "outros": mulheres, os pobres, os colonizados e os não humanos" (Stevens, Tait & Varney, 2018, pp. 1-2). A riqueza deste "amplo campo de investigação" que é o ecofeminismo, desvinculado do estatuto de "teoria" ou de "posição estática" sobre "a natureza da mulher", reside na sua interdisciplinaridade, no fluxo contínuo de diálogo, e na resistência a todo o tipo de opressão (Ibid., pp. 3-5). Outro dos aspectos caracterizadores do ecofeminismo que importa referir está relacionado com o termo de ação "glocal", uma fusão entre as dinâmicas de impacto global/local; como é mencionado pelas editoras de *Feminist Ecologies*, "as respostas globais mais poderosas às questões ecofeministas estão hoje a acontecer a nível local - ao nível do glocal", sendo que a "política do glocal" é essencial para a visão ecofeminista, pelo seu impacto mais pessoal e profundo, e se fortalece ainda mais pela "expansão das redes de comunicação social" e da "velocidade da partilha de informação" actualmente, "através da Internet e das capacidades dos telemóveis" (Ibid., pp. 7-8). Enquanto a "análise feminista das políticas de identidade e das relações de poder" se revela pertinente para a capacitação social face a "previsões científicas" sobre o clima e o declínio dos ecossistemas (Tait, 2018), o Ecofeminismo vem contrapôr-se à Ecologia Profunda, e complementá-la ao mesmo tempo.

As duas perspetivas tocam-se em diversos pontos basilares, nomeadamente no que toca ao "seu esforço comum para escapar ao dualismo" dominante no "quadro

conceptual ocidental", como afirma Freya Mathews, no capítulo "Relating to Nature: Deep Ecology or Ecofeminism?" (Ibid., p. 46). Ao incorrer numa análise às lacunas da ecologia profunda sob a lente ecofeminista, há que destacar a crítica feita à questão da identificação na ecologia profunda. Mathews observa que, no lado da ecologia profunda, existe uma "visão basicamente holística da natureza" - *o todo* - da qual todas as individualidades fazem parte, junto com o estímulo para desvendar a identidade dessas individualidades, num processo de identificação que se conclui com a ideia de que o mundo natural é a extensão de todos os corpos dos seres vivos; o resultado é o reconhecimento de que os interesses individuais "são convergentes com os da natureza" e por isso devem ser respeitados e observados (Ibid., p. 35). Já no lado ecofeminista, o mundo natural é encarado como "uma comunidade de seres" distintos entre si, que se relacionam como membros de uma grande família; o respeito pela individualidade sobrepõe-se à "metafísica abstrata" de uma fusão entre tudo no todo, sendo que as relações se estimulam pelo encontro, de forma "aberta e atenta" - o que fomenta uma "atitude de cuidado ou compaixão", caminho para uma "ética ecológica" (Ibid., p. 35). Mathews acrescenta que o ecofeminismo, por não cair no dilema da identificação, pode separar-se da inconsistência da ecologia profunda, no contexto da degradação ambiental, na qual a natureza se destrói a si própria, para poder "condenar abertamente" o "abuso do ambiente" pela parte dos seres humanos, que não tratam devidamente a "sua família" (Ibid., p. 45). Considerando esta tensão fulcral, é ainda assim importante reconhecer que as divergências entre ecologia profunda e ecofeminismo são determinantes para a produtividade crítica. Cada uma delas "capta um aspecto importante" da "relação metafísica e ética com a natureza", não deixando de ser possível deixar que a ambivalência sirva a discussão, uma vez que a própria realidade "pode ser vista como um todo e como uma multiplicidade de indivíduos", em simultâneo (Ibid.).

Apesar de alguns grupos ecofeministas ainda demonstrarem alguma apreensão no que toca às ideias de corporização em conversas que cruzam a mulher com a natureza (por receio de cair num engodo biológico determinista, fortemente refutado pelas feministas) (Stevens, Tait & Varney, 2018, p. 12), muitas das ativistas acreditam que "a experiência conceptual" e a "experiência corporal" da dinâmica mulher/natureza "são igualmente indivisíveis" (Ibid.). Algumas dessas ativistas, segundo as autoras, "vêem o ser humano como a natureza na sua forma encarnada" e utilizam a diferenciação histórica da experiência da mulher "para desconstruir o homem sobre a

mulher, a humanidade sobre a natureza, a mente sobre o corpo, a produção sobre a reprodução" - dualismos incrustados na "filosofia grega antiga", no "racionalismo científico", no "patriarcalismo capitalista contemporâneo" (Ibid.) e nos paradigmas religiosos. Uma das expressões artísticas mais notáveis neste contexto é a de Ana Mendieta, que trabalha a série *Silueta*, durante os anos 70, segundo um discurso em que a própria afirma a sua arte como "um retorno à fonte materna":

> "Através das minhas *esculturas terra/corpo* eu torno-me num só com a terra... Eu torno-me numa extensão da natureza e a natureza torna-se numa extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmar os meus laços com a terra é na realidade a reativação de crenças primevas… [em] uma força feminina omnipresente, a imagem posterior de estar abrangida no útero, numa manifestação da minha sede de ser" (Mendieta in Kwon, 1996, citado em Jones e Warr, 2000, p. 282)[21].

Ana Mendieta afirma ter-se habituado a utilizar o seu corpo para comunicar com o mundo, desde criança, fazendo com que as coisas aprendidas por si fossem coisas que a própria experienciou e interiorizou (Kastner, 2012, p. 35). Também Teresa Murak, artista polaca que trabalha entre a performance e a escultura, através do uso de processos biológicos (do semear de sementes, passando pelo crescimento e nutrição das espécies, até ao seu processo de decomposição), segue uma linha artística idêntica à de Mendieta, fazendo das matérias da terra os seus materiais artísticos e conjugando-os com intervenções do seu corpo, dentro da micro e macro-escala (Kordjak, 2016, s. p.). Nas suas obras, Murak procura estabelecer e expandir "paralelos entre o corpo feminino e a terra, a pele, e o solo", diversificadamente, mas um dos focos do seu processo está nas "sementeiras" que a artista germina no seu próprio corpo. Sugerindo uma "simbiose orgânica", a busca pela dissolução das fronteiras entre o corpo e a terra, sob moldes intimistas, é uma das constantes do seu trabalho (Ibid.).

[21] Tradução livre da autora: "*My art... is a return to the maternal source. Through my earth/body sculptures I become one with the earth... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body. This obsessive act of reasserting my ties with the earth is really the reactivation of primeval beliefs... [in] an omnipresent female force, the after-image of being encompassed within the womb, in a manifestation of my thirst for being*.".

Figura 5 - Ana Mendieta, *Untitled* (*Silueta* Series)

A dupla de artistas Prue Stent e Honey Long também se destaca neste contexto, mobilizando uma prática artística entre a fotografia, a escultura e aspetos performativos, que se fundamenta na experimentação entre corpos, materiais e ambientes, trabalhando por um maior sentido de ligação entre os mesmos[22]. O lado lúdico dos seus processos contrasta com a exploração das "expressões íntimas de individualidade e feminilidade do corpo" (Leake, 2022, s. p.). Honey Long diz, numa entrevista com Rose of Sharon Leake, haver "momentos" ("quando o corpo se derrete" ou existe a "sensação de ausência de peso ou suspensão", "sensação de empatia no trabalho") em que o corpo "responde com sentimento" ao conjunto de circunstâncias (Ibid.). As artistas interessam-se pelos momentos em que o corpo, "submerso num determinado elemento", se mistura a si, à sua expressão, e aos seus gestos, com algo desse elemento (Ibid.). Fazendo dos seus próprios corpos femininos materiais das suas obras, as artistas dão corpo ao paradoxo de se explorar a "forma feminina, que aparece tanto com poder como passiva, vestida mas nua, escondida mas exposta" (Ibid.). "O corpo feminino encarna todas estas contradições", afirma Prue Stent, confessando que quem habita um desses corpos, sabe que ele lhe pertence, mas deixa de lhe pertencer logo a seguir, "porque a nível cultural há todos estes significados diferentes projetados sobre ele" (Ibid.).

[22] Biografias das artistas disponíveis em: https://www.honeyandprue.com/about (última consulta: 4/1/2023).

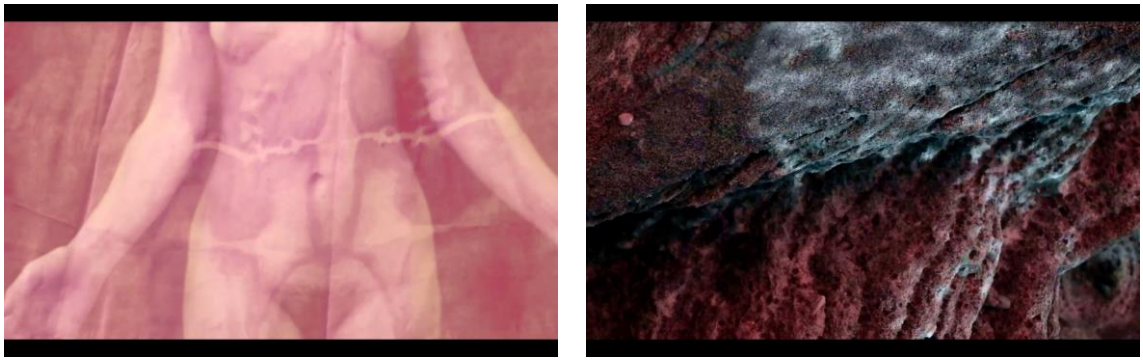


Figura 6 - Prue Stent & Honey Long, *Like Running Wate*r (2017)

2.2.4 *Performance Ecology*

"(...) lembra-te que fazes parte de sistemas muito maiores, vivos e em constante mudança. Como honras essa conexão, mantendo uma vida criativa?" (Olsen e McHose, 2014, p. 227). Andrea Olsen e Caryn McHose lançam esta questão e realçam o corpo – como meio através do qual se adquire o conhecimento do mundo e do próprio ser – e a importância de estreitar a conexão conceptual desse corpo com a Terra, para que a inteligência corporal assuma o seu papel em discussões mais amplas sobre a sustentabilidade. Segundo as autoras, a integridade e experiência de um corpo, a sua capacidade de estar presente e de sentir, é determinante para a definição de prioridades relacionadas com questões ecológicas e de sustentabilidade, na medida em que o grau de consciência corporal de um ser influencia diretamente a sua capacidade de fazer escolhas eficientes, uma vez que as motivações que guiam essas escolhas são, também, mais conscientes (Ibid.). Sob o seu ponto de vista, ancorado na via de expressão artística pela dança e pelo movimento, existe um aspeto fundamental para que o ser humano se possa envolver com os desafios ambientais, sem ficar "submerso" em desespero, ou encurralado na "arrogância" do seu interesse pessoal, investindo na capacidade de "luto criativo": a resiliência (Ibid., p. 228). No seguimento destas ideias, Peta Tait afirma que a performance orientada para as múltiplas facetas ecológicas, mais ou menos subjetivas, promove "uma relação emocional diferente com o ambiente" e um conjunto de "práticas ecológicas alternativas" para a mudança climática, de modo a combater os "sentimentos fortes" suscitados pelas alterações climáticas, capazes de levar o ser humano "à rejeição e à negação total" (Stevens, Tait & Varney, 2018, p. 187). É necessário fazer um reconhecimento "das emoções humanas nas atitudes em relação ao ambiente", como é o

caso da “dor e ansiedade”, “contradição, ambivalência, perda e luto” - abrindo espaço para o espectro inteiro de emoções, positivas e negativas (Ibid.).

Malaika Sarco-Thomas debruça-se amplamente sobre o papel da performance orientada pela dança-improvisação, como prática ecológica, em “Twig Dances: Improvisation Performance as Ecological Practice” (2010), tese já enunciada aqui. Muito concretamente, Sarco-Thomas revela a utilidade das práticas enunciadas para o contacto com noções de “ecologia” e para a compreensão das relações humanas com o ambiente (Sarco-Thomas, 2010, p. iv). A “ecologia” percorre não só o que consta no seu significado mais comum, mas acima de tudo é usada “para descrever uma investigação de inter-relação, bem como um compromisso de agir com consciência das próprias ações na esfera social, mental e natural” (Ibid.). O autor defende que uma prática ecológica, seja artística ou não, deve definir-se pela sua habilidade para incutir um sentido de “*response ability*” (responsabilidade) e de “agência pessoal”, em quem a pratica (Ibid.). Como tal a sua própria prática artística corresponde a uma prática ecológica e vice versa, sendo que a interação entre ambas descreve uma ecologia existente entre os próprios elementos que compõem uma performance, desde o processo, passando pelos materiais e técnicas, até aos resultados finais - em “Twig Dances”, estes elementos correspondem, por exemplo, a “estudar dança e improvisação”, “caminhar”, “interagir com crianças”, “plantar árvores”, “organizar workshops”, “andar à boleia” “fazer performances com plantas” (Ibid., pp. xv-xvii), entre outros. Sarco-Thomas afirma que usa a “ecologia”, geralmente considerada como o “estudo da relação dos organismos com o seu ambiente”, para “englobar uma série de práticas de sensibilização” que veiculam a ligação ser humano/ambiente e a forma como “pensamentos, acções e práticas” afectam a “compreensão dessa ligação” (Ibid., p. xix). Tudo isto através da análise artística da performance.

Compreende-se o potencial das práticas ecológicas enquanto actos criativos, na sua qualidade para “invocar ação e pensamento produtivo” e inculcar nas pessoas um interesse de natureza empática pelas questões ambientais (Ibid., p. 2). Para além do mais, quando se cruza efetivamente a dança com a ecologia, presencia-se uma interação praticamente direta entre as práticas do movimento, “atenção, consciência, ou percepção” e as dinâmicas sugeridas pela ecologia, “circulações, ligações, redes, trocas, reciprocidades, feedback e tráfego” (Ibid., p. 3). A relação entre um corpo que pensa e se movimenta no espaço, comparada com a relação entre um organismo no seu ambiente, descreve um processo não só equivalente, mas orientado em loop, como diz o

autor - há um "fluxo de informação do mundo para o corpo, bem como do corpo para o mundo" (Ibid., p. 4).

Tide In, Tide Out (2022), de Denise Ariana Pérez, centra-se nas semelhanças dos ritmos humanos com o ritmo da água e na forma como a espécie detém uma conexão inata com o oceano e com os seus ciclos. O filme, uma homenagem "às comunidades do Mediterrâneo que vivem em uníssono com o mar", reflete sobre o "quão semelhantes nós somos à água e como ela respira tal como nós - se ao menos decidíssemos ouvi-la" (Pérez, 2022, on-line). Este seu trabalho ilustra uma "meditação visual", "inspirada por uma prática regular de trabalho de respiração" e quietude, e recai inevitavelmente sobre aspectos e dinâmicas da ecologia, no que toca às interconectividades "com outros, com a respiração" e com a vida circundante (Liascos, 2022, on-line). Os paralelismos entre a natureza e a espécie humana, e a relação intrínseca que já foi abordada entre organismo/meio, reconhecem-se no trabalho de Pérez, que retrata a constante respiração e movimento da natureza, depois de tomar consciência de muitas outras das suas "cadências" ("o ritmo das nuvens no céu, o balanço das folhas das árvores, ou o ritmo das ondas") (Ibid.). A artista frisa ainda, na sua entrevista com Ella Liascos, que "as pessoas precisam de se ligar umas às outras mais do que nunca e não apenas à natureza"; e respirar com outra pessoa "é provavelmente a coisa mais íntima" que se pode fazer (Ibid.). Também Prue Stent e Honey Long revisitam ecologicamente o tema da água através da performance e da multimédia, com a colaboração em coletivo na exposição *Oceans From Here* (2018)[23]. Descrito como a "força vital que define a geografia planetária, as suas formações do solo, e as fronteiras entre territórios", o elemento da água determina um ciclo que se comunica diretamente com a espécie humana. "Fluindo do ambiente para o corpo, e do corpo para o ambiente", a água compõe os fluidos de um corpo, nutrindo-o e purificando-o de toxinas, ao mesmo tempo que os seus movimentos ("das marés, dos rios e oceanos, afetados pelas forças gravitacionais da lua") descrevem muitos dos estados físicos e psicológicos dos seres humanos.

[23] Texto do projeto disponível em: https://www.honeyandprue.com/oceans-from-here (última consulta: 4/1/2023).

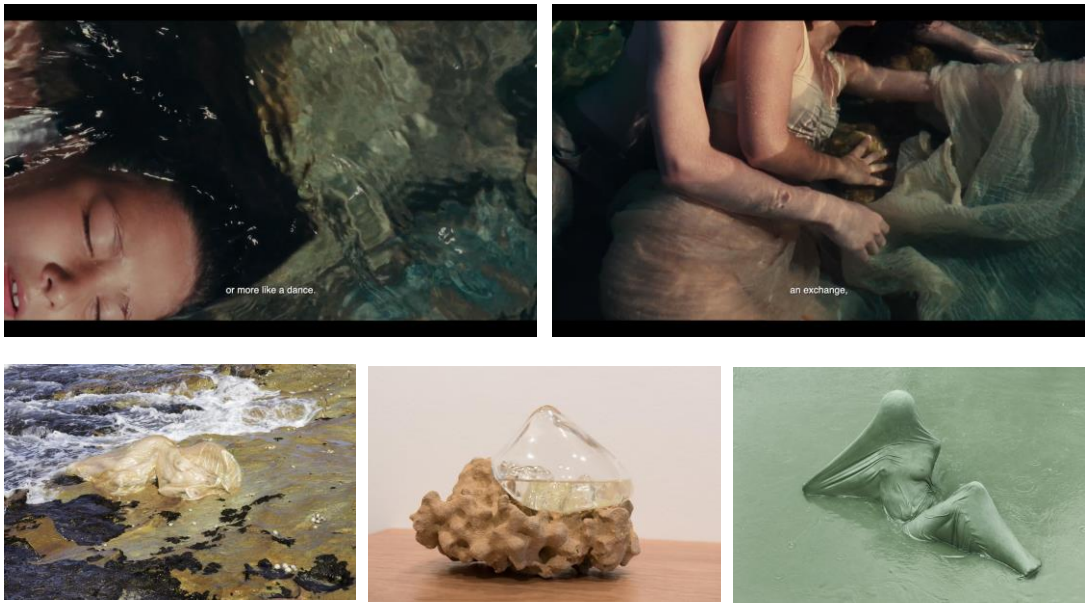


Figura 7 - Denise Ariana Pérez, *Tide In, Tide Out* (2022)

Figura 8 - Prue Stent & Honey Long, *Oceans From Here* (2018)

Em “Merger Matters: Environmental Elements as Source of Somatic-Performative Research”, Ciane Fernandes faz referência às qualidades de “fluxo-espaço-peso-tempo” e à sua correspondência com os elementos naturais “água-ar-terra-fogo” e com as faculdades humanas, em Carl Gustav Jung, “sentir-pensar-percepcionar-intuir”, para refletir sobre o estado de “sintonia e conhecimento somático” oriundo de um intercâmbio humano com os elementos. Refere a autora, “dançar com/no ambiente cria e organiza conhecimento” (Fernandes, 2019, pp. 28-29). A influência das formas e movimentos da biosfera, das suas espécies, elementos e eventos naturais, influencia a sensibilidade estética e cognitiva do ser humano, sendo que, quando se fala sobre “*art and nature-based projects",* existem aspetos que espelham a conexão entre estas entidades. A “arte é sobre unidade”, sobre conectar partes diferentes numa perspetiva unificada. A arte é uma ferramenta de exploração do desconhecido, que ajuda a encontrar “conforto na dúvida”. A arte desperta a sensibilização, a forma como se sente, como se demonstra preocupação e cuidado, como se “trabalha para salvaguardar” aquilo que se valoriza (Olsen e McHose, 2014, p. 228).

2.3 A Tecnologia na Performance

2.3.1 Heidegger: Essência e Cuidado

No final dos anos cinquenta do século XX (junto com o crescente interesse sobre os estudos do clima), os avanços científicos associados à informática e às tecnologias de informação abrem meios revolucionários para que se instale um "novo paradigma de interconexão e libertação" no "ethos filosófico das revoluções sociais" (Leanza, 2021, on-line). A "tecnocultura da computação personalizada e em rede" emerge, promovendo "uma visão do mundo construída não em torno de hierarquias verticais e dinâmicas de poder de cima para baixo, mas assente em circuitos de energia e informação em loop" (Ibid.).

O antropólogo Tim Ingold relembra que o ser humano dispõe de certas necessidades e aspirações que ambiciona satisfazer e alcançar, tendo em vista uma busca muito universal, embora sob moldes subjetivos, por uma vida saudável e confortável (Ingold, 2013, p. 62) - "queremos que as coisas sejam fáceis, não difíceis"[24]. Donald Norman aponta o "mais importante papel da nova tecnologia" como sendo o de "tornar as tarefas mais simples"[25]. Na obra *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture* (2013), a 'tecnologia', a 'técnica', a 'ferramenta' são problematizadas enquanto desenvolvimentos adjacentes à evolução da espécie humana, que brotam naturalmente como respostas às suas limitações (Ibid., p. 114). Essas limitações, segundo o autor, estão relacionadas com o prevalecer dos antagonismos mais clássicos "natureza/cultura", "corpo/alma" e "matéria/forma", e com o modo como estes parecem enclausurar o *mundo da natureza* dentro de um perímetro externo ao da vivência do próprio ser humano (Ibid.). Ao encontro destas ideias vão os trabalhos de Martin Heidegger, em torno do "enquadramento da existência humana", do seu "estar-no-mundo" e "estar-com-outros" (Bolt, 2011, p. 3). De acordo com Barbara Bolt, autora da obra *Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*, o filósofo desafia a visão estabelecida de que "os seres humanos estão separados do mundo em que vivem", uma visão apoiada numa perspectiva do mundo mais científica, que tende a reduzir tudo e todos a " objetos de estudo". Neste sentido, a "visão objetiva do mundo" não deve

[24] Tradução livre da autora: "*We want things to be easy, not difficult.*".
[25] Ingold cita o cientista cognitivo Donald Norman para o suportar.

caracterizar a existência humana e reduzi-la a um mero intelecto - o justo é caracterizar essa existência consoante a sua própria práxis perante o mundo (no qual se insere) e através, não só das suas ações e relações, mas do modo como estas são praticadas (Ibid., p. 4). Transversalmente, Heidegger debate-se com as questões: "qual o significado de ser? Qual o significado de ser um ser?" (Ibid.), ao mesmo tempo que estabelece a sua voz, a favor do "processo e conhecimento prático", enquanto um conhecimento com origem no "estar no mundo", no "lidar com as coisas" - sobretudo quando se fala em arte contemporânea (Ibid., p. 6).

No seu ensaio "The Question Concerning Technology", Heidegger defende que no cerne da essência da tecnologia não reside "o fazer" nem o "manipular coisas", mas sim "um modo de revelação que tende a reduzir todas as entidades do mundo a recursos, como meio para atingir um fim" (Ibid., p. 10). Assim, em discussões sobre a relação "ambivalente" que a "prática artística contemporânea" mantém com a tecnologia indagam-se as complexidades da relação entre "elementos humanos e não humanos na obra de arte" (Ibid., p. 11), coloca-se o foco no modo como "a tecnologia tem vindo a moldar" a vida e padrões comportamentais humanos, em relação às "coisas no mundo", e nas problemáticas que daí surgem (Ibid., p. 71). Uma das críticas feitas por Heidegger prende-se com a falta de consciência que existe sobre as coisas "em si mesmas", sobre "o seu Ser", que se deixa substituir por um fluxo de ocupação constante, regido por um "instrumentalismo", uma irrefletida utilização dessas coisas, exploradas e dominadas como recursos para atingir um fim (Ibid.). No seu discurso, reconhece-se a necessidade da criação de uma "abordagem sustentável do desenvolvimento" a par com uma reavaliação da relação ser humano/tecnologia, na qual se promova uma abertura no que diz respeito à percepção humana da "essência da tecnologia", onde é possível "experienciar a tecnologia dentro dos seus próprios limites", sem que o ser humano se deixe entregar "a ela da pior forma possível" (Ibid., p. 72). Neste sentido, a visão de Sacha Kagan, no ensaio "Toward (Environ)Mental Change: Transformative Art and Cultures of Sustainability", sublinha a importância de refutar os padrões que objetificam entidades, apontando para a ideia de que "a crise global de insustentabilidade" não se trata apenas de "uma crise do *hardware* da civilização", mas também diz respeito a uma perturbação do "*software* das mentes" (Kagan, 2012, p. 10). Nas suas palavras, o foco dos esforços feitos por um desenvolvimento sustentável, na atualidade, incide sobretudo nas "atualizações de hardware" e muito pouco na revisão e reestruturação do "software". Ou seja, a constante preocupação é remetida para a aplicação de "novas

tecnologias, incentivos económicos, políticas e regulamentações", e não é investida na procura de "transformações culturais que afetam as (...) formas de conhecer, aprender, valorizar e agir em conjunto" (Ibid.).

Assim como a essência da arte não se prende com o "fazer, manipular ou fabricar obras de arte", mas sim com o ato de "revelar", ou "criar" um espaço aberto no qual "a verdade emerge"[26], Heidegger verifica o mesmo para com a tecnologia (Bolt, 2011, p. 73). Como diz Barbara Bolt, a reflexão feita pelo filósofo impele os artistas a uma ponderação sobre a relação desenvolvida com "os materiais, ferramentas e tecnologias" utilizadas na produção de uma obra de arte, necessária para ultrapassar uma "cegueira" específica (em que "a tecnologia oferece aos seres humanos o poder de transformar tudo num recurso" para uso, igualmente, humano) (Ibid., p. 74). Bolt faz referência às palavras de Biro[27] para salientar a dualidade inerente à materialidade natural, referindo, por um lado, a sua índole manipulável (podendo ser moldada e "dotada" de um significado com origem na "intenção humana") e, por outro lado, a sua "integridade própria" ("um significado denso", independente, "para além dos objetivos e projetos humanos") (Bolt, 2011, p. 83). Alinhado com estas ideias, Kagan defende que a atitude a adoptar perante o crescente desenvolvimento e envolvimento tecnológico, nomeadamente no contexto artístico, deve ser "cuidadosa e reflexiva, criticamente consciente", mantendo uma "mente aberta" e curiosa, face à "*tecnoestética*" (Kagan, 2012, p. 29). "Isso não significa nem uma rejeição das experiências estéticas baseadas na tecnologia", que ignora as suas potencialidades e "*insights*" renovados, "nem uma confiança ingénua" neste formato de experiência estética. Neste autor também se reconhece a importância de uma abordagem à estética que requer uma consideração cautelosa, sensível e diferenciada das funcionalidades e experiências tecnológicas (Ibid., p. 8). Isto, por existir uma consciência sobre a "racionalidade estritamente orientada para o propósito" final, que anula e ignora os "efeitos colaterais" causados na própria vivência dos sistemas vivos do planeta e nos seus complexos relacionais e emocionais (Ibid.). Mesmo no que toca à questão do "manuseamento" dos materiais e das ferramentas abrangidas pela tecnologia, a postura de Heidegger aponta para "uma relação de cuidado e concentração" e desvirtualiza a relação "em que o mundo é colocado perante" as pessoas como "um objeto de conhecimento" (Ibid., p. 89). Neste

[26] Heidegger reflete sobre o assunto em "The Origin of the Work of Art".
[27] Biro analisa o trabalho de Anselm Kiefer, pintor e escultor.

sentido, observa-se "a obra de arte" como uma interpretação singular, possibilitada pelas dinâmicas relacionais que já beneficiam deste cuidado e concentração, face aos "instrumentos e materiais de produção" (Ibid., p. 90).

2.3.2 *Digital Performance* em Steve Dixon

Para Ingold, em *Being Alive*, "a tarefa da vida" estará para sempre inacabada e esta deverá ser tratada de uma forma una, fluida, processual, anti-composicional e improvisada - tal como se desenvolve a técnica -, corrompendo com um estado de totalização (tecnológico, mas também de todos os tipos) (Ingold, 2011, p. 262). Portanto, a tecnologia deverá ser vista como uma das respostas que esclarecem a questão: "O que significa fazer coisas?" (Ibid., p. 212), mas não a única. No panorama atual, as áreas da arte, da tecnologia e da ciência têm vindo a viver um "período de mudança profunda" (Sean Cubitt in Dixon, 2007, p. vii), infiltrando-se umas nas outras e trazendo ao de cima colaborações e diálogos que expandem um conjunto de práticas (e habilidades) existentes e desafiam expressões artísticas a ingressar no contexto intermedia e transmedia. Para além disso, as mesmas áreas vivem um momento de confronto com questões urgentes relacionadas com a ética, a habilidade e o ofício, e a prioridade em cuidar do planeta, deparando-se tanto com novas possibilidades e "formas imprevistas de beleza e compreensão", como com os seus "riscos e ameaças inesperadas" (Ibid.).

É neste âmbito, para uma compreensão da funcionalidade de uma "nova conectividade global", criadora de novos palcos para interação interdisciplinar, mas potencial geradora de "pré-condições para crises globais" (Ibid.), que surge a obra de Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media In Theater, Dance, Performance Art, and Installation* (2007). A obra centra-se na "*Digital Performance*" (Performance Digital), enquanto "conjunção entre as tecnologias computadorizadas e as artes performativas ao vivo, instalações em galerias, e "*net.art"* baseada em plataformas computadorizadas, CD-ROMs e jogos digitais", onde a performance assume um papel central no seu conteúdo, ou forma (Ibid., p. x). Importa esclarecer, no entanto, a problemática do desígnio *digital performance*, nas palavras de Dixon, pela ampla extensão dos dois termos que o compõem. Por um lado o, 'digital', que se tem vindo a

tornar num vocábulo bastante impreciso e generalizado, justaposto a qualquer aplicativo que incorpore um chip de silício (Ibid.), mas que descreve algo mais particular - nomeadamente, no que diz respeito à sua "forma de descrever o mundo real", consoante uma "técnica específica de codificação de dados sensoriais (som, música, movimento, cenários, trajes, etc)", que proporciona a comunicação dessa mesma informação, alterando-a, manipulando-a e interpretando-a com outro tipo de complexidade (Ibid., p. xi)[28]. Por outro lado, a vastíssima 'performance', que ganha significados tão abrangentes e diferentes, quanto as áreas em que é empregada - dentro e fora das artes performativas, passando pelo campo da filosofia, linguística, História, ciências sociais e culturais, e mesmo pelas problemáticas do quotidiano humano (quando se fala em "*performance studies*"), ou pelo campo da mecânica, engenharia e arquitetura, onde adquire definições próprias (Ibid.). Assim, o autor debate-se sobre a extensão dos efeitos do uso de novos *media* nas áreas artísticas da performance e nos "novos paradigmas, géneros, estéticas e experiência interativas" (Ibid., p. xii); ao mesmo tempo, apresenta a sua concepção de *digital performance* e estabelece a ponte entre as artes performativas (*performing arts*) e a performance (*performance arts/live art*), situando tópicos como "telemática", "performance virtual", "espaço remoto", "arte em rede", ou "corpo digital" nas discussões.

Situados na "última década do século XX", os avanços exponenciais de ordem tecnológica, e o seu uso crescentemente generalizado, passam a desempenhar um papel crucial na dinamização das artes performativas e performance, fazendo despoletar novas formas de dramaturgia, géneros de performance e possibilidades de interação nos projetos artísticos (Ibid., pp. 1-3). Através da contribuição da Internet, não só como um "banco de dados interativo", mas também como um meio facilitador da "colaboração e distribuição de desempenho", possibilita-se um circuito criativo simplificado, inscrito nos moldes da improvisação textual, na telemática em tempo real, ou em projetos de grupo de cariz global - supera-se a distância, enquanto barreira na cooperação (Ibid., p. 3). Dixon considera, inclusivamente, que a comunicação via Internet tem vindo a ser teorizada como um "tipo de performance virtual" do 'eu' e que, portanto, os aspetos performativos da performance digital estão omnipresentes no quotidiano da comunicação contemporânea (Ibid.). Assim, a telemática possibilita a exploração da

[28] Dixon cita um excerto do jornal electrónico *Digital Performance: The Online Magazine for Artists Embracing Technology*, criado pelo The Gertrude Stein Repertory Theatre (New York).

Internet como um "espaço performático": viabiliza a amalgamação de espaços e tempos distintos, pela interação entre "corpos ao vivo, gravados, fictícios, construídos e reais", assentes numa dinâmica que oscila entre a construção e a realidade (Ibid., p. 426). *Escape Velocity* (2000), dos Company in Space, parte para uma exploração sofisticada da "suspensão do corpo entre o mundo virtual e o mundo real", analisando a complexidade da natureza relacional "dos corpos com o espaço e tempo", sendo que o desempenho dos bailarinos questiona a ligação do corpo com a própria corporeidade física e virtual, com a tecnologia e com a gravidade (Ibid., p. 429).

Os "espaços de performance remotos", possibilitados pela telemática, permitem experiências paralelas, aos artistas e ao público, em múltiplos espaços, simultaneamente (Ibid., p. 419). A "arte em rede" e as "colaborações criativas", que sempre existiram, são potenciadas pelos desenvolvimentos tecnológicos (Ibid.). No entanto, o artista Nam June Paik defende que a verdadeira descoberta não reside nas "coisas novas", mas nas "novas relações entre coisas que já existem" (Ibid.). *Ghosts and Astronauts* (1997) e *Liftlink* (1998), dois projetos de Susan Kozel, descrevem trabalhos de colaboração entre bailarinos em diferentes lugares, nos quais se confirma a intenção da artista, relativamente à aceitação e à integração estética das limitações tecnológicas ("pixelização, atrasos, abstração, sobre-exposição"), como qualidades peculiares da "vivacidade interativa" da performance (Ibid., p. 425). Também os assuntos da "identidade" e da "simultaneidade" são trabalhados em projetos como *Le Sang Des Reseaux* (1998), da companhia Le Corps Indice, que "conecta telematicamente os performers" para perscrutar as "ideias de identidade, território e limites corporais" e para "fundir ou confundir" noções de "real, sagrado, natural e artificial" (Ibid.).

Gloria Sutton afirma que o principal traço da criatividade em rede é "o privilégio da coautoria sobre a autoria, e a democratização da produção e recepção da arte", abrindo espaços, não só para coautorias, como para parcerias com o próprio público (Ibid.). No que diz respeito ao "*networking*", o sector artístico está familiarizado com o termo e com o seu poder transformador das noções de espaço cultural e de performance (Ibid., p. 38), reconhecendo as potencialidades da dramaturgia "pública", associada a qualidades diferenciadas de interatividade e diálogo (Ibid.). A performance digital demonstra como os efeitos estéticos e visuais da performance podem ser, e são, ampliados, quer em termos de espetáculo, como a nível do impacto sensorial, emocional, simbólico e intelectual (Ibid., pp. 40-44). Dixon afirma que a dança, sendo considerada como a prática performativa mais aberta no sentido corpóreo, é, ela própria,

conceptualizada como uma "práxis tecnológica" em contínua evolução (Ibid.). O autor usa o trabalho de Loie Fuller (contemporânea de Isadora Duncan) para demonstrar como a tecnologia trabalha a favor de uma conversão do "fluxo de energia do corpo humano" em "imagens de pura energia e luz", diminuindo a materialidade e a "carne do corpo" e colocando-o num estado liminar (Ibid., p. 41). A busca artística por "novas entidades" (Ibid., p. 44) confere um cariz espiritual e antagónico ao plano tecnológico, que seria refutado, precisamente pela sua materialidade. No espectro destas novas entidades, situa-se o "corpo virtual", uma espécie "caprichosa, enigmática e altamente problemática" (Ibid., pp. 211-212). Steve Dixon cita uma especulação de Marcos Novak sobre uma eventual "mudança mais vívida" que se fará sentir na "arte que é mais próxima do corpo: a dança" (Ibid.). Novak defende que, enquanto arte mais "corporificada", inteiramente dependente do estado do corpo, a dança encontrará o seu futuro na "desencarnação", à semelhança das outras artes, que "caminham para o seu oposto" (Ibid.). O corpo, o conceito mais "venerado, fetichizado, contestado, detestado e confuso na teoria cultural contemporânea", diz Dixon, ganha novas complexidades aquando da sua abordagem virtual (Ibid., p. 212).

2.3.3 Birringer: O Corpo Digital e Dançante

Steve Dixon afirma que "o corpo humano não é um conceito" (Ibid.). "Os corpos são particulares, não gerais. (...) Corpos incorporam consciência; falar de consciência desencarnada é uma contradição de termos" (Ibid., p. 212)[29]. Quando se fala em transformação do corpo para um ambiente digital, não se fala, para Dixon, de uma transformação *literal* do corpo, mas sim de uma "imagem", ou de uma versão "pixelizada" do próprio; não se fala de um processo de "*disembodiment*" (Ibid.). "As imagens continuam a ser imagens", "os mundos virtuais continuam a ser desajeitados" e não ocorre nenhuma metamorfose da "carne e dos ossos" que compõem o corpo (Ibid.). Don Ihde expõe, no seu parecer crítico sobre o corpo digital, três tipologias de corpo: o físico e fenomenológico; o cultural e social; e um outro, situado numa "terceira dimensão" para alguns, o corpo espiritual, para outros, como ele próprio, o corpo

[29] Tradução livre da autora: "*Bodies are particular, not general. (...)Bodies embody consciousness; to talk about disembodied consciousness is a contradiction in terms.*".

tecnológico, o corpo virtual (Ibid., p. 239)[30]. O corpo virtual não representa necessariamente uma novidade na área da performance e do teatro, sendo que o *encarnar* de personagens alheias num corpo já habitado por uma consciência, ou a representação de "corpos extraterrestres" (associados a rituais) e "não naturais", no contexto da própria técnica clássica do ballet, poderão constituir temas-base para aquilo que se consagra como a expressão artística do corpo em performance digital (Ibid., p. 240).

No ensaio "Contemporary Performance/Technology" (1999), Johannes Birringer dá conta das transições e evoluções de "interface entre o movimento e o computador", no contexto daquilo a que chama "nova dança" (Birringer, 1999, p. 362). Na sua visão, "a história dos estudos do movimento e da coreografia em fotografia, filme e vídeo" é determinante no reconhecimento das mudanças de ordem tecnológica à luz da performance (Ibid.). Deste modo, por um lado, considera a videodança como "precursora da dança digital" e da "dança *web-based*", devido à sua natureza híbrida, capaz de explorar o corpo e "espaço virtual" e potenciar os trabalhos de dança, através da técnica da gravação (Ibid.). Por outro lado, faz referência à influência que a tecnologia também exerce na imagem em movimento, já que, quando se prepara uma peça de dança para a Web, por exemplo, é necessário "repensar" e "redesenhar" a coreografia, de modo a que ela possa interagir em harmonia com as estruturas digitais e virtuais onde vai ser transmitida (Ibid., p. 363). Muitas das questões associadas a estes processos são explicitadas no discurso de Birringer, a par com a compreensão de que as limitações da performance digital e remota constituem, na verdade, "novas possibilidades" (Ibid.). A manipulação digital e compressão do tamanho dos ficheiros; a edição das imagens; a fusão de sons e imagens, através de um software; a tipologia de publicação do conteúdo (CD, website, rede social, stream, etc); a permanência, ou não em tempo real; o desempenho digital/remoto no espaço real; a largura de banda; a velocidade dos modems e cobertura local; os atrasos e desaparecimento de fotogramas, são exemplos do discurso problemático que podem transitar para o discurso artístico, e desafiar criativamente a forma como se desenham "as arquitecturas" das performances digitais (Ibid.). A "fisicalidade visceral, fluidez e impacto cinético-emocional do corpo no espaço", na dança convencional, contracenam com "as implicações da captura de movimento e edição digital", sendo que, considera Birringer, o aspecto coreográfico se

[30] Don Ihde, autor do livro *Bodies in Technology* (2002).

transforma em desenho, e o *render* converte o movimento "em animações abstratas". Assiste-se à transposição da dança para um contexto de natureza *transmedia*, cujos resultados podem assemelhar-se a exercícios mal executados, diminuídos ou completamente alterados, que apresentam o corpo na sua extensão digital.

No que toca à capacidade de ampliação do corpo, Birringer parte do exemplo de observação dos movimentos artísticos no feminino da década de 60, nos quais artistas (como Carolee Schneemann) se "concentram nas suas autobiografias" e nos seus "corpos físico, espiritual e sexual", enquanto "arte modernista", para averiguar as "extensões do corpo" da atualidade: "tecnologias" e "designs interativos assistidos por computador", nos quais o corpo se assume como um dispositivo dentro do sistema (Ibid., p. 366).

Retomando Steve Dixon e um dos capítulos da sua obra, "O Duplo Digital" (2007), cruzamos as ideias de Birringer com um texto que se debruça sobre o corpo, em toda a sua extensão e potencial tecnológico, reconhecendo à partida uma "consciência de duplicidade" (Dixon, 2007, p. 241). Antonin Artaud emprega pela primeira vez os termos 'realidade virtual', no seguimento do seu estatuto teórico-prático em torno de uma performance digital que emprega o "duplo" como elemento de uma visão "primitivista e espiritualizada" de um teatro sagrado, "transcendental", afirmando que "a realidade virtual (...) se desenvolve no nível onírico, no qual os signos alquimistas evoluem" (Artaud in Dixon, 2007, p. 242)[31]. Mais recentemente, o duplo digital tem sobressaído nas práticas performativas como "uma imagem digital", uma réplica do seu referente humano, que "reflete sobre a compreensão e natureza mutáveis do corpo e do *eu*", da espiritualidade, da tecnologia e da performance (Ibid., p. 244). Neste contexto, destaca-se a variante de "duplo como reflexo", que propõe a representação do corpo na performance digital através da sua reflexão "transformada" e incita a um diálogo entre o 'eu' e o "mundo além". "O eco opera como um *loop* rebelde de consciência", compondo a "imagem de alguém sobre ele/a próprio/a e da sua relação com o mundo", e a forma como pode ser "examinada, questionada e transformada" (Ibid., p. 245). A obra *Liquid Views* (1993), de Monika Fleischmann, Wolfgang Strauss e Christian-A. Bohn, examina o corpo e as suas fragilidades em forma de linhas, através de um encontro do corpo do espectador com o seu reflexo numa projeção em vídeo, à semelhança da história de Narciso, e do seu reflexo na água - faz-se a passagem do

[31] Antonin Artaud, autor de *The Theatre and Its Double* (1938).

sublime natural para o "sublime tecnológico" (Ibid.). Também o "duplo como emanação espiritual" interessa destacar, já que o seu vínculo à noção de 'alma' e à presença do misticismo no corpo realça o potencial tecnológico para fazer emergir uma 'alma externa', como um duplo, sob diversas formas (Ibid., pp. 253-255) e enfatiza o papel do performer como "comunicador ou canal" para as forças espirituais superiores (Ibid., p. 254). Na performance *Contours* (1997), Susan Kozel rebola e dança no chão com o seu duplo digital, projetado e constituído por uma luz branca, como se da sua aura espiritual se tratasse (Ibid.). A expressão "*technology of transcendence*", empregada por Roy Ascott, explana o virtuosismo que as componentes da performance digital podem assumir na dissolução da fronteira entre a arte e a ciência perante as suas representações "cosmológicas e visionárias" de corpos "em mutação tecnológica" (Ibid., p. 255).

Birringer afirma que o seu entendimento da evolução dos *media* na performance se faz pela observação do *movimento*; do mesmo modo que a sua "compreensão histórica da tecnologia" tem origem nos contextos de "improvisação e composição" em torno do corpo (Birringer, 1999, p. 369). Deste modo, uma das questões colocadas pelo autor prende-se com as possibilidades de "incorporação de ferramentas digitais de composição" no processo criativo de performances que cruzem a dança, a questão interativa e imersiva, e a "experiência cinestésica e psicológica" no corpo vivido (Ibid., pp. 370-371). No seu discurso também é feita a ponte para algumas questões somáticas, nomeadamente quando Birringer se refere ao aparente domínio da "sensibilidade visual" nas performances multimédia, para enaltecer o "ensaio físico" - a práxis contínua do corpo nas dimensões sensoriais cinestésicas e proprioceptivas, "a experiência do espaço, tempo, energia, equilíbrio/desequilíbrio, peso, escala, textura, cor, som e tacto" (Ibid.). Também o "toque", um pouco mais além do tacto, detém um valor "concreto" na ótica do autor, descrevendo "uma base fundamental" de atuação colaborativa entre os vários agentes de uma performance, crucial para uma consciencialização da "distância ou proximidade do espaço entre" os corpos, do "peso" dos corpos, e dos "limites" da imaginação (Ibid.). A este respeito, Peta Tait referencia o potencial de uma "obra de arte tecnologicamente construída" que permite ao público um mergulho num mundo virtual, com origem na "perspetiva visual de outro", a partir do texto de Sigrid Merx (Tait in Stevens, Tait & Varney, 2018, p. 185). Merx debruça-se sobre a possibilidade destes trabalhos atuarem fenomenologicamente e produzirem empatia, recorrendo à ideia de empatia enquanto "um ato de imaginação em que projetamos as nossas próprias experiências noutra pessoa"; esse ato leva a uma

"empatia radical pessoal em primeira pessoa" - somática -, diferenciada da "empatia que requer o abandono da nossa compreensão habitual do mundo que nos rodeia" (Ibid.).

Birringer introduz várias ideias sobre o corpo, para lá de uma entidade natural, como algo prontamente entrelaçado com as tecnologias, na perspetiva da *Somatechnics*, em "Old Materials/New Materialism" (2019). Historicamente, esta abordagem de natureza integrada considera tanto "a ligação entre a dança e a evolução da tecnologia cinematográfica", como "as inúmeras convergências do movimento e das máquinas", despoletadas na modernidade industrial, em se que preconizava uma "economia do movimento" a favor do aumento de produção (Birringer, 1999, p. 202). "Máquinas para os músculos, músculos para as máquinas", energias a fluir através do corpo somático e máquinas em transmissão da "técnica comportamental" (Ibid.). Ao passarmos da tecnologia mecânica à chamada tecnologia digital, assiste-se a uma decomposição do "movimento em bits", em "*data*" assimilável e manipulável, passível de ser sincronizada visualmente, animada, jogada, e coreografada (Ibid.). Esta "coreografia", afirma Birringer, é uma "arquitectura de maquinação", orientada para uma conexão, um encontro entre o ser humano com os seus sons, os seus movimentos, ritmos e cadências - numa "entropia teatral relativa" evocadora de um conjunto infinito de probabilidades (Ibid., pp. 207-208).

Assim, na visão de Birringer, no que toca à sua articulação funcional, conceptual e estética, a dança e os seus sistemas já existem no mesmo "ambiente *media*", em que as tecnologias digitais e as suas fisicalidades estão situadas e, portanto, em interação com a virtualidade (Ibid., p. 373). Neste sentido, as questões que se levantam prendem-se com as alterações com origem nessa interação, em torno das "imagens e sons no ciberespaço"; a infinidade de geografias virtuais de um "lugar que não é um lugar"; a criação de novos "tipos de lugares", descrita tanto na dança e multimédia, como nos "ambientes de imersão multi-sensoriais em tempo real" (Ibid.). O autor conclui com a ideia defendida por Dubois, sobre como a interação com a virtualidade modifica a propriocepção humana (Ibid.). Através de uma investigação sobre a ausência de peso, a autora refere que "as condições dinâmicas do movimento" se alteram assim que "as fontes de informação fornecidas pela inércia" (força gravitacional) desaparecem" (Ibid.). Assim, diz Dubois, a inexistência de gravidade assemelha-se a uma "agressão sensorial", na qual se produzem novas, "invulgares e conflituosas" imagens sensoriais, na busca por uma adaptação (Ibid.). "A verticalidade interna pode ser sentida como uma

espiral infinita; no exterior tudo é relativo e experiencia-se uma extraordinária fluidez de movimento" (Ibid., p. 373)[32].

[32] Tradução livre da autora: "The inner vertical can be felt as an infinite spiral; on the outside everything is relative and one experiences an extraordinary fluidity of movement."

3 Abordagem e Metodologias

3.1 *Practice as Research*: Da Práxis para a Teoria

> *Following Heidegger, the question I pose (...) is whether art is still an essential and necessary way in which we can understand the world in which we live, or has art lost that power?*
> (Bolt, 2011)

A metodologia utilizada no projeto faz-se sustentar pela interação dos modelos criativos e de pesquisa no processo artístico em torno da *practice-led research* e *research-led practice*, no sentido em que se gera uma dinâmica cíclica e circular entre os dois modelos, que se alimentam um ao outro continuamente. Esta imagem de interação circular, em espiral, em loop, reflete também o teor conceptual e prático invocado pelo próprio projeto - orientado por um princípio ecológico, por si só circular popularmente, e por questões performativas de subjetividade interna e externa, que partem do sentir para o comunicar/expressar. Apesar do fluxo entre estes dois modelos, a *practice-led research* tende a assumir um maior papel nesta investigação, já que foi a partir do mesmo que surge a vontade para a concretização do projeto. A *practice-led research* pressupõe como ponto de partida uma ideia, que é explorada através de uma prática criativa, e dá origem a uma seleção de outras ideias e de uma investigação e extrapolação das mesmas (Smith e Dean, 2009, p. 20). Por sua vez, as ideias escolhidas são desenvolvidas e podem i. dar origem a documentação da obra de arte e da sua produção, ou ii. dar origem à obra de arte (Ibid.).

A convicção de que a descoberta do mundo se dá essencialmente num contexto de atenção plena, através de uma prática, de um envolvimento com o manuseamento das coisas, conduz o discurso de Heidegger - que vê no artista um potencial investigador, à procura de revelar a natureza daquilo com e em que trabalha, sem tentar pré-concebê-la (Bolt, 2011, p. 151) - e apoia as linhas metodológicas do projeto *Interna*. É também no contexto deste processo que Heidegger descreve a filosofia como sendo a arte de "produzir movimento no pensamento" (Ibid., p. 5) - movimento este, transversal às práticas artísticas e que só é passível de se adquirir mediante as relações e manipulações do ser humano perante o mundo (Ibid.). Esta referência ao movimento e à sua representatividade filosófica evidencia a sua natureza, enquanto poderosa e universal ferramenta para conhecer, contactar com, interpretar e, por conseguinte, criar, ou

expressar - por oposição a contemplações passivas e teorizações que excluem os agentes de investigação, limitando-os a posições observatórias, ou de veiculação de informação críticas, mas ainda assim estáticas e longe do toque, da experiência.

Tal como Heidegger reflete sobre a validação social, quase inquestionável, da investigação científica, criticando-a como uma atividade instrumentalista, que se perpetua a si própria numa produção instantânea e tradução do mundo em imagens e dados, descurando a observação da essência das coisas (Ibid., p. 143-144), também esta investigação, tendencialmente baseada na prática como investigação, pretende questionar os modelos académicos cingidos ao concretismo, que tendem a subvalorizar, ou a colocar entraves, por questões de fundamentação teórica, a projetos artísticos orientados para experiências subjetivas (estejam estas associadas a questões mais ou menos espirituais, energéticas, virtuais, ou imateriais). A pretensão da ciência à verdade objetiva justifica-se, aparentemente, pelos seus procedimentos sistemáticos e de reprodutibilidade, como se a verdade se cingisse a uma mera correspondência (Ibid.). No entanto, a metodologia deste trabalho de projeto preocupa-se em explorar e expor outras alternativas, no que toca ao esclarecimento da 'verdade' e às 'afirmações de verdade' que a *art-as-research* poderá fazer. Como tal, esta investigação reconhece a crítica frequente às artes criativas, pela qualidade subjetiva que emerge da sua investigação (Ibid.) e alinha, de forma consciente, e paradoxalmente sustentada por autores, num caminho para a dissolução e transformação destas concepções.

Jorge Larrosa Bondía, nas suas "Notas sobre a experiência e o saber de experiência" (2002), afirma que "a informação não é experiência" e que, precisamente, o espaço que a informação ocupa garante pouco ou nenhum lugar para a experiência e para toda a riqueza que esta injeta diretamente no corpo do indivíduo – não só na sua mente. O mesmo autor considera a informação praticamente como uma "antiexperiência" (Bondía, 2002, p. 21). Esta alusão a uma verdadeira noção de experienciar, enquanto algo que acontece ao e *no* artista (e qualquer ser humano), que de facto vivencia e sente, contrapõem-se a um exagero da intelectualização, de uma absorção profunda no conceptualismo. O *saber de experiência* não será essencialmente diferente de saber coisas? O saber de experiência não é, essencialmente, aquele a que o público em geral deveria aceder, quando se encontra perante uma obra de arte, antes de saber coisas, concretamente, sobre aquilo que presencia? Bondía (2002) toca também numa questão interessante: a da obsessão pela opinião, que, no seu parecer, também restringe em muito as possibilidades de experiência da pessoa e, por isso, faz com que

muito pouco ou nada lhe aconteça (Ibid., p. 22). Poderia dizer-se que existe uma conjectura social generalizada que coloca em primeiro lugar a informação; a seguir à informação seguem-se as opiniões, que delimitam o potencial da experiência. De que forma será mais eficaz a transmissão da arte, por meio da informação, de leituras, de colóquios, de conferências, ou por via da experiência, da percepção, do sentir, do encontro, do acontecimento? Em 2007, Alexandra Carter afirma que a 'prática' tem sido historicamente assumida como o elemento binário oposto ao da 'escrita', acarretando "os valores hierárquicos" implicados nas questões binárias (Carter, 2007, citada em McKechnie e Stevens, 2009, p. 86[33]). No entanto, diz Carter, ao contrário do que sucede na academia, onde a prática se revela secundária, em dança existe frequentemente uma grande descrença nas palavras.

3.1.1 *Somatic-Performative Research*: O Uso das Técnicas Somáticas na Criação do Projeto

"*Knowledge Unspoken*"[34] são os termos utilizados para descrever as qualidades da dança que fazem frente aos métodos tradicionais de investigação e documentação (McKechnie e Stevens em Smith e Dean, 2009, p. 84). A questão do "indizível", que representa o mote para a discussão que se inicia neste trabalho, está intrinsecamente ligada à operação da dança no contexto da subjetividade artística e da sua expressão, sendo que as suas características expressivas de efemeridade e de quantificação abstrata favorecem e dão, literalmente, corpo a ferramentas somático-performativas na área da investigação artística. É, sobretudo, pelo uso destas ferramentas que a criação do projeto *Interna* se permite desenvolver e estabelecer, na sua essência ancorada na ideia de fluxo de conhecimento e subjetividade, transdisciplinarmente. Funcionando a dança como uma "cápsula" da cognição encarnada e do conhecimento não falado (Ibid.), o desafio consiste em traduzir por palavras e/ou documentação as complexidades e subtilezas da experiência somática, orientada pelo movimento subjetivo e que acarreta emoções e reflexões próprias.

[33] Shirley McKechnie e Catherine Stevens são as autoras do Capítulo 4: "*Knowledge Unspoken: Contemporary Dance and the Cycle of Practice-led Research, Basic and Applied Research, and Research-led Practice*", em Smith e Dean, 2009.
[34] Tradução livre da autora: "Conhecimento Indizível".

Seguindo os próprios arquétipos inspiracionais da dança, as práticas somáticas orientam a metodologia de produção e concretização de *Interna*, partindo de um estado de atenção plena face a materiais impalpáveis - como uma emoção, um ritmo, um sentimento, uma sensação, a percepção de uma cor, ou de um som, uma memória, ou uma ideia - e a materiais mais palpáveis - uma textura, o impacto de um espaço, a sua orientação, os estados físicos dos elementos, entre outros. É mediante as bases técnico-práticas da dança contemporânea, que irradiam pelo campo da somática, que procuro uma expressão cinestésica e emocionalmente subjetiva de uma dada sensação, que brota do meu contacto com as matérias e materiais do mundo. Depois deste trabalho surgem momentos de reflexão no plano racional: de escrita criativa, de cruzamento de conceitos com sensações, de descoberta de coincidências durante o processo e de discussão oral. A transposição de toda a experiência para palavras é feita, idealmente, como um *memorandum*, que se alimentou de algo vivido num corpo e que vai servir de alimento novamente ao mesmo corpo, sempre que for possível, conveniente e orgânico - ou seja, ecológico. A escrita descreve um meio para o processo natural de reflexão autónoma, sobre a origem do movimento, o modo como ele se desenvolve, a partir da reatividade espontânea do meu corpo, e o que ele revela - a nível emocional inclusivamente.

Uma vez que se pretende, desde o início, demonstrar a importância de exprimir as experiências do corpo utilizando as linguagens do corpo, a metodologia adoptada nesta tarefa beneficia de um processo criativo assente num trabalho feito em colaboração com o *eu*, numa totalidade, considerando o corpo como uma rede complexa composta, por um lado, pelo imaginário individual, pelo arquivo de memórias psicológicas e corporais de cada um e pela sua história de vida pessoal; por outro lado, pelo imaginário coletivo, de referências e simbologias socioculturais enquadradas num dado espaço e tempo. Do meu ponto de vista artístico, a metodologia somática traduz-se numa expressividade individual articulada no âmbito do desenvolvimento, não só criativo, mas pessoal e ancorada no movimento - enquanto principal *media*, um elemento unificador, comum a toda a existência, e uma ferramenta de reconhecimento nas relações ser/ser e ser/meio, que permite o despertar de um processo ecológico mais subjetivo e profundo, de sintonização e integração das partes no todo.
Do ponto de vista coletivo, no âmbito da partilha com o público, existe uma preocupação sobre aquilo que emerge, que acontece, a partir da experiência, subjetivamente, em detrimento de um foco sobre a própria experiência. É importante abrir espaços de calma, espera e escuta para exprimir aquilo que surge - seja com uma

voz escrita, ou falada. Mais uma vez, o conteúdo, a essência, a experiência sobrepostas à forma, à utilidade, à informação.

3.1.2 O Referencial Pessoal: Em conversa com Sandra Battaglia, co-fundadora e diretora da Amalgama Companhia de Dança

"A dança é efémera, não se repete, mas evolui. Como a natureza."
Sandra Battaglia

A nossa conversa[35] começa com uma reflexão sobre o modo como a dança é tão próxima da vida. "Talvez seja das artes mais próximas da vida, precisamente porque tu não a podes apanhar, não é um objeto, não é algo que tu susténs, mas é algo que tu vives. E esse é o princípio da vida, é a impermanência. E é óbvio que a dança deveria evoluir, assim como a vida", diz Battaglia.

Quando falamos do *movimento amalgama*, falamos de uma metodologia de natureza prática, que nasce no seio do trabalho da Amalgama Companhia de Dança. Esta companhia, "que nasce como companhia de dança contemporânea", acaba por se construir com base em "dois pilares fundamentais que vão definir a sua identidade". Por um lado, "a Escola Superior de Medicina Tradicional Chinesa," com a qual partilhou "metodologias e práticas ligadas às práticas energéticas, à consciência filosófica do taoísmo e à consciência do trabalho energético, propriamente dito, como uma matriz real de trabalho"; nesta relação de nove anos, fundiram-se os conhecimentos e as práticas artísticas do ensino profissional e vocacional, nomeadamente "as técnicas somáticas, contemporâneas e modernas" e os "princípios básicos e filosóficos dos alinhamentos e estruturas na dança clássica", com novos conceitos, como "a eutonia", ou "o contínuo", tendo existido uma transformação completa da "relação com o corpo, com energia, com a qualidade do movimento e, inclusive, com a *presença*".
Por outro lado, as residências desenvolvidas no Convento de São Paulo, na Serra D'Ossa, em contacto direto com património arquitectónico e natural, abriram caminho para a definição dos "sílabos e vocabulário da Amalgama"; a diretora diz: "(...) fomos imbuídos daquilo que eu considero ser uma espiritualidade natural e uma escuta natural.

[35] Conversa inteira disponível em *7 Apêndices*, na sua versão transcrita.

Para mim, percebo agora com alguma distância, que natureza e espiritualidade é igual, é a mesma coisa."

O movimento amalgama só é analisado enquanto metodologia "após uma prática". Battaglia diz que "não há intenções, no início, de criar nenhuma metodologia, nem nenhuma técnica, era apenas uma prática" que emergia como "vivência absoluta, de dentro dos corpos da companhia". Neste sentido, é feito o percurso inverso ao tradicional académico, seu contemporâneo: parte-se de uma "prática real, intensiva e profunda, que vai ser estudada, como se se usasse um bisturi para identificar os seus ingredientes", para se chegar a uma investigação - tendo sempre o cuidado de não cristalizar esta prática pela sua teorização técnica. O "movimento amalgama, como o próprio nome indica, é um movimento; (...) é uma metodologia, portanto um caminho de orientação, e é um sistema aberto, adaptável e evolutivo", com "uma prática real, holística e sistémica", que "integra o indivíduo e o desenvolvimento do ser com a formação artística".

De acordo com a minha própria experiência junto desta companhia, é possível afirmar que as formas, texturas, sons, cores, cheiros e vitalidades presentes na natureza servem a inspiração de muitas das criações da Amalgama. É através da "abertura dos sentidos" que o artista, na Amalgama, se relaciona com o meio. "O ponto de partida é o corpo - para tudo, na verdade. Porque só existem sentidos porque existe corpo", diz Battaglia. Para além disto, a diretora aponta três pontos fundamentais para a existência de um trabalho real com o meio: o esvaziamento - "espiralado e circular" -, a escuta - que "não é só auditiva", é uma "escuta pelo corpo" - e a proximidade - que se traduz numa presença plena. Sem estes, "não existe, na verdade, uma relação de simbiose" e passa-se a "fazer um trabalho *no* meio", em vez de "fazer um trabalho *com* o meio". Um "segundo passo é a relação direta; é preciso *tocar*". "É preciso uma relação profunda, quase celular com o meio", uma "relação visceral" que faça o corpo passar por esses filtros, para que depois entre "verdadeiramente num outro espaço, que é absolutamente espontâneo, instantâneo, intuitivo, instintivo e visceral". O objetivo do corpo não é a "apropriação", mas sim, uma "permeabilidade", um estado em que o corpo se "imbui do conhecimento do outro", mantendo fundamentalmente a sua identidade.

Deste modo, criar *na* natureza é necessariamente distinto de criar *com* a natureza. "Eu posso *usar a* natureza como um cenário, como uma inspiração (...), mas para fazer um trabalho de criação com a natureza, eu preciso de um processo anterior", de uma "relação". Battaglia diz: "às vezes eu olho para os nossos processos como um

lugar do futuro, em que já se sai (...) destes "chavões": ou é *site-specific*, ou é *apropriação*; mas (...) já é outra coisa qualquer, em que o corpo dançante (...) se funde profundamente com o próprio olhar da natureza". Quando se *cria com,* entra-se num território de miscigenação, no qual o valor da criação já não se reduz ao próprio produto da criação, mas sim a todo o processo - "e isso é incrível, porque o público percebe (...) e a própria relação" que ele desenvolve com a criação acaba "por criar micro-identidades e guiões" subjetivos.

Para a criação de uma performance, baseada no movimento, em colaboração com a natureza, "a primeira etapa é ir ao espaço (...) observar, sentir, permitir que os sentidos se abram (...) e começar a ter consciência de tudo que existe nesse meio (...), imbuir-nos dele, de alguma maneira". A segunda etapa passa pela criação de "*links*, ligações, empatias e diálogos com o lugar" - aqui, a história de cada um vai influenciar a "criação de lugares dentro do lugar". A terceira etapa será definir lugares de intervenção e começar a improvisar nesses lugares, de forma livre, mas tendo em vista o discurso com o lugar através da multidimensão do corpo, do movimento - toques, sopros, superfícies, formas… Numa quarta etapa: começa a definir-se o percurso, ou seja, a forma como esses lugares comunicam entre si - para se seguir um processo de depuração da qualidade da improvisação, de definição dos movimentos e das "relações artísticas, coreográficas ou performativas com o próprio lugar em que foram criadas". Uma quinta etapa passa por "um aprofundamento na intenção" dos materiais, dos diálogos performativos e dos seus significados.

No seguimento destas linhas de uma metodologia prática ancorada na autenticidade, subjetividade e organicidade de movimento, o potencial das interações entre a dança e a tecnologia é observado com um certo cuidado. "A tecnologia nunca vai substituir o corpo", diz Battaglia. "(...) Mas quando eu me movo, e a forma como eu vejo o movimento e todo o fluxo da vida à volta do corpo dançante (...), tudo isso passa por uma questão de multidimensionalidade (...) e de uma própria virtualidade". Nas suas palavras, "quando a tecnologia não é o foco da criação", mas tem capacidade para "ampliar a sua intenção", ampliando aquilo que é sentido, ou aquilo que os nossos sentidos não conseguem captar - "então, ela está em harmonia e em autenticidade, no caso da dança".

4 *Interna*

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

(Bondía, 2002)

4.1 Motivação

Interna descreve a vontade de questionar a capacidade de correspondência emocional e subjetiva do ser humano perante contextos e ambientes sensoriais, inseridos corriqueiramente *na* natureza, como se esse se tratasse de um *lugar externo* e excluído do seu próprio corpo - tanto na óptica de quem produz o projeto, como na óptica de quem o experiencia (cujo papel vai além do de um "público" passivo). Uma das motivações que guiam o modo de ação do projeto, a sua estética e valores inscritos, assenta na criação de uma oportunidade de encorajamento à reflexão e à consciência emocional que cada um tem de si próprio, quando em conexão com a terra. Poderá mesmo passar por uma consciência de auto-desconhecimento emocional.

As possibilidades de contacto, virtual ou físico, com as estruturas da terra influenciarem as dinâmicas sensoriais de um corpo e a sua capacidade de sintonização com a diversidade de formas de vida (humana, animal, vegetal, ou meramente mineral) assumem um papel importante nesta investigação. De igual modo, o desejo de gerar diferentes interpretações sobre conexão, identidade, subjetividade e impacto, justificam a exploração feita em torno das dinâmicas autopoiéticas (que variam desde a microscópica atividade celular, até aos grandes e delicados ecossistemas terrestres), das interdependências entre os corpos humanos, os corpos-não-humanos e o corpo-terra, bem como da interação de valor intrínseco entre o movimento e a vida. A performance é gerada com o intuito de orientar um foco sensitivo, na busca de uma consciência ecológica subjetiva.

Neste contexto, *Interna* acaba por procurar refletir sobre o que significa para mim desenvolver uma performance em colaboração *com* aquilo que descreve a natureza-não-humana e sobre os resultados desta interação, baseada no autocuidado e no cuidado do outro - sendo que só é possível aferir conclusões da parte dos intervenientes humanos. Quando a tecnologia entra em cena, a necessidade de me posicionar no discurso tecnológico de uma forma consciente e, acima de tudo, coerente com as questões ecológicas levantadas pelo meu processo é primária. Se num cenário comum, brindado pelo pessimismo, a tecnologia se encontra no lado oposto do que se pressupõe ser uma conexão com a terra, então no cenário em que se enquadra este projeto, a tecnologia provém de tudo o que a terra também é, expandindo as possibilidades relacionais entre todos os elementos de um macrocosmos, a nível cognitivo e emocional. O ponto fulcral da vertente tecnológica e virtual desta criação reside na compreensão de que a tecnologia e o corpo não se excluem; pelo contrário, são capazes de se complementar na sua essência, enquanto fluxos energéticos e criativos. O essencial seria apostar num processo artístico, e de interação, munido de ferramentas articuladas com a base de valores que sustenta o projeto, coerentemente ecológico do ponto de vista subjetivo - ou seja, ecológico para mim, criadora e ser humano, que não entra em conflito com os meus valores.

4.2 Processo Criativo: Constelações e Colheita Sensorial

Neste trabalho, entre a performance *site-specific* e as práticas visuais transmédia, os resultados artísticos observam uma interseção entre ferramentas somáticas proporcionadas no contexto da dança contemporânea, fotografia, vídeo e práticas documentais, culminando numa plasticidade que oscila entre a materialidade e a virtualidade. A interdisciplinaridade caracteriza um processo artístico (e pessoal) que visa questionar e dissolver fronteiras entre espaços práticos e conceptuais e fazer dialogar formas, dinâmicas, sensações, escalas, estruturas e interações na terra. A ideia de *constelação*, de um conjunto de linhas imaginárias que unem materiais, movimentos, ideias, conceitos, poemas e fotografias, enquanto modelo criativo, articula-se com colheitas sensoriais, registos poéticos visuais, plásticos e documentais.

4.2.1 São Julião - O *Espaço*

O espaço onde se desenrola o trabalho localiza-se na extensão de uma falésia entre as praias de São Julião e Foz do Lizandro, na zona da Ericeira, concelho de Mafra. Este local, muito visitado e revisitado ao longo de vários anos por mim e parte integrante da minha prática artística, caracteriza-se por descrever um ponto de cruzamento entre os caminhos humanos e o decorrer espontâneo da organicidade natural, não estando, portanto, remotamente afastado ou protegido da atividade humana. É uma localização que apresenta uma evidente diversidade na sua composição, rica em elementos que variam entre escarpadas massas rochosas de um cinza escuro, que abrem fendas profundas em direção ao mar; superfícies arenosas de uma mistura de brancos limpos com rosas, lilases, amarelos e verdes fluorescentes, pontuados por vegetação rasteira habituada a grandes quantidades de sal, que coloniza pequenas frinchas no solo; terra alaranjada amaciada pelas linhas de água e pelas chuvas, onde descansam milhares de minúsculas pedrinhas de infinitas cores; a verdura do rio Lizandro que desce a encosta para encontrar o azul do Atlântico e contrasta com o pequeno desfiladeiro, que parece incendiar-se com o pôr-do-sol.

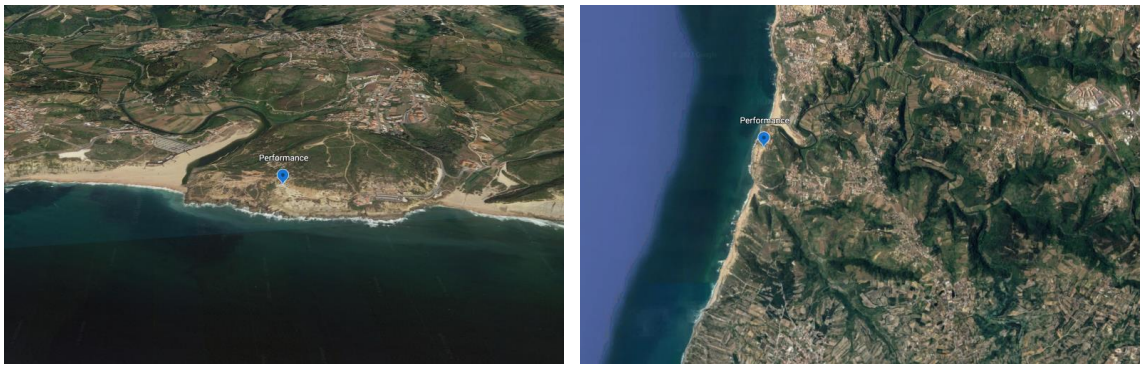


Figura 9 - Mapa da localização da Performance

O trabalho de percepção dos materiais e matérias que compõem este lugar é feito mediante uma abertura dos sentidos e do seu potencial para observar (que vai mais além do olhar dos próprios olhos), recai sobre a ideia do constante processo interdependente de transformação e modificação em que todos os elementos daquele lugar estão, mesmo que aparentemente cristalizados - tal como qualquer ser humano.

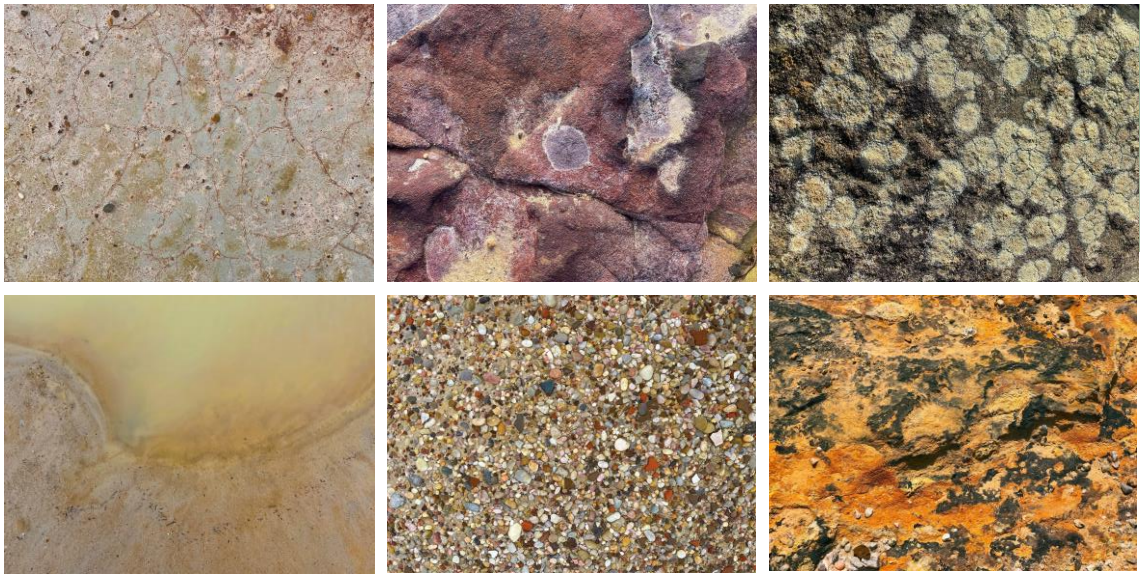


Figura 10 - Tipos de Solo

Figura 11 - Amostras de Solo e Flora

4.2.2 De *Espaço* a *Lugar* - Crónicas Plásticas e Poéticas

No decorrer de vários encontros com o lugar, alimenta-se uma dinâmica sensorial que promove o diálogo entre o corpo (no seu todo, a sua identidade, contexto social, cultural e temporal, disposição emocional, etc.) e os elementos constituintes do lugar. Esta dinâmica promove a passagem do *espaço* a *lugar*, já que o lugar emerge no momento em que se faz ocupar simbolicamente pela presença humana e pela sua ação - pautada pelo respeito, empatia, humildade e compreensão do conceito de colonização.

A relação dialógica tem em conta a exploração de vertentes plásticas e mais poéticas dos materiais estudados, em consonância com alguns dos seus simbolismos, dá origem a algumas reflexões, ou estudos expressivos do lugar.

Figura 12 - Estudos Sensoriais de Cor

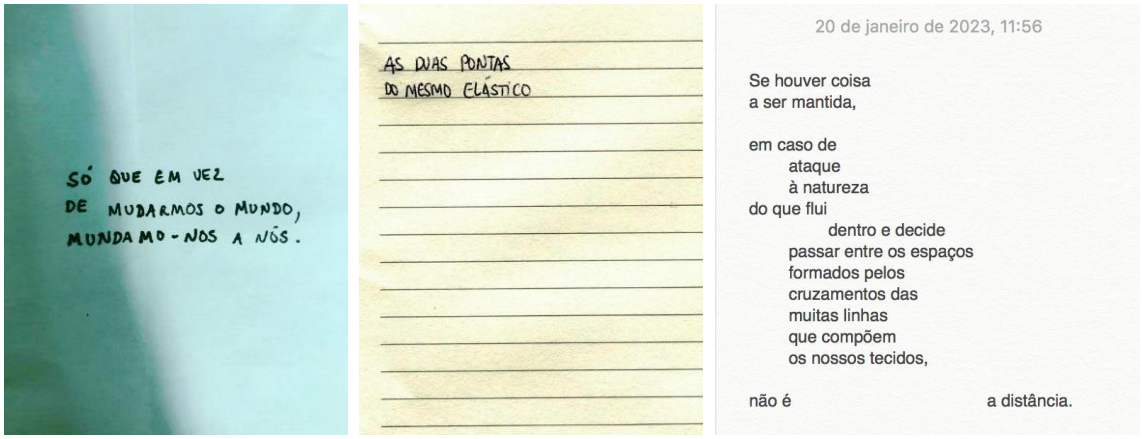


Figura 13 - Poemas

Figura 14 - *Limestone* sobre papel escuro

Figura 15 - Sabor do Sal

4.2.3 *Estar* no Lugar; *Ser* o Lugar

O desvendar do potencial performativo nos materiais é um dos resultados do processo sensorial profundo, que demonstra a possibilidade de reconhecer a relação estrita entre matéria e movimento, mesmo nas qualidades de expressão silenciosa, discreta, mas espontânea.

O lugar de intervenção definido para a performance faz-se compor, entre outros detalhes, por um específico conjunto de fissuras que parecem desenhar na superfície, conferindo-lhe movimento. Mesmo que não seja possível observar concretamente esse movimento, é possível identificar que ele ocorreu - as marcas deixadas por si espelham a tensão, o jogo de forças e dinâmicas físicas, existente nos materiais, que faz com que estes estejam vivos. Somatizar esta questão e expressá-la com o corpo em movimento, mediante um trabalho de improvisação e contacto, recai sobre a tarefa de tornar externo, no corpo, um conjunto de ritmos, mudanças, agitações e impulsos que ocorrem a nível interno, na terra. Assim como se pode fazer a leitura corporal do movimento instantâneo descrito por uma onda do mar, também é possível inspirar a expressão do corpo, a partir da somática, com o movimento de crescimento de uma planta, prolongado no tempo, em espiral ascendente.

Figura 16 - Fissuras à superfície

É neste momento que se selecionam e definem os materiais que integram o objeto e o sujeito da performance e se apuram as intenções do diálogo performativo, tendo em vista a "descristalização" do movimento de um lugar e a sua transposição para uma atmosfera profunda de conexão e sintonização. Neste sentido, é também construída aquela que se define como abordagem eco-somática do trabalho, na qual se assimila o processo de reconhecimento dos materiais constituintes do ser humano como sendo iguais aos do planeta - uma amálgama de minerais, complexos pluri e unicelulares e substâncias em constante fluxo, metamorfose e intercâmbio.

4.3 O Projeto *Interna*

O projeto *Interna* culmina de uma série de estudos e exercícios práticos desenvolvidos no campo da somática e da performance *site-specific*, desde 2021 até ao presente. Estes estudos partem do movimento enquanto *media* para chegar à composição de um exercício interdisciplinar, que incorporasse uma vertente digital alinhada com processos inter e transmédia e com, pelo menos, uma oportunidade de interatividade.

Figura 17 - *processo I* (2021). Performance Remota/Instalação Virtual

O processo artístico ancora-se no pensamento de que o movimento de um corpo é o reconhecimento e a reinterpretação do movimento existente noutros sistemas da terra. O movimento assume-se como um elemento unificador, comum a toda a existência (corpórea ou não), e como uma ferramenta de reconhecimento nas relações ser/ser e ser/meio, que orienta e poderá estimular o processo ecológico - mais profundo e subjetivo, que apele a uma sintonização e integração das partes no todo. Partindo do ponto de vista da expressão subjetiva do ser humano e da sua experiência como corpo, mente e espírito, o conjunto de exercícios espelham um processo artístico que convoca uma dramaturgia situada entre as artes performativas e a performance e observa a ecologia entre os elementos que compõem uma performance presencial e digital - culminando, por fim, na obra *Interna* (2023).

Figura 18 - *processo II* (2021). Performance Remota/Instalação Virtual

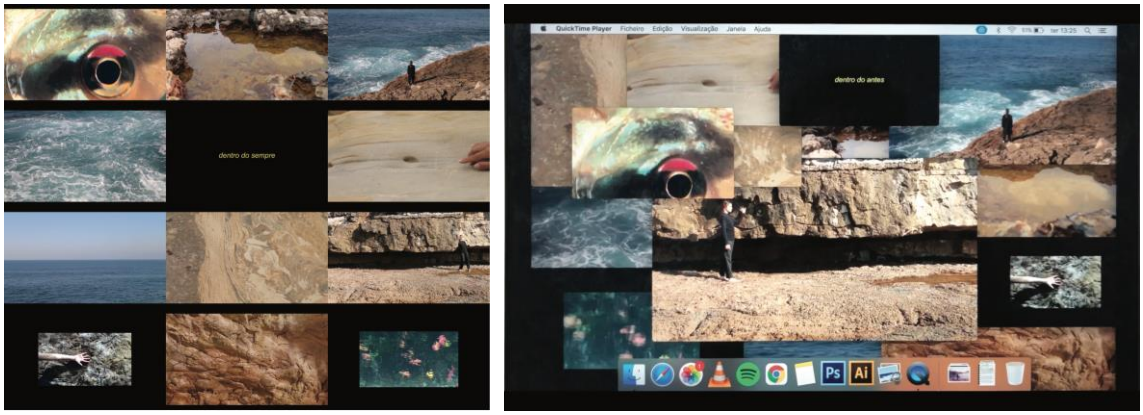


Figura 19 - *a dentro* (2021). Performance Remota/Instalação Virtual

Interna (2023) descreve um processo de criação de um microcosmos com base em práticas performativas, somáticas e ecológicas, integrando uma dramatologia orientada para o trabalho do corpo em conjunto com as tecnologias de comunicação

visual e para a observação da ecologia entre os elementos componentes de uma dança digital remota. A palavra 'interna' sugere algo 'de dentro', 'que está situado dentro', algo 'interior', ou 'intrínseco'; algo 'que se passa no interior', 'íntimo'. Na anatomia, algo 'que está situado no interior do corpo'[36]. Esta palavra, na sua flexão no género feminino, é escolhida pela conveniência objetiva da sua definição para constituir o título do projeto; mas é igualmente escolhida por, foneticamente, fazer alusão à palavra 'terna', de 'ternura', também muito oportuna para o trabalho. A questão da ternura é fundamental para a sinalização de um aspecto basilar nesta investigação: a consciencialização da necessidade de um investimento primário nos afectos brandos e carinhosos, para connosco mesmos; de uma auto-disposição para sentimentos suaves e de candura, que partem de nós mesmos e se devem manifestar também por nós mesmos, para se poderem expandir primeiro no nosso interior, nos nossos complexos de intimidade, para que depois se reflitam no exterior. A percepção e estima de saber que para cuidar, nutrir, respeitar e potenciar aquilo que nos rodeia, aquilo do qual somos interdependentes, há-que trabalhar internamente, com os mesmos propósitos.

A obra faz-se compor por três momentos que se interligam: (1) a performance central e individual da artista; (2) o passeio somático; (3) a criação de um microcosmos virtual, baseado na performance (1). Os momentos (2) e (3) poderão considerar-se como ramificações performativas da performance central (1), no sentido em que a performance individual está na origem dos outros dois momentos, mas subsiste por si própria, podendo ocorrer independentemente deles. Pelo contrário, os momentos (2) e (3) são dinâmicas performativas de partilha com o público, que estão dependentes da performance central (1). Assim, na sua plenitude, o projeto performativo *Interna* procura estimular a inclusão e participação ativa do público de forma ambivalente: presencialmente, através de um passeio somático (2) que antecede a performance central (1) e faz uma introdução às questões ecosomáticas, desafiando quem assiste presencialmente a caminhar sem calçado pela terra; virtualmente, pela possibilidade que cada pessoa tem de aceder à transmissão *livestream* da performance central (1) e criar, simultaneamente, um microcosmos individual (3), com base em conteúdos digitais sobre o processo criativo de composição da performance.

Na sua totalidade, o projeto supõe que se faculte mais do que uma mera oportunidade de interatividade. Aspira-se a uma "inter-partilha", uma "inter-

[36] Definições em Infopédia, nos Dicionários on-line Porto Editora.

experiência", uma "inter-clusão", ao longo da descrição da relação dialógica temporária entre todos os elementos intervenientes: os corpos, os elementos de um lugar, os elementos digitais, os dispositivos tecnológicos.

4.3.1 A Performance Central (1)

A componente que se cinge à actuação do corpo da artista constitui, por um lado, uma performance *site-specific* baseada no movimento, uma dança subjetiva, para quem experiencia o momento no mesmo espaço físico que a artista; por outro lado, constitui uma dança digital remota, para quem experiencia a obra no espaço virtual em que ela ocorre.

A performance reflete um processo interno, enriquecido por uma colheita sensorial que foi sendo armazenada no corpo gradualmente. O mesmo processo transforma esse armazenamento numa expressão externa de movimento consciente e subjetivo. O movimento assimila, reproduz, reinterpreta e expressa os motivos visuais, auditivos, texturais, olfativos, gustativos e intuitivos daquilo que compõe o lugar da performance; estas experiências deixam-se entranhar no corpo - físico, mental, espiritual, emocional - e emergem de um lugar de quietude, de sabedoria corporal e de sintonização profunda. É deste modo que a aplicação das práticas somáticas se revela na performance.

A composição do movimento é feita mediante a interação do corpo com uma grande massa rochosa calcária (*limestone*), que se destaca pela sua cor esbranquiçada e textura macia do resto da paisagem. Esta dança subjetiva tem, então, como palco uma estrutura geológica sedimentar bioquímica e orgânica, rica em história ecológica, já que se faz compor por secreções, partículas ou restos de seres vivos (como conchas, esqueletos, ou algas) que se vão compactando e solidificando ao longo do tempo, depois de caírem numa massa de água. Quando se fala de *limestone* no contexto da performance, recupera-se o movimento circular e cíclico dos sistemas da terra e a ideia de que mesmo as estruturas geológicas, aparentemente desprovidas de vida e movimento, estão em constante dinâmica - mas numa diferente escala temporal da dos humanos.

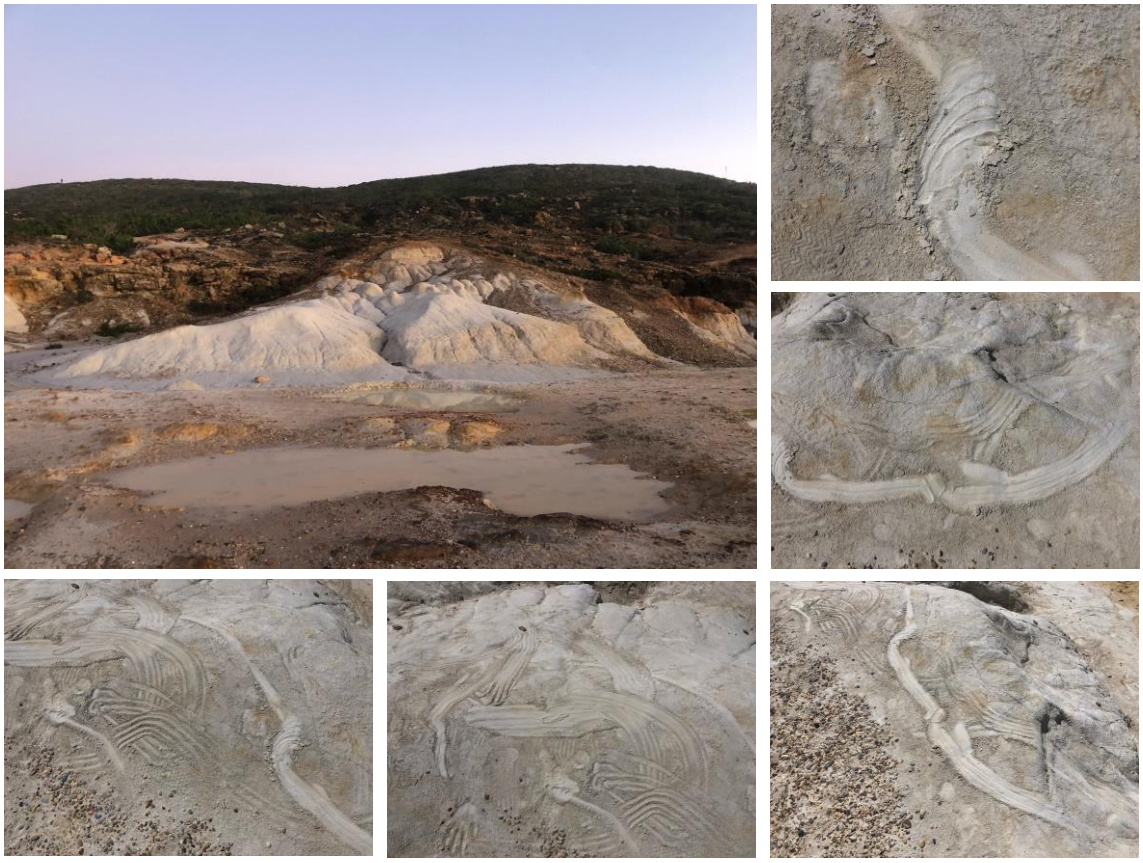


Figura 20 - O lugar da Performance e Rastos

A narrativa coreográfica parte de um lugar de atenção plena, de consciência e percepção sensorial, num estado exploratório do movimento inspirado pela informação sensorial, que o corpo está a absorver. Com a repetição deste processo, com sucessivas sessões de trabalho no local, em diferentes dias, sob várias condições meteorológicas, a horas distintas do dia e sujeita a diferentes estados emocionais, a exploração acabou por dar lugar à estrutura da performance. Assim, coreograficamente, existe uma oscilação entre uma expressão espontânea do movimento, atento e reactivo ao momento presente, e uma composição construída do percurso que o corpo faz no espaço. Este percurso é inspirado por uma passagem da verticalidade à horizontalidade, na medida em que se verifica uma aproximação gradual da retidão do corpo humano (verticalidade) à superfície não linear da terra (horizontalidade). O trabalho de transformação e de decomposição destes eixos rígidos reflete metaforicamente sobre questões de distanciamento humano com a terra. Na performance, o corpo começa por tocar o chão com os pés descalços, reconhecendo as sensações do lugar com que se conecta; vai-se aproximando com o resto do corpo, rendendo-se lentamente à horizontalidade; acaba

por se deixar entregar inteiramente à terra, fundindo-se quase com ela, numa espécie de embalo orgânico criador do movimento que surge entre as próprias formas e peso do corpo, em diálogo com as formas da estrutura rochosa e forças gravitacionais; até, por fim, repousar. O mesmo movimento semi-circular, descrito por algo que passa da verticalidade à horizontalidade, faz-se ilustrar também pelo movimento descendente do pôr-do-sol, pelo que a hora de início da performance coincide com o momento em que o sol toca o horizonte e com a consequente descida da luz.

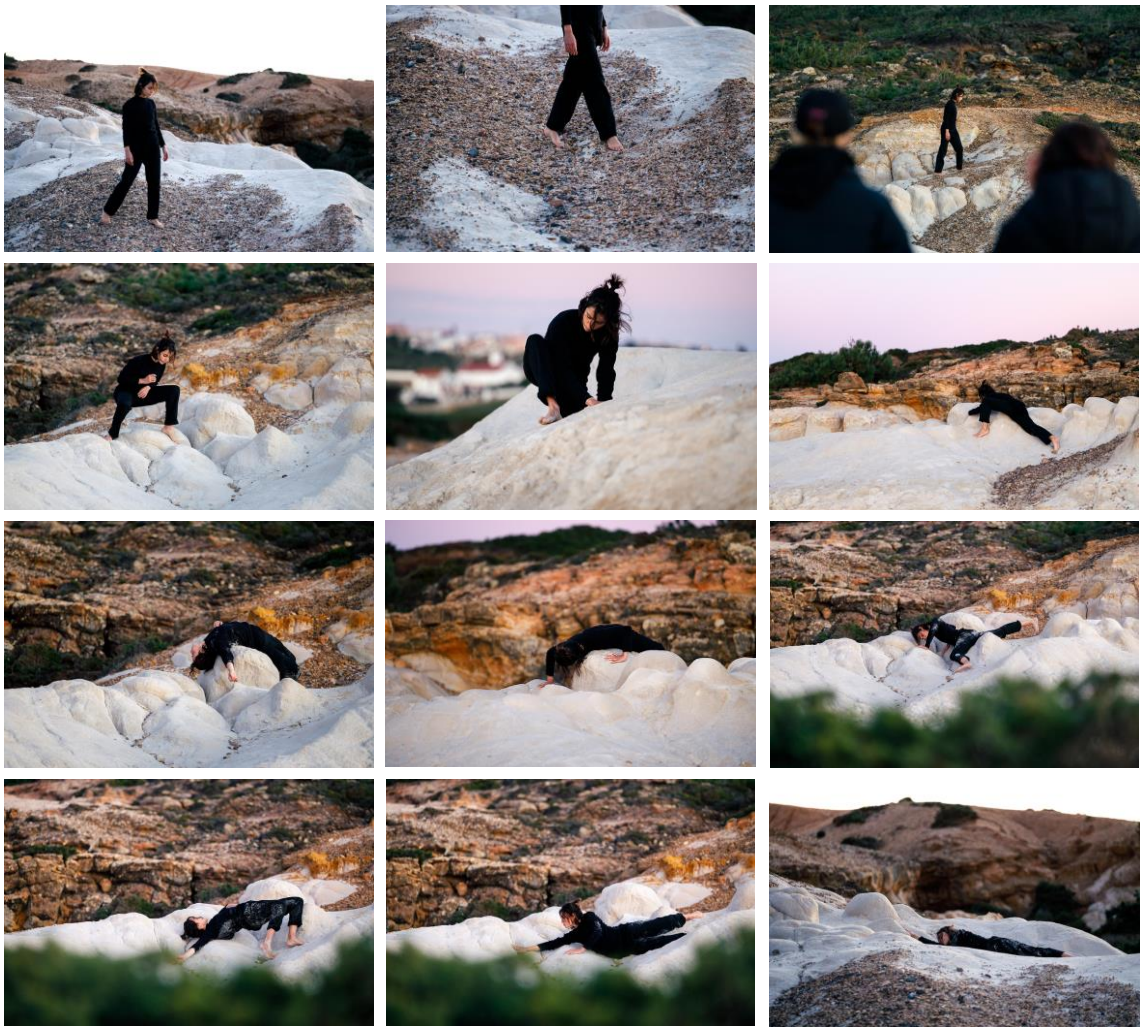


Figura 21 - Performance Central

O processo começa num estado de repouso aparente do corpo, no qual se enraízam os pés na terra, com a ajuda da respiração profunda, e se abranda a mente no seu fluxo de pensamentos - para dar lugar ao pensamento corporal. A viagem conclui

exatamente da mesma forma; mas desta vez, o preto das roupas que cobriam o corpo em movimento mistura-se com as partículas brancas da terra.

4.3.2 O Passeio Somático (2)

O grupo de pessoas que assiste à performance presencialmente disponibiliza isso mesmo: a sua presença - o seu corpo, a sua carga energética e emocional em movimento. O passeio somático serve o propósito de integração do público - a quem eu prefiro referenciar como *participantes*, pela sua postura potencialmente ativa - na experiência performativa. Com tal, este passeio segue as guias do trabalho somático e performativo descritas pela performance inicial: o foco no sentir[37], o estado de escuta e atenção plena, a disponibilidade para o movimento e a receptividade dos *acontecimentos*.

O passeio descreve uma caminhada, previamente definida, que antecede a performance central, introduzindo questões ecosomáticas, de forma subentendida. Inicialmente dá-se o encontro entre a artista e o grupo de participantes e faz-se um círculo de reconhecimento de todos os membros; todos ouvem umas poucas palavras sobre a performance, antes de respirarem em conjunto, para se sintonizarem na experiência; de seguida, são desafiados a caminhar em grupo, seguindo a orientação da artista, e a desfazer a fronteira entre os seus pés e a terra, descalçando os sapatos. Este aspecto, que pretende realçar o facto do ser humano ser a única espécie que não caminha verdadeiramente em contacto com a terra que o sustenta, é determinante sobre os limites e a atitude responsiva dos indivíduos que compõem o grupo. No dia da performance todos os presentes se descalçaram.

O percurso traçado circunda o local da performance central, dando a conhecer as influências sensoriais e sensitivas que guiam a obra *Interna* e expondo quem vem assistir a uma performance ao processo somático e criativo de construção dessa mesma performance. O grupo caminha, silenciosamente, tendo em atenção diversos aspectos: o foco interno e subjetivo, em equilíbrio com a noção de grupo; a distância saudável entre os membros do grupo; o estado de silêncio e atenção plena; a qualidade dos passos que dão, conscientes e cuidadosos; os pontos de apoio e de contacto com a terra; a presença

[37] Sentir de *sentido*, ou percepção e não de *sentimento*.

humilde e harmoniosa no espaço e em contacto com os elementos; a capacidade de resposta aos desafios; a responsabilidade pelas decisões tomadas ao longo do caminho e dos seus impactos no próprio corpo; o reconhecimento do próprio corpo: pela dor, pelo frio, pelo conforto ou desconforto, entre outros. Ao longo do passeio, existem pausas que correspondem a determinados pontos de escuta e de contemplação, nos quais o grupo se permite reconhecer e absorver aquele pedaço do mundo, observando também o fluxo de sensações e emoções que ocorrem internamente. No fim do passeio somático, todos os intervenientes voltam a formar o círculo inicial para respirar, fechar a experiência e dar início à performance central.

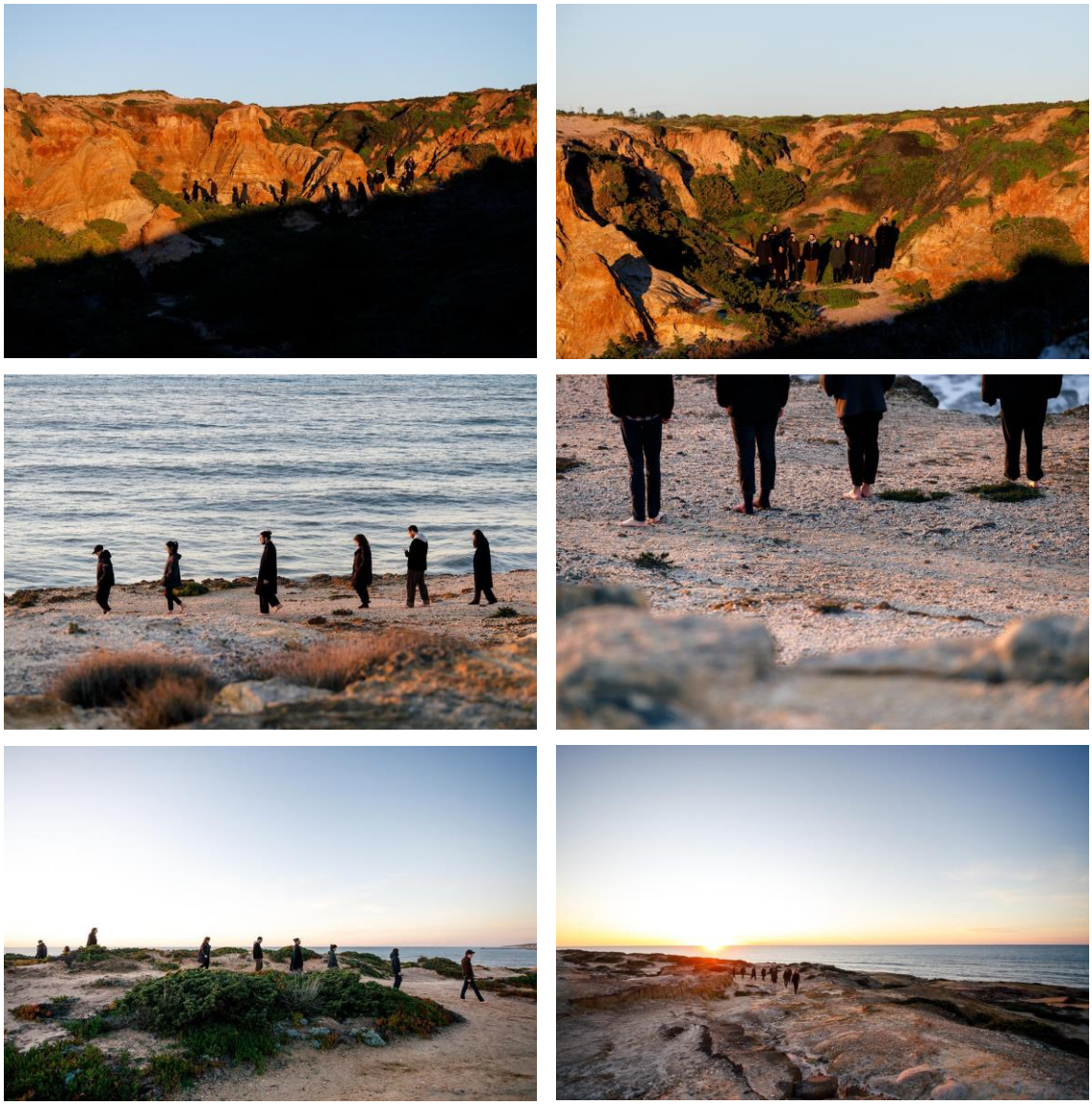


Figura 22 - Passeio Somático

Inicialmente esta vertente presencial era inexistente; mas sentia teimosamente que ela deveria existir, por questões pessoais e de coerência com o propósito de todo o trabalho desenvolvido. O acto de andar sublinha uma das intenções ecológicas que sustém o projeto - neste contexto, eu uso o acto de andar sem sapatos para me relacionar mais proximamente com um lugar; para enraizar no lugar, isto é, para alinhar o centro do meu corpo com o centro da terra, ancorando o meu peso, a cada passo, num contacto profundo com as superfícies e núcleos terrestres, com os seus ritmos e padrões. No entanto, importa sublinhar que o significado de caminhar se esclarece mediante quem caminha e as suas razões (Sarco-Thomas, 2010, pp. 17-18), pelo que qualquer traço colonialista e possíveis impactos negativos do processo de andar, em *Interna,* deverão ser dissolvidos através da orientação do público para uma presença íntegra e humilde no espaço. Para além disso, caminhar pela terra representa um afastamento da retidão das linhas direitas, imperativamente apreciadas nas sociedades modernas e contemporâneas, e uma aproximação à organicidade existente nas linhas naturais nos elementos (Hartung, 2019, p. 156) (as ondas, as fissuras ou fendas das rochas e pedras, os veios dos troncos de árvores, etc.), o que sugere também uma aproximação do movimento do ser humano aos movimentos da terra.

Figura 23 - Linhas e percurso do Passeio Somático

4.3.3 A Criação de um Microcosmos em Tempo Real (3)

A vertente virtual inscrita no projeto passa por um relacionamento remoto e em tempo real com o público-participante. Cada pessoa tem a possibilidade de aceder à transmissão *livestream* da performance, agora sob o formato de uma dança digital remota, com o objetivo, não só de assistir à performance central, como também de criar um microcosmos subjetivo, composto por materiais digitais disponibilizados no âmbito do trabalho desenvolvido em *Interna*. Uma vez mais, a pessoa é convidada a "inter-experienciar" de forma singular o processo eco-somático e criativo associado ao projeto, estabelecendo um vínculo dialógico e efémero com uma performance *site-specific*.

Neste sentido, existe um processo de produção para a organização e preparação deste modo de experienciar *Interna*:

1. Primeiro, foi necessário divulgar a performance - foi criado um convite com indicação de data e hora marcada para a performance, com a devida antecedência; esse convite foi enviado para uma rede de contactos selecionada, juntamente com uma mensagem de contextualização dos moldes da experiência.
2. Após serem apuradas as confirmações dos participantes, começou a trabalhar-se na pasta de conteúdos digitais. Esta é uma pasta que compila vários tipos de materiais que irão compor parte do microcosmos criado pelo participante. Os materiais são da curadoria e/ou produção da artista e refletem parte do resultado do seu processo criativo. Os conteúdos variam entre: amostras; citações; conceitos; fotografias; manchas de cor; mapas; palavras; vídeos.
3. O passo seguinte foi compor um documento de orientação detalhada da participação na performance, com indicação de: hora e data, material necessário, informações úteis, instruções.
4. A pasta finalizada, "Interna - Performance Remota 2023", integra a sub-pasta "1. Começar por aqui" (que contém o convite, as instruções e um exemplo) e a sub-pasta "2. Conteúdos" (que contém os conteúdos já mencionados). Esta pasta é comprimida e enviada para a lista de participantes, para que possam aceder e explorar os conteúdos antes do dia da performance.
5. É formada uma equipa de apoio técnico, que deverá comparecer na data, hora e local combinados, para desempenhar as funções relacionadas com transmissão

livestream da performance. A equipa deve dominar a plataforma utilizada para o *livestream*, https://vdo.ninja/, bem como a rede de contactos dos participantes.

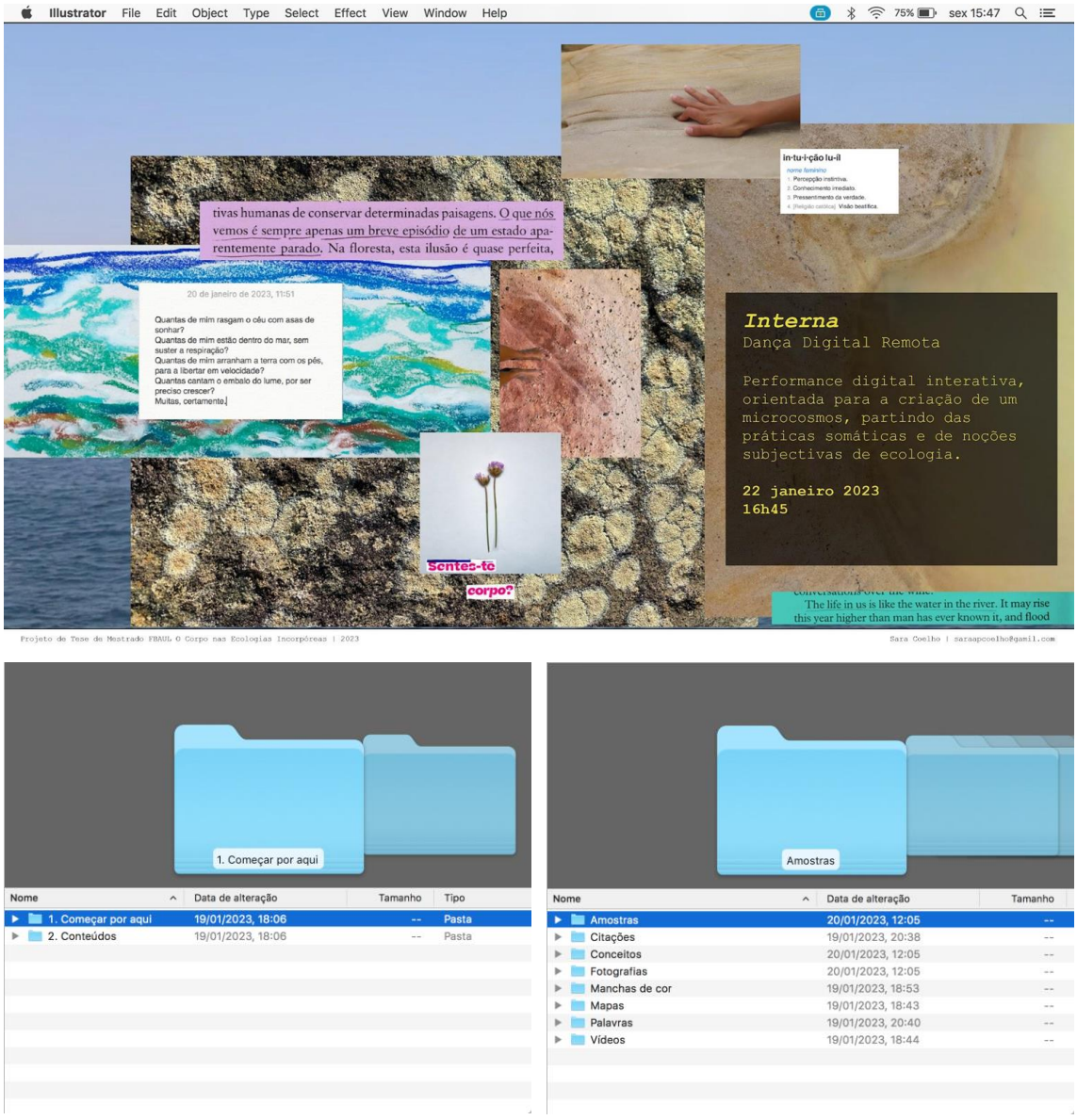


Figura 24 - Convite e Pasta de Conteúdos

As instruções[38] dão a conhecer o modo de participação e interação com a performance, tendo em vista o bom funcionamento dos dispositivos, a exploração eficaz e atempada dos materiais e o sucesso pessoal e global alinhado com os objetivos da

[38] Irão ser disponibilizadas integralmente nos Anexos.

experiência. Deste modo, assiste-se a uma ativação da testemunha remota de uma obra de arte, pela sua inscrição num microcosmos desenhado, primeiramente pela artista, e redesenhado, reinterpretado pelo próprio espectador e participante, numa fase seguinte. A criação do microcosmos assenta num processo de (1) exploração e pré-seleção dos conteúdos da pasta que foi disponibilizada; (2) experimentação composicional dos materiais selecionados; (3) possível conjugação dos conteúdos selecionados com outros ficheiros de curadoria ou criação própria (áudio, fotografia, vídeo, escrita, etc), no contexto daquilo que se percepcionar; (4) definição de uma, ou várias composições visuais dos conteúdos no ambiente de trabalho do computador; (5) recepção e abertura do link de transmissão *livestream* da performance central; (6) inserção da janela de transmissão da performance na composição criada no ambiente de trabalho.

O microcosmos criado reflete uma relação subjetiva que o participante mantém com os conteúdos sobre um dado espaço e com os seus aspectos performativos, sem estar fisicamente presente neste espaço. No contexto da sua interação com a performance em tempo real, a pessoa experiencia esta dinâmica remota de forma ativa, estando no controlo de: aspectos curatoriais, ligados à seleção dos conteúdos que escolhe para fazer a sua composição e "contracenar" com a performance central - sendo possível, até, a inclusão de conteúdo da autoria de quem participa, se as sensações suscitadas pelos conteúdos oferecidos assim o inspirarem; aspectos performativos, tendo em conta a ação de disposição de cada vídeo, fotografia, ou imagem no ecrã, segundo uma determinada ordem e ritmo - havendo, inclusivamente, liberdade para alternar os conteúdos e a sua posição no ecrã, mesmo durante o tempo em que a performance decorre. Assim, o lugar performativo abarca não só o espaço físico do corpo em São Julião, mas também o ecrã do computador de todos os que experienciam a performance (ou até mesmo o espaço que envolve ambos o corpo e computador).

Nesta vertente virtual da performance, a questão da interioridade é sublinhada pela ausência de referências sonoras e musicais, de modo a que, paralelamente ao que acontece no passeio somático, a experiência ganhe uma dimensão própria em cada um, orientada para o foco, a consciência, a pausa, a profundidade. O esvaziamento necessário para que exista uma aproximação, um imbuir nos conteúdos, revela-se pela sugestão de silêncio, mas, se assim se entender, existe liberdade para associar um som ou música à composição criada.

Figura 25 - Microcosmos criados em tempo real (exemplos)

No fundo, as composições visuais e digitais criadas podem também ser apreciadas enquanto instalações virtuais, tão efémeras quanto a performance central. Estas ilustram a interpretação subjetiva e criativa que o participante desenvolveu sobre o lugar e o processo artístico investigados a nível eco-somático, sugerindo a forma como se conectou remotamente a um lugar e que assuntos mais ressoaram consigo - seriam as cores da terra e do céu, as linhas de movimento na água em *loop*, os conceitos científicos, o arquivo digital da flora local…? O culminar do resultado final traduzir-se-á invariavelmente numa co-criação artística digital entre o público-participante e a artista, pelo que o testemunhar virtual dos elementos que definem a performance central (os movimentos do corpo, as alterações de intensidade de cor e de luz, a acentuação ou desvanecimento das texturas, etc.) levanta questões sobre a ativação da reciprocidade e o intercâmbio sensorial entre as duas partes.

A comunicação unilateral das imagens veiculadas, por exemplo, pela televisão é desconstruída através do dinamismo inscrito na performance, uma vez que o mesmo possibilita um cenário de reciprocidade e feedback entre a performance que acontece no lugar físico e aquela que se desenrola num lugar virtual. Aquilo que aparentemente designa apenas uma e a mesma performance acaba por se reproduzir autonomamente em várias performances distintas: de um lado, existe uma dança que flui num corpo, num lugar e tempo *reais*; de outro lado, presencia-se uma dança digital remota, cujas linhas imagéticas, temporais e narrativas se multiplicam e se sujeitam a uma manipulação levada a cabo tanto pelos próprios processos de ordem tecnológica, como pelos seus espectadores. Mais ainda, estabelece-se não só uma ponte relacional entre dois lugares distantes, mas uma rede composta por várias geografias que são reais e virtuais simultaneamente.

Birringer atribui às performances virtuais um novo cariz de consciência e imersão, a partir do qual os participantes agem no seu espaço real, mas é no espaço virtual onde realmente se manipulam (Birringer, 1999, p. 374) e o mesmo parece acontecer com as suas capacidades expressivas, já que o seu foco se desloca daquilo que ocorre no ambiente onde o seu corpo se encontra fisicamente, no imediato, para o movimento virtual que pauta o ambiente "telemático distante" (Ibid., p. 375). Importa, uma vez mais, relembrar que o impacto positivo das obras mediadas por uma interatividade tecnológica não se define pelas particularidades técnicas da tecnologia usada, mas sim pelo valor intencional e conceptual que sustenta tanto o processo artístico, como a criação final (Ibid.).

4.4 Resultados e Partilhas dos Participantes

Após a experiência de partilha em *Interna* houve um levantamento de *feedback* por parte dos participantes, com o intuito de averiguar o que lhes *aconteceu* no decorrer da performance, o que foi sentido, que dificuldades surgiram, que pontos fortes detectaram, que críticas construíram. Este *feedback* não foi imposto, apenas sugerido, tendo em conta o sentido que fizesse para cada participante e o respeito pelo tempo necessário para processar os momentos vivenciados. Permitir que as palavras emergissem, como movimentos, da experiência revelou-se mais importante do que conversar *sobre* a experiência.

No que diz respeito ao passeio somático e à partilha presencial da performance central, a *participante #1* caracterizou a experiência performativa como "muito livre, fluída e carregada de emoção, com uma envolvência muito progressiva", que viajou de uma sensação de distância para a de intimidade, num movimento "fluído, intenso e em união com a terra". O processo do passeio, que nas suas palavras descreve algo semelhante a "um abraço", também teve momentos de dureza associados ao caminho que se fez sem calçado, mas o culminar da experiência com a performance central ressoou fortemente com a sua forma subjetiva de "processar o mundo" que a rodeia - "através das cores, da luz e da sombra, do toque, dos cheiros".

O *participante #2* descreve "o passeio em silêncio" como "uma experiência super imersiva e intensa" - "Senti que os nossos corpos se moviam como um líquido a preencher as falhas entre as rochas, para desaguar no vale com vista direta para o mar". Faz menção ao seu plano subjetivo de ligação ao elemento da água que foi presenciando no passeio, destacando a sensação de "sentir as poças e a areia húmida" sob os pés "enquanto via o sol a desaparecer por detrás das ondas" como o ponto alto do passeio. Quanto à performance central, a sensação gerada foi a de "compreensão completa absoluta" e "olhos marejados". A "progressiva aproximação à rocha", descrita pelo corpo, "contou a história de alguém que está a aprender que somos unos com a terra". "Não consegui deixar de pensar em dois corpos que se amavam".

A *participante #3* identifica-se de início com a sensação dos pés descalços na terra, trazendo-lhe "à memória as recordações de infância a brincar na praia, já depois das oito da noite". O "frio" e a "dor" atingiam o corpo, mas contrastavam com a "magia" das cores que se misturavam e com a "sensação de estar em conexão" e de

“calor a emanar do corpo”. Na performance central, o corpo era “íntimo, imaterial, elástico”, “vestido de preto a comunicar com a rocha branca”. “As deslocações do corpo entre as brechas da rocha”, “os movimentos dos braços e das pernas em câmara lenta”, “a leveza da cabeça em relação ao corpo”, a forma como este corpo “desconstruía cada ideia que tinha de que o corpo não sabia, ou não se conseguia mover daquela forma” - foram todos elementos que induziram o magnetismo na performance: um “magnetismo que nos fez comover no final”.

O *participante #4* destaca as sensações poderosas do frio, como “pequenos vidros espetados nos pés”, e menciona que tal exposição, tal “desproteção”, se transformou numa “sensação de liberdade”. “Senti-me mais selvagem”, “menos urbano”. Menciona também uma progressão ao longo do caminho, em que se sentiu “cada vez mais em sintonia com o ambiente”, e o facto da “experiência ter sido feita em silêncio”, ter possibilitado a presença pronunciada do som do mar e do vento, como banda sonora.

O *participante #5* intitula o seu feedback como *Pés frios, coração a ferver*. Diz ter feito o exercício de “pensar enquanto escreve para deixar as emoções à flor do toque no teclado”. O “frio” é a primeira sensação invocada na sua memória, que o fazem pensar naquelas que tinham sido as “últimas semanas de temperaturas muito baixas”, de “aquecedores, muita roupa, água a escaldar no banho, cobertores” e “espaços fechados”. As quatros paredes que compunham o seu “espaço de conforto” foram sendo desconstruídas, pela ação de contacto dos pés com a terra e de um caminho feito em conjunto. O efeito da performance central, no fim do passeio, correspondeu ao momento de conclusão, em que “a quarta parede” se desmorona à sua frente. Como alguém que mantém uma relação de amizade comigo, o *participante #5* também expõe algumas questões pertinentes: “Como funcionaria esta performance para pessoas que não te conhecem? Funcionaria da mesma forma, não existindo essa ligação emocional contigo? É suposto isso ser sequer algo a meter na mesa?”.

A *participante #6* diz:

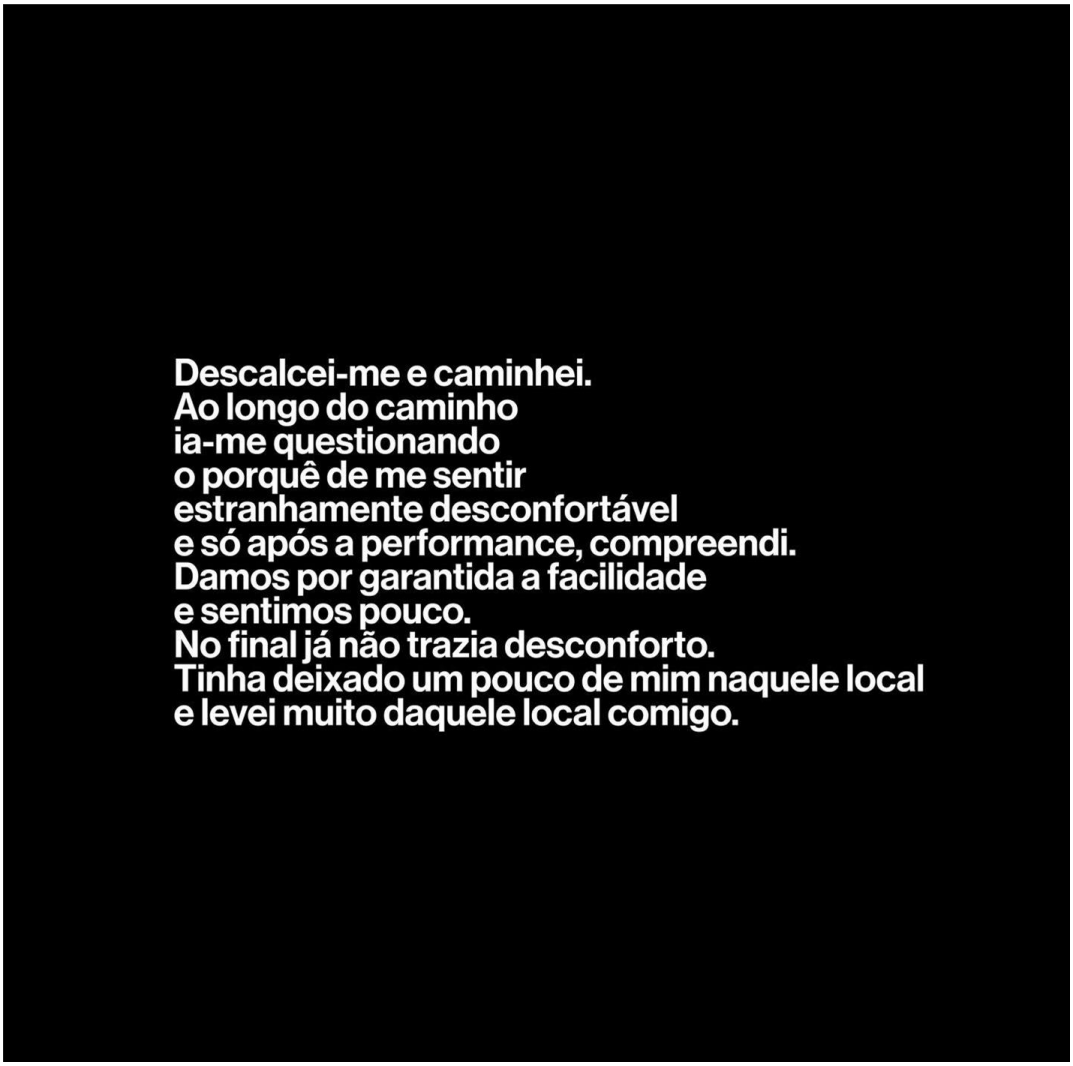


Figura 26 - *Feedback* da participante #6

No que toca à partilha performativa virtual, pela construção do microcosmos, o *participante #7* admite ter sentido algum "stress", numa fase inicial, associado a "problemas técnicos no computador". Uma vez ultrapassados, os conteúdos foram observados "um a um" e foram selecionados aqueles que "falavam consigo", de forma intuitiva, sem "justificação clara". "*Feeling*" foi a palavra que usou para descrever o processo. Acrescentou ainda que gostaria de ter "experimentado outros *layouts* mas não tinha a organização necessária para o fazer, pois também não queria perder momentos da performance que pudessem capturar algo que eu achasse digno de fazer *screenshot*".

O *participante #8* refere que a "participação neste evento demonstra o verdadeiro sentido de Ecologia". A interação gerada entre todos os participantes remotos com a artista em performance e com os conteúdos que foram enviados resultou na criação de "um ecossistema de imagens, texto e dança que exprime" uma "perspetiva individual sobre o mesmo tema". A decisão na sua escolha de conteúdos começou por ser meramente estética, tendo evoluído para um padrão na seleção de "reflexos, imagens espelhadas e forças num sistema auto-sustentável que se amplificam e anulam". Este participante contribuiu com uma ilustração da sua autoria para a criação do microcosmos.

Participante #9 deixou-se inspirar pelos materiais visuais que recebeu, tendo criado um pequeno vídeo alusivo ao *toque* ("na ideia de reunir pessoas" separadas no mesmo lugar) e dois pequenos textos, que inseriu na sua composição. "(...) no fim, estava a imaginar o som do mar e o vento do lugar, sendo que o conheço e que sinto muito amor por ele também, foi interessante vê-lo a partir daqui." A experiência estimulou a reflexão sobre a criação de uma rede envolvente ser feita "a partir de nós".

A experiência do *participante #10* revelou ter existido uma simplicidade no processo, precedido pelas instruções que foram claras. A seleção dos conteúdos definiu-se por um momento de pausa nas imagens que chamavam à atenção instantaneamente - "tentei não andar para trás e para frente" na escolha, diz, sendo poucas as alterações foram feitas desde a primeira composição que fez. Refere também uma "estranheza" inicial por não existir qualquer som, mas que rapidamente se transformou num registo do qual fazia, agora, parte. O vídeo da performance central foi colocado num espaço que havia guardado na composição "e tudo fazia sentido". O único problema identificado foi ter "vontade de ter mais espaço no ambiente de trabalho".

O *participante #11* escreve: "Foi uma interação? Foi uma performance? Foi espetáculo virtual? Ou uma pintura que fiz? Ou que *fizemos*? Foi um jogo? Um bailado? Uma viagem a partir do sofá? Não consigo definir. Mas sei que foi tudo isso."

5 Conclusão

Para trabalhar o sentimento que existe sobre o progressivo esquecimento do ser humano face ao seu corpo, parece evidente a necessidade de trabalhar questões paradoxalmente incorpóreas - como a presença, a vitalidade, o foco, ou a interioridade. Ao mesmo tempo que é identificada a importância dos ciclos contínuos naturais - criação e destruição, nascimento e morte, abundância e carência, conter e libertar - também se forma, num imaginário coletivo, a abstração formal desses mesmos ciclos sob a aparência de um *movimento*. Compreende-se o fôlego da terra, a sua respiração, como uma respiração coletiva; a sincronia universal como um compasso contínuo, *ida* e *volta*, *baixo* e *cima*, *dentro* e *fora*, *vida* e *morte*. O afastamento entre o ser humano e aquilo que o rodeia não é mais do que a imagem direta do distanciamento que existe entre si próprio e o seu *eu*.

Em toda a sua esfera, o projeto *Interna* revelou ser fonte de uma grande diversidade de respostas a nível sensorial e emocional, permitindo uma análise profunda - pela parte da artista - e menos substancial, mas não menos interessante - pela parte dos participantes - a nível da capacidade de percepção corporal, presencial ou virtual, aquando deste tipo de experiências. Abriu-se um espaço para se explorar e reconhecer uma dimensão emocional, de conexão à experiência, em vez de reprimi-la. De ambas as formas, a performance proporcionou uma oportunidade para os corpos serem criatividade, definindo os seus microcosmos através de ferramentas multidisciplinares, no campo da performance, dança, ecologia e tecnologia.

5.1 Implicações e Limitações; Linhas para Investigação Futura

A par com a credibilização da *practice-as-research*, no que toca às temáticas da conexão do corpo com uma dimensão ecológica expandida, quase a tocar a espiritual, foi sendo observado um crescente interesse, ênfase e abertura face a questões associadas, ao nível do panorama social e artístico atual. A comunidade artística tem mobilizado o foco para estas premissas, desmistificando alguns dos "tabus energéticos" e a ideia dos mesmos serem academicamente reprováveis, no meio artístico, através da valorização de artistas que baseiam o seu trabalho em práticas e discursos de semelhante natureza. Esta postura relativamente recente que expõe, discute e difunde criativamente

essas fundamentações mais “marginalizadas”, leva-me a concluir que, dentro das suas limitações, *Interna* poderá acompanhar e dialogar com esta progressão de ideias e ideais artísticos.

Uma outra implicação teórico-prática, transversal à investigação, prendeu-se com a necessidade constante de esclarecer as bases valorativas que sustentavam o uso dos complexos tecnológicos no contexto artístico. Sempre foi crucial aferir a qualidade das intenções profundas que movem o projeto vinculado aos novos *media*, de modo a não rejeitar o rumo espontâneo que toma a evolução no planeta, com as suas invenções e novidades - mas fazendo-o de uma forma consciente, cuidada e articulada com princípios ecológicos. Isto refletiu-se de forma óbvia, na utilização de *media* em segunda mão, ou emprestado; mas também de forma menos óbvia, quando uso um caderno com folhas de papel de grandes dimensões para compor o meu *puzzle* criativo, o que à partida não sugere nada de *sustentável*, mas confere os meus propósitos pessoais *ecológicos* - com consciência do material, na sua essência.

Quanto a limitações, aquando da criação de um microcosmos em tempo real, compreende-se que, ao surgir uma componente lúdica não intencional associada à dinâmica performativa virtual, o sucesso desta vertente da performance vai depender do *input* criativo e sensível das partes integrantes. Mais se acrescenta: o elevado grau de imprevisibilidade técnica e de rede pode interferir na experiência, gerando erros, impaciência ou mesmo aborrecimento para quem não está receptivo a uma experiência estética digital.

Foram identificados três aspectos que poderiam vir a ser trabalhados, a partir dos resultados do projeto *Interna*. O primeiro seria a sua exposição e divulgação totalmente pública, sem seleção de participantes, e observar os resultados ainda mais diversificados que surgiriam.

O segundo, a respeito da participação virtual, seria apostar na criação de uma plataforma de *stream*, em colaboração com uma equipa técnica de programação, de modo a providenciar aos participantes uma modalidade de *website* que pudesse servir a transmissão em direto das performances e a pasta de conteúdos a utilizar para a composição, disponibilizando um *layout* para o efeito.

Por fim, o terceiro seria explorar a questão do som e da dimensão que este poderia ganhar na experiência - fosse empático, ou anempático, captado ou produzido.

6 Bibliografia

Bibliografia Citada

Arlander, A. (2019). It Rains - It Thinks - It Dances. In J. Birringer & J. Fenger (Eds.), *Tanz der Dinge/Things that dance: Jahrbuch TanzForschung 2019* (pp. 187-191). Transcript Verlag, Bielefeld.

Bacon, J. (2010). The voice of her body: somatic practices as a basis for creative research methodology. In *Dance and Somatic Practices Journal* (v. 2, n. 1, *pending publication*). Intellect. ISSN 1757188X.

Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. Wesleyan University Press.

Birringer, J. (1999). Contemporary Performance/Technology. In *Theatre Journal* (v. 51, n. 4, pp. 361-381). [Consult. 2022-12-20] Disponível em DOI:10.1353/tj.1999.0079.

Birringer, J. (2019). Old Materials/New Materialism. In J. Birringer & J. Fenger (Eds.), *Tanz der Dinge/Things that dance: Jahrbuch TanzForschung 2019* (pp. 199-208). Transcript Verlag, Bielefeld.

Bolt, B. (2011). *Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*. I. B. Tauris, New York.

Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In *Revista Brasileira de Educação* (n. 19, pp. 20-28). ANPEd.

Bremser, M., Sanders, L. (2011). *Fifty Contemporary Choreographers*. Routledge Taylor & Francis Group e-Library, New York.

Cunha, M. P., Rego, A. (2007). O retorno é o Movimento do Tao: Uma abordagem dialética na eficácia organizacional. In *Psicologia* (v. 21, n. 1, pp. 107-131). Associação Portuguesa de Psicologia.

Dantas, M. (2007). O Corpo Natural de Isadora Duncan e o Natural no Corpo em Educação Somática: apontamentos para uma história do "corpo natural" em Dança. In S. V. Goellner & A. A. Jaeger (Eds.), *Garimpando Memórias: Esporte, Educação Física, Lazer e Dança* (pp. 149-161). UFRGS Editora.

Darwin, C. (2011). *The Origin of Species*. HarperCollins Publishers, London.

Díaz, A. A., Fabiana, R. (2022). *Ecologias Imateriais: Encontros para reconectar a terra e o corpo.* Programação do Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 2018-11-22] Disponível em URL: https://cdn.gulbenkian.pt/cam/wp-content/uploads/sites/50/2022/11/Ecologias_Imateriais_Screen.pdf.

Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media In Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. The MIT Press, Cambridge.

Duncan, I. (2013). *My Life*. Liveright Publishing Corporation, New York and London.

Feldenkrais, M. (1987). *Awareness Through Movement*. Penguin Books Ltd, England.

Fernandes, C. (2019). Merger Matters: Environmental Elements as Source of Somatic-Performative Research. In J. Birringer & J. Fenger (Eds.), *Tanz der Dinge/Things that dance: Jahrbuch TanzForschung 2019* (pp. 27-36). Transcript Verlag, Bielefeld.

Gadanho, P. (Ed.) (2018). *Eco-Visionaries: Art, Architecture, and New Media after the Anthropocene*. Hatje Cantz e autores. Pdf cedido pelo MAAT, em contexto de estágio.

Halprin, A., Kaplan, R. (1995). *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Wesleyan University Press.

Hanna, T. (1986). What is Somatics? In *Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences* (v. 5, n. 4, pp. 4-8). Somatic Systems Institute. ISBN: 0147-5231.

Harari, Y. N. (2017). *Homodeus: História Breve do Amanhã*. Elsinore, Braga.

Hartung, H. (2019). Concrete Cracks - Tracing Material Movements. The Art of Ken'Ichiro Taniguchi. In J. Birringer & J. Fenger (Eds.), *Tanz der Dinge/Things that dance: Jahrbuch TanzForschung 2019* (pp. 151-158). Transcript Verlag, Bielefeld.

Ingold, T. (2011). *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. Routledge Taylor & Francis Group, New York.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture.* Routledge Taylor & Francis Group, New York.

Jürgens, S. (2018). The sourcing of somatic theatre praxis: Breathing with a goat, contemplating 2000 turkeys and an unexpected interview. In *Somatics: Journal of Dance and Somatic Practices* (v. 10, n. 2, pp. 303-316).

Kagan, S. (2012). Toward (Environ)Mental Change: Transformative Art and Cultures of Sustainability. In Heinrich Böll Foundation (Ed.), *Publication Series Ecology* (v. 20). Heinrich Böll Foundation.

Kastner, J. (Ed). (2012). *Nature*. Whitechapel & MIT Press.

Kordjak, J. (2016). Catálogo da exposição *Tereza Kazimera Murak-Rembielińska*. Zachęta - National Gallery of Art.

Kwon, M. (1996) Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta. In Jones, A., Warr, T. (2000). *The Artist's Body*. (p. 282). Phaidon Press Limited, London.

Leake, R. S. (2022) Honey Long and Prue Stent: Bodies of Work. In *Art Edit Magazine* (n. 32). [Consult. 2023-01-04] Disponível em URL: https://artedit.com.au/artist-profile-honey-long-and-prue-stent/.

Leanza, B. (2021). *Naturezas Visuais. A Política e a Cultura do Ambientalismo nos Séculos XX e XXI.* Fundação EDP MAAT, Lisboa.

Leanza, B. (2021). *Naturezas Visuais. Complexo Planetário 1990 - 2010* (2/3). Fundação EDP MAAT, Lisboa.

Leanza, B. (2021). *Naturezas Visuais. Ecologia Profunda 1950 - 1990* (1/3). Fundação EDP MAAT, Lisboa.

Leanza, B. (2021). *Naturezas Visuais. Multinaturalismo 2010 - presente* (3/3). Fundação EDP MAAT, Lisboa.

Liascos, E. (2022). Tide In Tide Out is a Mesmerising, Moving Meditation on Breath and Water. In *URTH Magazine*. [Consult. 2023-01-04] Disponível em URL: https://urth.co/magazine/denisse-ariana-perez-film.

Maturana, H. R., Varela, F. J. (1980). *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. D. Reidel Publishing Company Dordrecht, Holland.

Naess, A. (2008). *The Ecology of Wisdom*. Counterpoint, Berkeley.

Olsen, A., McHose, C. (2014). *The Place of Dance: A Somatic Guide to Dancing and Dance Making*. Wesleyan University Press.

Pérez, D. A. (2022) Tide In, Tide Out. Nowness. [Consult. 2023-01-04] Disponível em URL: https://www.nowness.com/story/tide-in-tide-out.

Pizarnik, A. (2018). *Árvore de Diana*. Relicário, Brasil.

Sarco-Thomas, M. (2010). *Twig Dances: Improvisation Performance as Ecological Practice.* Tese de Doutoramento inédita, University of Plymouth. [Consult. 2023-01-04] Disponível em URL: http://hdl.handle.net/10026.1/936.

Smith, H., Dean, R. T. (Eds.). (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.

Stevens, L., Tait, P. & Varney, D. (Eds). (2018). *Feminist Ecologies: Changing Environments in the Anthropocene*. Palgrave Macmillan, London.

Weber, R. (2009). Integrating Semi-Structured Somatic Practices and Contemporary Dance Technique Training. In *Journal of Dance and Somatic Practices* (v. 1, n. 2, pp. 237-254). . [Consult. 2023-02-21] Disponível em DOI:10.1386/jdsp.1.2.237_1.

Weintraub, L. (2012). *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. University of California Press.

Wohlleben, P. (2016). *A Vida Secreta das Árvores*. Edições Pergaminho.

Bibliografia Consultada

Aristóteles. (2006). *De anima*. Tradução de Marília Cecília Gomes dos Reis. Editora 34.

Birringer, J. (2018). Kinetic Atmospheres and Immersion Architecture. In Adebayo, R., Farouk, I., Jones, S. & Rapeane-Mathonsi, M. (Eds.) *Proceedings of the 24th International Symposium on Electronic Art* (pp. 201-207). ISEA 2018. Faculty of Arts and Design, DUT. ISBN: 978-0-620-80332-8.

Birringer, J. (2000). *Performance on the Edge: Transformations of Culture*. The Athlone Press, New Jersey.

Birringer, J., Fenger, J. (Eds). (2019). *Tanz der Dinge/Things that dance: Jahrbuch TanzForschung 2019*. Transcript Verlag, Bielefeld.

Bishop, C. (Ed). (2006). *Participation*. Whitechapel & MIT Press.

Blackmur, R. P. (2003). Linguagem como Gesto. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In *REVISTA USP* (n. 57, pp. 227-239).

Bolt, B. (2004). *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. I. B. Tauris, New York.

Brayshaw, T., Fenemore, A. & Witts, N. (Eds). (2020). *The Twenty-First Century Performance Reader*. Routledge, New York.

de Duve, T. (2009). An Ethics: Putting Aesthetic Transmission in Its Proper Place in the Art World. In S. H. Madoff (Ed.), *Art School (propositions for the 21st century)* (pp. 15-24). MIT Press, Cambridge.

García, H., Miralles, F. (2017). *Ikigai. The Japanese Secret to a Long and Happy Life*. Hutchinson, London.

Giannachi, G., Stewart, N. (Eds.). (2005). *Performing Nature. Explorations in Ecology and the Arts*. Peter Lang, Bern.

Goldberg, R. (1979). *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. Orfeu Negro, Lisboa.

Hall, M. (2011). *Plants as Persons. A Philosophical Botany*. SUNY Press, New York.

Harari, Y. N. (2013). *Sapiens: História Breve da Humanidade*. Elsinore, Braga.

Heidegger, M. (1977). *The Question About Technology, and Other Essays*. Harper & Row, Publishers, Inc USA.

Higgins, D. (1984). Synesthesia and Intersenses: Intermedia. In D. Higgins, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press.

Ingold, T. (2016). *Lines: A Brief History*. Routledge Taylor & Francis Group, New York.

Jones, A., Heathfield, A. (Eds.). (2012). *Perform, Repeat, Record: Live art in History*. Intellect, Bristol.

Jones, A., Warr, T. (2000). *The Artist's Body.* Phaidon Press Limited, London.

Jürgens, S. (2011). *Uma metodologia de transferências bidirecionais entre a Dança Contemporânea e as Tecnologias Multimedia.* Tese de Doutoramento inédita, Universidade Técnica de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [Consult. 2023-02-21] Disponível em URL: https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/3775.

Kershaw, B., Nicholson, H. (Eds.). (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh University Press.

Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the age of performance*. Routledge, New York.

Madoff, S. H. (2009). Introduction. In S. H. Madoff (Ed.), *Art School (propositions for the 21st century)* (pp. ix-xi). MIT Press, Massachusetts.

Marder, M. (2013). *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press.

Miles, M. (2014). *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. Bloomsbury, London.

Naess, A. (1989). *Ecology, community and lifestyle*. Cambridge University Press.

Nagatomo, S. (1992). *Attunement through the body*. State University of New York.

Olsen, A. (2004). *BodyStories: A Guide to Experiential Anatomy*. University Press of New England.

Paavolainen, T. (2012). *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. Palgrave Macmillan, New York.

Pasanen-Willberg, R. (2007). Totentanz - A Strange Dance in Life: The Inspiration for an Artist's Work. In L. Rouhiainen (Ed.), *Ways of Knowing in Dance and Art* (pp. 11-40). Theatre Academy. ISBN (pdf) 978-952-9765-43-0.

Puente, F. R. (2010). Por que o Movimento é a Essência da Natureza? (PHYS. III 1-3). In *KRITERION* (v. 51, n. 122, pp. 505-519). Belo Horizonte: UFMG.

Schiller, G., Rubidge, S. (Eds). (2014). *Choreographic Dwellings: Practising Place*. Palgrave Macmillan, New York.

Sontag, S. (2013). O Mundo-Imagem. In A. Trachtenberg (Ed.), *Ensaios Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss* (pp. 333-353). Orfeu Negro, Lisboa.

Thoreau, H. D. (2016). *Walden*. Macmillan Collector's Library, London.

Varandas, M. J. (2009). *Ambiente: Uma Questão de Ética*. Coleção Gulbenkian Ambiente. Esfera do Caos.

Walsh, M. (2020). *Embodiment - Moving beyond mindfulness*. Unicorn Slayer Press, UK.

7 Apêndices

A.1. Sara Coelho | Portfólio

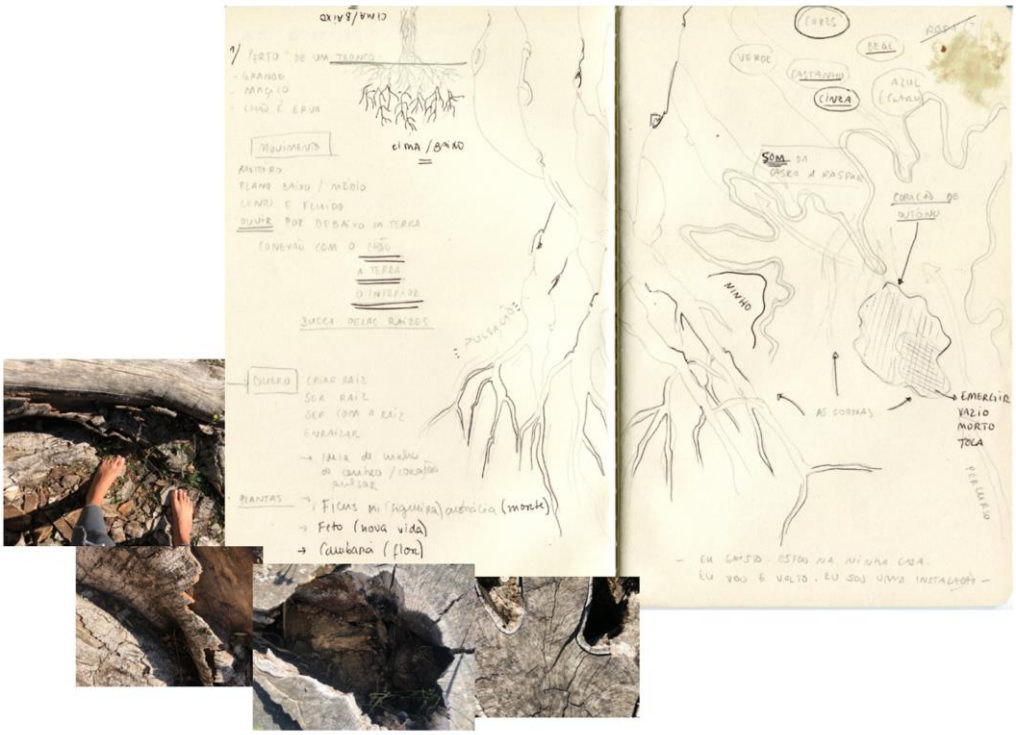
1. Consulta disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1dZ5D1GcdYOg--zm4hpAWMaqzAKVwPTiG?usp=sharing

A.2. Projeto | Evolução Conceptual

1. Consulta disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1lcS5NqNl5w4u0Gfd_AFYFV0erChVc5c3?usp=sharing

A.3. Amalgama Companhia de Dança | Documentação e trabalho desenvolvido

1. Consulta do *website* da companhia disponível em: https://amalgamacompanhia.com
2. Consulta da galeria de *Real Arte Sunset* disponível em: https://amalgamacompanhia.com/galeria-3/real-arte/
3. Criação artística no campo da performance itinerante e imersiva na Natureza, *Real Arte Sunset*, Jardim Botânico da Ajuda - Processo Criativo e documentação fotográfica



projeto.

processo de criação por imersão na Natureza

- **site-specific**
- entre a **performance** e a **dança**
- dançar o lugar, o objeto, o elemento, o evento natural
- **sistema de interiorização** dos estímulos sensoriais e qualidades de movimento do Meio Ambiente:
  - . caminhar, obsevar e respirar
  - . texturas, sons, cores, cheiros, formas, fluxos, linhas
  - . apropiação de movimento natural
- trabalho de **interpretação, interação e fusão**
- exploração da dimensão onírica e organicidade existente e transporte dos mesmos para o corpo dançante
- desenvolvimento do movimento em fluxo, em diferentes:
  - . níveis e planos do espaço
  - . intensidades e dinâmicas
  - . durações e fluências
- *instalações do corpo no Meio Ambiente* (encaixes, lifts, dar e receber peso)
- reconhecimento de cada elemento ou ser e do seu significado
- identificação do elemento dominante (Água, Fogo, Terra ou Ar)

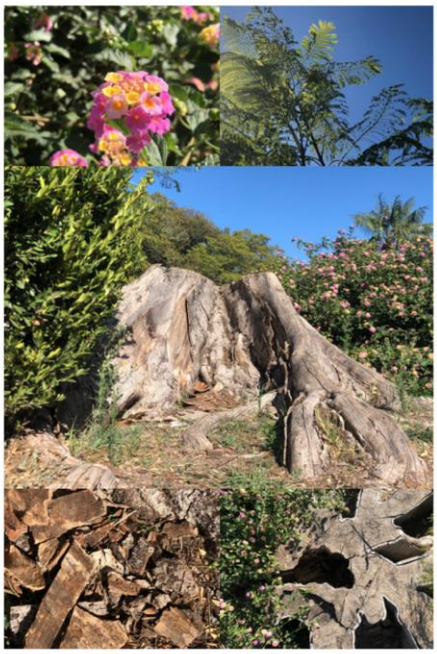


Figura 27 e 28 - Processo de criação com a natureza - *Real Arte Sunset* (2020)

Figura 29 - Documentação fotográfica do espetáculo

Real Arte Sunset (2020)

A.4 O Referencial Pessoal: Em conversa com Sandra Battaglia, co-fundadora e diretora da Amalgama Companhia de Dança | Guião e transcrição da entrevista

"A dança é efémera, não se repete, mas evolui. Como a natureza."
Sandra Battaglia

Sara Coelho: Na sua essência, o que distingue o Movimento Amalgama de outras metodologias?

Sandra Battaglia: Então, só em relação a essa frase. De facto, a dança é muito próxima da vida. Talvez seja das artes mais próximas da vida, precisamente porque tu não a podes apanhar, não é um objeto, não é algo que tu susténs, mas é algo que tu vives. E esse é o princípio da vida, é a impermanência e é óbvio que a dança devia evoluir, assim como a vida. Não quer dizer que as artes o estejam a fazer, não quer dizer que a dança o esteja a fazer, mas é muito importante, na minha perspetiva, trazer esta ideia de que a dança é efémera, porque a vida não se repete, mas evolui. Porque, de outra maneira, também não me faz sentido estar na dança, como uma forma de estar na vida - se ela mesma não evolui. É tudo uma consequência de ideias.

Então, quando tu perguntas aqui "o que é que distingue o Movimento Amalgama de outras metodologias", isto pode ser assim bastante longo. Mas eu acho que há muita coisa que distingue. Eu posso referir-me logo às bases da sua origem, porque o Movimento Amalgama aparece na Amalgama Companhia de Dança e a companhia nasce de dois pilares fundamentais que vão definir a sua identidade - a Escola de Medicina Tradicional Chinesa, ao longo de nove anos, nós partilhámos metodologias e práticas ligadas às práticas energéticas, à consciência filosófica do taoísmo e à consciência do trabalho energético, propriamente dito, como uma matriz real de trabalho. Eu estava na minha terceira companhia e era algo que eu nunca tinha ouvido falar em todo o meu percurso na dança. Não se fala em energia, o que é estranhíssimo; não se fala em espiritualidade, não se fala em natureza. Então, este pilar começa a modificar muito a essência, a base de uma companhia que nasce como companhia de dança contemporânea. Estas práticas de nove anos fundiram-se com todo o conhecimento ligado à dança - porque nós vínhamos de escolas profissionais e vocacionais - cruzando as técnicas que na altura eram técnicas somáticas (e são), com

técnicas contemporâneas, com técnicas modernas, da dança moderna, e com os princípios básicos dos alinhamentos e das estruturas, que para mim são filosóficas da dança clássica. E não só, cruzam-se novos conceitos, que não estavam propriamente na ESMTC, mas que a Amalgama, de repente, por miscigenação de uma série de matérias faz emergir, como por exemplo a eutonia, o contínuo e outras tantas relações com aquilo que se chamam hoje as "práticas somáticas". Esse é um dos pilares que vai transformar completamente a nossa relação com o corpo, com energia, com a qualidade do movimento, inclusive com a presença.

Depois, o segundo pilar acaba por ser o Convento de São Paulo, no Redondo, que era a nossa segunda casa e, praticamente, foi neste lugar que nasceram todos os sílabos e vocabulário da Amalgama. É um convento intacto com marcos do século XII ao século XVII, numa serra praticamente virgem - Serra D'Ossa, considerada por muitos a serra das artes e dos poetas. E era ali naquele espaço, naquelas florestas, naqueles lagos, naqueles edifícios, em todo aquele património arquitectónico que traz uma vibração e que nos influencia - porque, como se sabe, o meio influencia-nos - que nós vamos desenvolver as nossas práticas regulares, como se fosse um estúdio, e que vamos beber, ser imbuídos daquilo que eu considero ser uma espiritualidade natural e uma escuta natural. Para mim, percebo agora com alguma distância que *natureza* e *espiritualidade* é igual, é a mesma coisa. Ou seja, não há como separar o que é essência, quando nós a sentimos como essência. Esse lugar marcou-nos também muito como identidade artística, porque foi lá que nós começamos a desenvolver os primeiros programas culturais.

Então, nós temos uma companhia que se diferencia muito na sua origem, diferencia-se muito por toda a influência que sofreu na ESMTC e depois, no convento São Paulo. Para além disso, é também uma companhia multidisciplinar, no sentido em que tivemos ao nosso lado, desde o início, pessoas que nos marcaram muito e que vão influenciar também a nossa identidade e práticas - como poetas, filósofos, cineastas, fotógrafos, que acompanhavam os nossos ensaios e que acompanhavam as nossas residências no Convento de São Paulo. A relação direta e imediata com património está muito presente nas linhas da companhia; eu penso que a Amalgama terá sido, e é talvez, a única companhia, em Portugal, que dança em pedra, gravilha, água, terra, troncos… não tem limites! O chão que pisam estes corpos dançantes é um chão real, é um chão verdadeiro, e isto muda-nos muito e caracteriza-nos, de facto.

O que acaba também por diferenciar a metodologia de Movimento Amalgama é o facto dela só ser analisada após uma prática. Portanto, não há intenções, no início, de criar nenhuma metodologia, nem nenhuma técnica - era apenas uma prática que os vários bailarinos, co-criadores, coreógrafos (que éramos nós mesmos) usavam para promover a própria criação, sempre a partir de um espaço vazio, ou de um espaço o mais neutro possível, ou de uma temática patrimonial ou simbólica. Mas, de facto, com a observação e sempre com o lema de que "a dança é para todos e de todos". E eu estou a falar de *dança artística* de todos e para todos - só não faz arte quem não quer. Isto levou-nos também a percorrer o país com *workshops* para todas as faixas etárias, incluindo pessoas com deficiência. O movimento Amalgama revelou-se uma metodologia democrática, transversal e inclusiva desde sempre, sem ainda termos estes chavões pensados na própria metodologia.

Outra questão diferenciadora na metodologia, é que nada foi criado a partir de conceitos teóricos e que estas matérias emergem como vivências absolutas, de dentro dos corpos da companhia e das práticas de companhia. Mais tarde, a pedido de muitos praticantes - que queriam saber mais sobre o que se passava, o que acontecia na metodologia, por ser completamente diferente das práticas de dança que existiam - foi sugerido, então, que se fizesse um estudo, que levou a um Mestrado e a uma estruturação e validação das componentes e das fundamentações, pelo que a estrutura da metodologia foi toda avaliada nesse sentido. Olhando para esse estudo e, após esse estudo, foi preciso olhar os resultados, que existiam nas diferentes camadas da população, perceber que tipo de matérias estão naquela amálgama de matérias essenciais que vão contribuir tanto para a formação artística, como para o desenvolvimento pessoal - que não há separação, para mim - e perceber onde é que elas podem *linkar* com práticas já conhecidas, ou conceitos já conhecidos, ou fundamentação teórica. É uma prática real intensiva e profunda, que vai ser estudada, como se usasse um bisturi, para identificar os seus ingredientes, matérias, caminhos, princípios filosóficos e fundamentações.

Haviam pessoas dentro da Amalgama que não queriam que este estudo fosse feito, para que a metodologia não fosse cristalizada numa técnica. E esta é uma questão muito importante: a partir do momento em que se estuda algo e se coloca em "caixinhas", segundo o pensamento científico e académico, isso pode cristalizar a evolução desse *algo*. Então eu tive muito cuidado e tive de estudar o que eram "metodologias", o que é a "teoria dos sistemas", o que era um "sistema aberto", o que

eram “sistemas fechados”, o que eram “técnicas”, etc. Cheguei à conclusão que, de facto, o Movimento Amalgama, como o próprio nome indica, é um movimento; é um movimento e é uma metodologia, portanto um caminho de orientação; é um sistema aberto, adaptável e evolutivo e é uma metodologia com uma prática real, holística e sistémica - que pode ser observada na estrutura de uma sessão e em todas as matérias que são dadas. Só isto, já diferencia muito o Movimento Amalgama de outra prática do ensino de dança - ser “sistémico e holístico”. O que é que isso quer dizer, como é que isso funciona? Pois bem, integra o indivíduo e o desenvolvimento do ser a com a formação artística. Posso muito bem dizer-te que quando eu apresento o título da tese de mestrado, que incluía “metodologia de dança contemporânea na formação artística e no desenvolvimento pessoal”, a primeira coisa que me disseram na Escola Superior de Dança foi que eu não o podia fazer; que tinha de escolher - ou era “formação artística”, ou era “desenvolvimento pessoal”. E eu disse que não escolhia e, provavelmente, foi o primeiro estudo naquele mestrado que inclui as duas vertentes, que não as separa. Hoje, eu penso que isso é uma coisa muito ultrapassada; não há mais como não *ser*. *Ser* implica aquilo que tu fazes, aquilo que tu pensas, aquilo que tu sentes, aquilo que tu és - é uma unidade e essa unidade deve ser o objetivo da vida; deve ser com essa unidade que eu presto o meu contributo. Penso que exista um upgrade nas teorias de educação, atualmente, mas ainda muito assente em separatismos, em “caixinhas”. E o século XXI convoca uma urgência da reunião do *ser*.

Não há mais espaço, nem mais tempo para viver separado daquilo que se é, como unidade integrada. E eu vejo isso da dança, eu encontro isso pela dança e foi pela dança que se abriram, praticamente, todos os horizontes para um conhecimento maior - que depois eu verifico existirem em estudos conceptuais e académicos. O que é também extraordinário de entender é que o corpo dançante e o *ser* são adimensionais, são multidimensionais - sendo que a palavra é dual e é dimensional. Então, é quase impossível que o conceito entenda, na verdade, o que um corpo dança.

SC: As formas, texturas, sons, cores, cheiros e vitalidades presentes na natureza servem a inspiração de muitas das criações da Amalgama. Como descreverias a relação que um artista na Amalgama procura manter para com o meio que o rodeia, para com a terra?

SB: Acima de tudo, é através, e tu disseste muito bem, dos sentidos. É sempre o corpo humano o ponto de partida; o ponto de partida é o corpo para tudo, na verdade. Só existem sentidos porque existe corpo. Então, o ponto de partida é sempre a abertura dos sentidos. Não é possível haver um trabalho real com o meio sem haver um esvaziamento e uma proximidade. Portanto, acho estes pontos absolutamente essenciais. O esvaziamento e a proximidade. A escuta é um princípio fundamental para a presença - e quando eu digo "proximidade", digo presença - para que haja uma verdadeira simbiose é sempre necessário escuta e presença. A presença é o segundo princípio. Mas isso implica também uma relação de esvaziamento, quase espiralado e circular. Sem esse esvaziamento e essa aproximação não existe, na verdade, simbiose. Portanto, são princípios fundamentais que eu levaria às pessoas para refletirem sobre "qual é a minha presença, proximidade e escuta?" - porque essa escuta não é só auditiva, a escuta é pelo corpo e o corpo tem mais sentidos do que aquilo que a ciência define. E tem de haver uma simbiose, porque se não há uma simbiose com este trabalho com o meio, na verdade, eu não estou a fazer um trabalho *com* o meio, eu estou a fazer um trabalho *no* meio. E isso implica, novamente, um esvaziamento prévio na relação. Há um texto muito interessante de um mestre taoísta… Assim, muito rapidamente: o discípulo, que tem um copo com água, vê o mestre a ir uma fonte sagrada, cristalina, a encher o seu copo e a beber; o discípulo, então, diz: "Mestre, eu também gostava de beber dessa água, posso?". E o mestre diz: "Não", ao que o discípulo, surpreendido, questiona "Porquê?" - "Porque tens o copo cheio". E esse é o princípio: eu preciso primeiro de esvaziar para entrar neste processo de escuta, de simbiose e de relação, ou proximidade. É preciso, também, manter sempre os sentidos em alerta porque esse é o caminho.

Portanto, é a partir desse corpo aberto, esvaziado e ativo nos sentidos, nessa escuta geral, que devemos manter uma relação com o meio. E o corpo precisa de tocar. Estas são as premissas essenciais, não é só essa proximidade de escuta; a escuta não necessita propriamente de uma relação direta com a natureza, mas um passo seguinte é a relação direta; é preciso tocar. Um artista, um corpo dançante, eu penso que necessita de usar os sentidos. E "sentidos" não se trata só de observar, ouvir, cheirar, é também tocar, é corpo, é matéria. O meio é matéria. O corpo precisa também de ser tocado por matéria para haver também essa tal simbiose. Essa aproximação ao território: território corpo, território *environment*, é muito necessária.

Outra das premissas que eu considero que define o trabalho dos artistas da Amalgama com a natureza é realmente a relação visceral, que não se fala muito, com a

própria natureza. Esta relação visceral passa por estes filtros que nós já falámos, mas depois entra verdadeiramente num outro espaço que é absolutamente espontâneo, instantâneo, intuitivo, instintivo e visceral. E isto é corpo. É preciso, então, uma relação profunda, quase celular com o meio. Esse meio que pode ser património ou não, esse meio que eventualmente até pode ser físico, material, ou não material. E é isso que eu acho que distingue, é essa relação visceral, onde não há medo de nos perdemos para nos encontramos, numa relação de simbiose. Porque é preciso isso, é preciso também esse "largar", esse esvaziamento, esse "aprofundar", esse "mergulhar" nos espaços que nos circundam, perceber onde é que há relações diretas, onde é que há obstáculos, onde é que há empatias, resistências… para *entender*. "Entender" não interessa que seja num sentido muito racional, entender a outro nível. Continuamos sempre a falar de um entendimento inteligível mental, quando já se sabe que existem, no mínimo, oito inteligências. E uma dessas inteligências fabulosas é através do movimento - eu, mesmo assim, considero que está pouco estudada. O movimento só existe porque existe matéria - se não não existe - e na relação da matéria com a matéria, através desses sentidos trocáveis, palpáveis, tangíveis, e pelo próprio movimento, que se encontra uma relação.

É nessa relação que nos imbuimos do próprio ambiente. Eu não gosto muito da palavra "apropriação", de todo; mas ao "imbuir-me de", eu não me aproprio de nada, sou, sim, permeável ao entendimento do outro. Na verdade, isto não é uma questão de "propriedades", nem de "aquisições" - é uma questão de fusões. No entanto, nesta fusão jamais se deve perder a identidade própria. Eu não deixo de ser eu, com toda a minha história, com toda a minha perceção, inteligências, quando me esvazio, me dou e me permeio do meio. Eu acrescento algo ao meio e o meio acrescenta-me algo. Para isso é preciso que as partes da unidade não percam a sua identidade.

SC: O que distingue uma criação feita *na* natureza de uma criação feita em colaboração *com* a natureza?

SB: Numas das minhas experiências com a Amalgama, já naquela a que eu chamo "a terceira fase", muito afastada da origem, eu vou para Taiwan, onde conheço os Dance Ecology e faço uma série de trabalhos com uma das poucas companhias que, de facto, vive sobre a matriz e influência da natureza. E ao regressar para Portugal, e observando nosso percurso, eu percebi que nós já fazemos isso, desde sempre. Fazemos, se calhar,

de uma forma sistematizada e muito mais profunda do que aquilo que eu observei, propriamente. Porque ainda há o conceito "ecologia", o conceito "natureza", como conceitos que depois se passam para uma prática, mas depois isso não casa verdadeiramente, como se se tratassem de coisas separadas. Ao observar as nossas práticas, até no meio de uma pandemia, esta necessidade de simplificar tudo e de ficarmos só nós, corpo e natureza, a criar foi, de facto, um estudo e um *upgrade* muito grande na minha consciência de processo.

Tornou-se muito clara essa ideia de que não é igual, de todo, fazer algo *na* natureza, ou *criar com* a natureza. Isso começou a ficar muito claro e distinto. Eu posso usar a natureza como um cenário, como uma inspiração; e eu posso aplicar um trabalho na natureza, mas ser indiferente; o mesmo trabalho pode existir fora dela, em qualquer outro lugar onde não exista sequer natureza. A grande diferença é que para fazer um trabalho de criação com a natureza eu preciso de um processo anterior, da tua pergunta anterior. Eu preciso de fazer um processo de simbiose, de esvaziamento, de relação, de identificação e empatia, e é a partir dessa relação que emerge a criação. Portanto, não há, na verdade, separação. Posso aproximar este conceito do *site-specific*, mas eu acho que vai mais além. Porque eu posso quase pegar nesta premissa, ou matriz, e recriá-la noutra situação de relação, noutro lado. Acaba por ser uma metodologia de trabalho, mas não é só uma metodologia de trabalho. Às vezes eu até olho para os nossos processos como um lugar do futuro, em que já se sai um bocadinho destes "chavões", ou é *site-specific*, ou é *apropriação*, mas já não é nada disso; já é outra coisa qualquer em que o corpo dançante, o conceito de dança, se funde profundamente com o próprio olhar da natureza - que passa também por princípios taoístas, passa por princípios ecológicos, vai até à ecologia profunda, porque o que está dentro é igual ao que está fora. E, de facto, se eu considero que a humanidade tem como característica ser pura natureza, eu não posso entender isto se eu não tiver uma relação profunda com a natureza - é mentira, não passa de um conceito.

Eu começo a aplicar os mesmos princípios ao corpo dançante, ser integral e inteiro, que aplico à natureza. E isto já é outro patamar de consciência. Vai, como disse, além do *site-specific*, porque embora cada criação só viva naquele momento exatamente como ela é, naquele local, ela tem variáveis, extensões; eu até posso não perder a característica do percurso itinerário, do guião, e recriá-lo. E eu acho isto absolutamente genial na dança. Nenhuma dança é igual, mesmo que eu queira repeti-la, nenhum momento é igual, porque a natureza não o é, a vida não o é, logo a criação, em dança,

não o pode ser. Pode ser na escultura, pode ser na pintura, pode ser na arquitetura, em que o objeto criado possa permanecer. Mas em dança, nós somos o objeto criado. E isso é extraordinário. E não se fala muito disso, sabe-se muito pouco de dança, mergulha-se muito pouco em dança, e não se entende o potencial infinito que é a dança - não só como processo de criação, mas de autoconhecimento e de relação com todo o espaço que nos rodeia.

Eu posso servir da natureza como cenário, eu posso servir da natureza como inspiração, mas quando eu *crio com* - não tenho nome para isto, ainda não foi inventado - é mesmo outro território. É um território de miscigenação, onde se cria realmente um novo produto, em que o objetivo talvez não seja o produto, mas é o próprio processo que acaba por ser a criação. E isso é incrível, porque o público percebe. Já não há uma preocupação de entender a criação como o produto final, mas o próprio processo e a própria relação acabam por criar micro-identidades, guiões, que criam um produto final. Isso é muito interessante de observar… não há como não fazer o processo anterior, em que me perguntas sobre a nossa relação com o meio, e depois entender que realmente não é a mesma coisa *estar* na natureza, como criação, ou *ir à* natureza fazer uma criação, ou *criar com* a natureza. Passa-se todo um processo que muda os nossos paradigmas, inclusive os da consciência do que é um corpo de um bailarino; porque ele sai dos territórios comuns. Quando caminhamos naquela terra, nos primeiros ensaios parece que ninguém sabe andar descalço e sem proteções; e quando os corpos se adaptam, entram num registo de autopoiesis - recriam-se, renascem. Porque o corpo é matéria; e eu ouvi uma vez alguém dizer que "só a matéria tem duas propriedades únicas: a alquimia e a magia". E, de facto, é magia no sentido em que se recria, se renova e renasce. Para conseguir escutar a própria natureza, é muito importante conhecer-me, escutar-me. Isto está interligado com a questão ecológica, até com a ecologia profunda. Mas muitas vezes são as coisas simples as que mais pesam; para escutar, de facto, um lugar, eu preciso de escutar-me e saber como é que eu entro em ressonância com ele.

É a arte, e a criação, o lugar mais capaz de nos fazer aproximar e sermos *com* o outro e o meio. É a arte, na minha perspectiva, a mais capaz de fazer esta aproximação, por ser também o lugar que nos ajuda a aproximarmo-nos de nós mesmos.

SC: No meu contacto com a prática criativa da Amalgama reconheço a importância da "somática" e das "práticas somáticas", sem nunca ter ouvido, no entanto, qualquer referência a esses termos. Quais são as etapas, ou as ferramentas fundamentais no processo artístico para a criação de uma performance baseada no movimento, em colaboração com a natureza?

SB: "Corpo". É sempre a partir do corpo que se fazem essas etapas. Posso considerar que a primeira etapa é ir ao espaço; deslocar-nos ao espaço e só sentir - observar, sentir, permitir que os sentidos se abram num todo e que exista uma observação, uma atenção ao meio. Essa ativação da atenção e da observação, que não são bem a mesma coisa, permite começar a ter consciência de tudo que existe nesse meio: quais são as características, tem património, ou não tem, formas, cheiros, cores… portanto abrir aqui tudo for possível de abrir, como um olhar de uma criança, pela primeira vez sobre algo. E aí está o processo anterior, não é, o esvaziamento. A primeira etapa é a aproximação do espaço e, de facto, termos essa capacidade de o sentirmos, imbuir-nos dele, de alguma maneira.

A segunda etapa será voltar lá e começar a criar *links*, ligações, empatias e diálogos com o lugar. Criar lugares dentro do lugar. E isso é muito interessante, porque cada um aqui tem a sua história e vai ter a sua história, embora nos influenciemos mutuamente, porque há uma egrégora energética, quando mais do que uma pessoa se dirige ao mesmo propósito. Cria-se uma energia comum, um campo vibracional, que vai ajudar o indivíduo depois a criar também essa relação com as coisas, uma empatia.

A terceira etapa será definir esses lugares de intervenção e começar a improvisar nesses lugares, no sentido de encontrar um diálogo, um discurso com eles. E essa é uma exploração livre, não tem propriamente de se encontrar nada, mas é preciso encontrar um diálogo, começar a ter um discurso com esse lugar, sobretudo através do corpo, através do movimento - o corpo é essa multidimensão. Serão toques, serão sopros, serão superfícies, serão formas…? Como é que *crio* esse diálogo *com*?

Depois passaria para uma quarta etapa: começar a definir um percurso. Aquilo a que eu chamo um percurso é a forma como esses lugares começam a dialogar entre si e começam a definir um percurso, um caminho. E esse caminho começa a definir, então, uma ideia. Esses pontos, se nós pensarmos também o percurso como pontos de um itinerário, eles começam a falar entre si, começam a dialogar entre si. E assim começa a aparecer a criação emergida apenas da relação com a natureza. E depois aí sim, é

limada, é observada, vai-se apurar a qualidade da própria improvisação e definir quais os movimentos, ou quais as relações artísticas, coreográficas ou performativas com o próprio lugar em que foram criadas; selecionar material, definir material, para além da definição do percurso.

Uma quinta etapa é apurar esses materiais selecionados. Não é possível só ficar na ideia de estrutura e encontrar uma estrutura, porque estes diálogos com a natureza nunca estão finalizados. Nunca estão finalizadas, estas coreografias, estas performances com a natureza, porque a própria natureza muda, tu sabes, quando voltávamos lá, estava tudo diferente. Então, é preciso encontrar um aprofundamento na intenção desses diálogos, o significado desses diálogos coreográficos e performativos.

É, para mim, também muito importante, quando se trabalha com um grupo, que haja momentos em que as individualidades criam unidade. Momentos em que abraçamos a própria natureza. E momentos que eu considero serem muito importantes para não perdermos a verdade, em que eu estimulo a espontaneidade, a visceralidade, os lugares instintivos, comuns, o jogo, o *play*, o prazer - porque isso é a própria natureza! Ela não vai pensar três mil vezes "folha, cai!", ou "pétala, abre!"; a folha vai cair e a pétala vai abrir, simplesmente. Quando esses movimentos, esses ritmos não estão instalados no grupo, o que eu faço é, no fundo, misturar as individualidades, os ingredientes, os percursos, os diálogos, e olhar para as criações, encontrando um sentido maior de unidade. É essa unidade que vai caracterizar, na verdade, a identidade daquela criação. Claro que é preciso usar os sentidos; não é necessário haver história, porque a subjetividade cria a própria história e o olhar do público sobre o processo vai criar o seu significado também. Nem tudo tem de estar clarificado, no seu significado, mas para nós tem um significado muito claro. Embora no meio destas ideias, isto possa parecer uma improvação, sem muito trabalho, há realmente um significado profundo em cada momento, bem como uma preocupação da própria direção artística, também, em dar um significado ao produto final. Mas ele parte sempre daquilo que os bailarinos, co-criadores, criam. O que também me parece muito interessante e está dentro das premissas do movimento contemporâneo - essa concretização em que o artista, o intérprete, não é só artista ou intérprete, mas é um co-criador. Com a natureza, não há como não o fazer, porque senão passa a ser algo que se está a impor àquele lugar. Nós precisamos também de estar, de alguma maneira, "limitados" pelo lugar para nos podermos recriar - e isso é que é o grande desafio da arte, como é que ela se recria no obstáculo - se a natureza nos oferecer algum obstáculo ao corpo.

Tudo isso é trabalhado e é possível ser observado nas criações: espaços de espontaneidade, celebrações, as relações instintivas com o próprio obstáculo ou dificuldade, o caminhar num lago circular, sobre pedra, sem olhares o chão, abrindo os sentidos para a perceção, às vezes só respirar! Esse é um trabalho profundo, tem uma intenção profunda, nessa relação de escuta, nessa relação de unidade, quer o público perceba - às vezes até, quer o artista perceba -, ou não, é criada uma dimensão enorme, uma transparência de comunicação muito profunda. Mas o olhar da direção artística tem que o saber, tem de perceber o que é que está a proporcionar.

SC: De que qualidades dispõe o movimento, enquanto ferramenta para o despertar de uma consciência ecológica, tanto individual, como coletiva?

SB: Não é simplesmente o movimento, a meu ver. Há, sim, uma estrutura de movimento. Algumas das questões com que ponho os meus alunos de formação a refletir são: "o que é movimento?", "o que é dança?", "o que é arte?" e vou fazendo aqueles jogos todos de "a dança está no movimento, ou é o movimento que está na dança?", "a arte está na dança, ou é a dança que está na arte?". Imaginamos isto como um puzzle de mil formas, que não precisa de respostas, mas que precisa de reflexão. Talvez o movimento seja o grande caminho para o despertar, porque é uma consciência de princípios de respeito pela vida transversal. O próprio movimento está alinhado numa vibração de respeito pela vida; o movimento é vida. O próprio movimento é um transportador de vida, é veículo de vida. O movimento vai induzir a não-cristalização. E está tudo ligado. Quando eu digo que ele vai permitir a abertura de uma consciência maior de princípios e que esses princípios estão ligados também ao respeito pela vida, sendo transversais a todas as formas de vida (não só na verticalidade desses princípios, como seres espirituais, como também na horizontalidade desses princípios, como seres encarnados e responsáveis pelo co-criação de toda existência), o próprio movimento, como fluxo primordial, essencial, que nos premeia a todos, vai fazer com que, no mínimo, se eu estiver dentro do fluxo, se eu estiver no meu movimento, eu vá entrar nesta consciência "maior".

Só falando no movimento, tanto na esfera individual, como coletiva - porque nós somos microcosmos e macrocosmos -, só existe movimento, na verdade é única realidade palpável que existe, segundo vários pensadores, inclusive cientistas de física

quântica, etc., consideram que toda a matéria é uma produção de uma mente coletiva, que cristalizou uma ideia; mas que nada disto existe - só existe energia, só existe movimento. O que eu sinto é que o próprio movimento nos permite entrar no fluxo e, ao entrares no fluxo, tu captas toda a informação - porque o próprio movimento contém o fluxo, contém o grande todo.

Quando nós pensamos nisto em dança, quando pensamos nisto num corpo dançante, queira eu tenha muita consciência, queira eu ou não, o movimento reúne e une, também. Quando eu estou em fluxo, e porque o corpo é adimensional, o movimento vai-me permitir descristalizar zonas, tanto ao nível do pensamento, como ao nível das emoções - sejam conscientes ou inconscientes -, vai descristalizar o fluxo energético. Se tudo está ligado, se o corpo não está "desligado", se o movimento está *linkado* a uma consciência (essa consciência é mente, é emoção, é corpo), quando eu começo a trabalhar através do próprio movimento, mesmo que não seja a dançar, pode ser só a caminhar, vai ser produzido um fluxo de limpeza. Há pessoas que dizem "limpeza mental" e "limpeza emocional", porque é o próprio fluxo energético que vai desbloquear os lugares cristalizados. Esses lugares cristalizados são realmente as "rochas" densas do ser. Não há outro caminho para a consciência maior que o movimento. E quando falam em "presença plena", quando falam em "poses de yoga" necessárias para uma meditação profunda, ou para a atingir, eu falo no contrário. Eu digo: movam-se para atingir a consciência plena; movam-se para entrar em meditação profunda, ativa e plena. Eu digo exatamente o contrário, considero que o movimento é o grande caminho. É difícil dizer que é a única coisa, mas se calhar o movimento é transversal a tudo e considerando que só existe movimento e não existem, realmente, lugares cristalizados, porque somos nós que os cristalizamos, o próprio movimento permite que eu atinja uma consciência. E essa consciência maior traz a responsabilidade de sermos co-criadores, a responsabilidade de percebermos as leis universais da própria vida.

Dentro do processo criativo do corpo dançante, o que acontece é que o movimento vai um bocadinho mais fundo. Ele vai aos subterrâneos do ser; começa a criar vibrações mais profundas e abre uma espécie de "portais". Quando eu abro esses portais, quando a pessoa deixa de se mover por controlo racional, ou conceptual, quando a pessoa entende a dimensão holística e sistémica que é, quando ela se permite emergir duma inteligência profunda que está na matéria, que está nos seus lugares mais profundos, e que também é corpo, a pessoa entra no fluxo. Porque, repara, o que é

inteligente é o sistema neurológico, não é o cérebro. O cérebro é um banco de dados. O que é inteligente no ser é o sistema neurológico e isso é que é preciso entender. Isto já foi dito por Damásio. São as sinapses que nos dão novos entendimentos, novas soluções, são as sinapses que produzem nova criatividade, produzem um sentido de existência e de vida, são as sinapses que produzem um caminho para a não cristalização. E só há sinapses se houver movimento, se houver receptores e emissores.

Em relação à ecologia, é muito óbvio. Porque quando tu fazes processo que nós já falamos, do processo de criação com a natureza, esse processo não pode estar desligado de uma consciência de que eu sou natureza. E eu não acredito que tu te possas conectar com a tua natureza, sem te conectares com a natureza e vice versa. É uma mentira conceptual. Para fazer o mesmo processo de me conectar com a minha natureza, eu preciso de me esvaziar, eu preciso de me observar, eu preciso de me sentir e escutar, preciso de me "largar". Esse é um olhar simultâneo para dentro e para fora, que contraste com uma sociedade "ping pong", uma sociedade dual.

No fundo, é muito isto, nós somos seres micro e macro. O que existe dentro da estrutura da célula, existe fora. O ponto fulcral é este: não há como fazer processos na natureza, ser ecológico *fora*, sem sermos *dentro*. Este é o foco. Quando se fala em ecologia profunda, é sobre como eu consigo passar para mim, ser humano, aquilo que considero ser vital na natureza. Como é que eu me entendo como parte da natureza, sem me relacionar comigo e com essa parte da minha consciência? Como é que eu respiro, como é que eu me movo, onde é que eu sinto as minhas montanhas, os meus rios, as minhas grutas, os meus lugares, o meu tempo, a minha percepção, como é que eu purifico as minhas emoções, ou os meus sentimentos, como é que eu faço o *refresh* da minha mente, dos lugares que ocupo racionalmente, como é que eu me abro para um mundo maior, nutrindo respeito, quais são os meus valores… O próprio movimento em mim traz-me isso. Trouxe-me essa consciência de que é por ele que eu me construo. É por ele que eu me relaciono, é por ele que eu me "outro", é por ele que eu me reconheço. Porque a ausência de movimento é estagnação. E a estagnação é a espiral inversa, é a morte.

Portanto, para mim é muito óbvia essa relação entre consciência ecológica e movimento. Sem o movimento não há vida. ele é todo. Entender os fluxos, fazer parte deles, com todas as células de mim, desfragmentar lugares cristalizados, habitar um corpo, ser esse corpo, ser livre, em plena circulação de energia, ser vital, ativar os cabos

vibracionais que somos, possibilitando, no mínimo, uma abertura de consciência maior - isso é ecológico. Porque eu respeito a vida, este é o maior princípio ecológico.

SC: Tendo em conta as questões sobre a autenticidade, subjetividade e organicidade de movimento, de que forma observa o potencial nas interações entre a dança e a tecnologia?

SB: A tecnologia nunca vai substituir o corpo. Até porque a própria tecnologia… Eu não sou propriamente uma amante da tecnologia. Às vezes não me sinto atraída, mas, na verdade, vou ser sincera: quando eu me movo, e como eu vejo o movimento e todo o fluxo da vida à volta do corpo dançante, é uma questão multidimensional. Portanto, ele pode ser visto como… não lhe chamo "tecnologia", mas é tido como uma própria virtualidade. E essa virtualidade faz parte da nossa consciência maior, porque, na verdade, o cosmos funciona assim, as células no interior funcionam assim. Quando a tecnologia - e este é o meu princípio - não é o foco da criação, mas ela amplia a intenção e ela contribui para uma visão maior da própria criação, do que é sentido, do que é vivido, do que os nossos sentidos não conseguem captar - então, ela está em harmonia e em autenticidade, no caso da dança. Mais uma vez porque, de facto, a dança tem muitos fatores: o da espontaneidade, o da autenticidade… ela emerge de lugares que não são conceptuais. Isto, realmente, é paradoxal. O movimento da natureza é a base do movimento orgânico - que eu estou sempre a desconstruir, porque eu sinto que não existe ninguém "orgânico" neste momento; a não ser que seja um corpo muito livre, que ainda exista por aí, nalguma tribo. Mas, na verdade, o que eu faço é olhar para um corpo e vou esvaziá-lo quase todo, começando por uma base de simplicidade absoluta, em relação à observação do movimento da natureza. Os primeiros movimentos primordiais são o de contração e expansão. Isto é de uma beleza gigante. É a partir daí que eu construo todo o movimento daquele corpo, sempre alinhado com a pulsação, com a respiração - isto é organicidade. Não consigo perceber como é que isto passa de forma tecnológica, porque isto tem uma vibração profunda. Não, quando a tecnologia se impõe, quando a tecnologia quer ser protagonista, não quando tecnologia reduz a própria criação de dança, ou reduz o corpo dançante, ou reduz o espaço adimensional da própria arte. Quando isso acontece, a tecnologia não me serve para nada, só reduz. Quando ela se multiplica, no sentido em que expande a própria arte e o próprio fluxo dançante, eu acho que é fascinante, absolutamente… Imagina, agora, eu sinto que isto

[faz um movimento no ar com a mão] cria uma onda vibracional, como um cardume que se move no espaço, e eu consegui captar energia, o lastro da energia que fica, como uma pintura infinita. Assim como fazem os ventos quando sopram nas copas das árvores. Todos esses rastos e lastros, que são lastros energéticos, coloridos, poéticos… Quando a tecnologia amplia o movimento e o eleva, ela faz sentido.

A.5. *Interna* | Documentação do processo criativo

1. Consulta disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1C8B1XShI7ahkIeXGy3VjZpgvaI5oPc6m?usp=sharing

A.6. *Interna* | Pasta de conteúdos para a Criação de um Microcosmos em Tempo Real (3)

1. Consulta disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1G0d9H4RCAxhYersrP0rGdgd61JD1VYAN?usp=sharing

A.7. *Interna* | Documentação do projeto

1. Convite

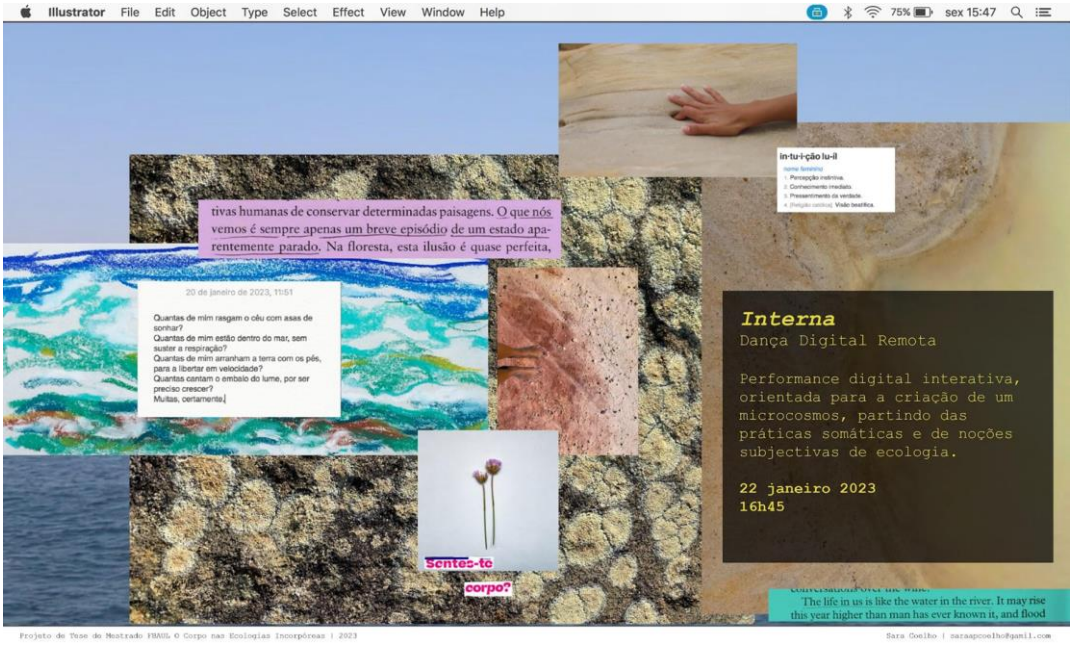


Figura 30 - Convite da performance *Interna*

2. Guia técnica

GUIA *INTERNA*

22 JANEIRO 2023 SÃO JULIÃO 16H

13:00/13:30	- São Julião - Enviar localização - Fazer grupo Whatsapp - Preparar materiais - Testar materiais - Arrumar espaço
14:00/14:30	- Testar link transmissão (Celine) - Rever Passeio Somático - Rever estrutura da Performance
15:00	- Ensaio
15:45	- Vestir - Aquecer - Sintonizar
16:45	- Recepção das pessoas
17:00	- Círculo - Pequena conversa - Descalçar - Respirar
17:15	- Materiais prontos - enviar mensagem #1 para o grupo - Início do Passeio Somático
17:30	- Ligar câmara; começar a gravar - Ligar transmissão - Enviar link de transmissão - enviar mensagem #2 para o grupo
17:35/40	- Fim do Passeio Somático
17:45	- PERFORMANCE
18:00	- Fim: desligar tudo - enviar mensagem #3 para o grupo

CONSEGUIMOS!

azul - receber pessoas e trazê-las até ao lugar da performance
amarelo - ligar/desligar transmissão; começar/terminar gravação
vermelho - enviar mensagens

Figura 31 - Guia Técnica da performance *Interna*

3. Aquecimento e sintonização
   Consulta disponível em:
   https://drive.google.com/drive/folders/1kM7v4VIXpfQdtMNpltCJUad_zeFzqHQK?usp=sharing

4. Passeio Somático (1)
   Consulta disponível em:
   https://drive.google.com/drive/folders/1SC_URacZPW9bhbgw3UqPkcIA5mb3oWx5?usp=sharing

5. Performance Central (2)
   Consulta disponível em:
   https://drive.google.com/drive/folders/1EHpG75X8AY2j2B3b_nCnTUG2R3CMKibr?usp=sharing

6. Criação de um Microcosmos em Tempo Real (3)
   Consulta disponível em:
   https://drive.google.com/drive/folders/1zC6COYkJdozxtr8ByEBysIo6GmWnRma6?usp=sharing

A.8. *Interna*: Resultados e Partilhas dos Participantes - Transcrição do *feedback* obtido

1. participante #1 (1)

"Estavas e estávamos todos muito em sintonia com a natureza.

A tua performance foi muito bonita: muito livre, fluída e carregada de emoção, com uma envolvência muito progressiva. Primeiro mais distante. Depois com um movimento tendencialmente mais fluído, intenso e em união com a terra até se tornarem um só (no final de contas, somos todos feitos da mesma matéria-prima!). Esse processo de abraçarmos e sermos abraçados pelo meio envolvente e de nos sentirmos a nós próprios por vezes é duro, mas necessário. O mesmo solo que pisámos antes e que por vezes nos feriu as plantas dos nossos pés: tu abraçaste de corpo inteiro. E acho que só

isso é muito forte! O corpo e o seu movimento, a mente, o estado de espírito e as emoções são inseparáveis da forma como percepcionamos o ambiente.

A tua performance toda ressoou muito com a minha maneira de processar o mundo que me rodeia: eu sinto muito através das cores, da luz e da sombra, do toque, dos cheiros, e sinto através do movimento e interação com o meio à minha volta. São as pequenas coisas que são tudo para mim. Eu não sou ótima a descrever o que sinto, mas eu senti muito cá dentro toda esta tarde. Foi muito libertador."

2. participante #2 (1)

"O passeio em silêncio foi uma experiência super imersiva e intensa. Senti que os nossos corpos se moviam como um líquido a preencher as falhas entre as rochas para desaguar no vale, com vista direta para o mar. Talvez por ter uma ligação especial com o mar e a água, sentir as poças e a areia húmida sob os meus pés enquanto via o sol a desaparecer por trás das ondas foi o ponto alto do passeio.

A performance foi tudo.

Deixou com uma sensação de compreensão completa absoluta e os olhos marejados. A tua progressiva aproximação à rocha, para mim, contou a história de alguém que está a aprender que somos unos com a terra. Inicialmente a imitar os movimentos das curvas do relevo, até teres todo o teu corpo em contacto com os elementos, chegando ao momento em que te entregaste e te fundiste com a rocha e o teu e o seu movimento passaram a ser um só. Não consegui deixar de pensar em dois corpos que se amavam.

Os jogos de luz não foram menos incríveis - no início o contraste da tua roupa preta com a rocha branca que se foram progressivamente esbatendo, à medida que o sol se foi pondo.

Mas foi só no final, já fora da rocha, quando ficaste imóvel a olhar o céu que soltei as lágrimas completas. Havia qualquer coisa de desesperante naquela imagem, quase como a compreensão de que, agora que tinhas experimentado aquela união com a natureza, não conseguisses mais viver sem ela."

3. participante #3 (1)

“Sem saber exatamente o que ia acontecer, deixei-me levar pela paisagem de tirar o fôlego que me conduziu às rochas perto da praia de São Julião. Pediste-nos para sentirmos a terra. Ao descalçar-me, vieram-me à memória as recordações de infância a brincar na praia já depois das oito da noite.

Fazia um pouco de frio, mas o cair do sol sempre trouxe a magia da cor que se mistura, rosa e azul. Caminhámos em círculos, sem perceber que tudo se resume aos ciclos; e completámos *zig zags* de um passeio entre pé descalço na areia, pé descalço nas pequenas pedrinhas, pé descalço na rocha, pé descalço a chapinhar na poça, pé descalço nos ramos secos, pé descalço acima de uma montanha de rochas, para baixo e ao largo.

Não vou mentir, às vezes doía um pouco, mas trocava a imagem da dor pela sensação de estar em conexão com a paisagem, sentir o sol a descer para a linha de horizonte, sentir o espaço da rocha a ser “corredor” do corpo, do corpo a emanar calor... Foi muito especial.

Depois, tivemos a oportunidade de te ver dançar com o corpo. Íntimo, imaterial, elástico – o teu corpo vestido de preto a comunicar com a rocha branca, com a areia e o céu. Todos eles elementos que se interligavam e que participavam ao mesmo tempo na performance. Não escutávamos música, mas os pássaros cantavam ao longe, como se lhes tivesses pedido para entoar aquelas notas.

As deslocações do corpo entre as frechas da rocha a unir-se ao ambiente, os movimentos dos braços e das pernas como “em câmara lenta”, a leveza da cabeça em relação ao corpo, a forma como desconstruías cada ideia que tinha, de que o corpo não sabia, ou não se conseguia mover daquela maneira - todos contribuíram para uma experiência de olhos como íman, vidrados num magnetismo que nos fez comover no final.

Foi poesia, ou talvez tenha sido uma performance que se revelou através da linguagem do teu corpo que falava com a pedra, que se apaixonava pela pedra, que não escorregava, que se mantinha firme nesse amor, com uma beleza inexplicável por palavras, num cenário aparentemente severo e inóspito.

Esta conversa com a rocha conduziu a um momento final onde o corpo não cessa de rolar. Podia ficar horas a ver aqueles segundos. Iria sempre notar algo de novo e ficaria deslumbrada como na primeira vez.

Intriga-me a tua prática, o trabalho à priori, a experiência de teres praticado estes movimentos, vezes sem conta, para atingires o compasso perfeito e para que pudéssemos levar connosco a recordação do teu corpo sucessivamente entrelaçado à rocha. Obrigada pelo privilégio de poder experienciar aquele momento."

4. participante #4 (1)

"A experiência começou da melhor forma possível. Com um momento de meditação (liderado pela Sara), que não só serviu para nos relaxar e sentirmos a presença da natureza, como a sua própria energia.

Antes de darmos início à caminhada, a pedido da Sara, descalçámo-nos e tirámos as meias. Não só para aproveitarmos melhor a experiência, como para sentirmos toda a energia da terra. Que nos dias de hoje, é algo raro.

Apesar do frio ter-se assemelhado a pequenos vidros espetados nos pés, o facto de estarmos ali, com os pés descalços, totalmente desprotegidos, transmitiu-me uma grande sensação de liberdade. Senti-me mais selvagem, mais natural e menos urbano. Ao longo de todo o caminho, esteve comigo presente um pensamento. Penso que nós, seres humanos, perdemos o nosso lado mais primitivo. Desabituámo-nos à vida natural, a sermos apenas nós e mais nada. Perdemos o que é mais precioso, o nosso corpo e a ligação à natureza.

Ao longo de todo o caminho, senti-me cada vez mais em sintonia com o ambiente. E apesar de toda a experiência ter sido feita em silêncio, o som do mar e do vento perseguiram-me como se fosse uma música.

Todos nós passamos por fases complicadas. A vida é profunda o suficiente para nos entreter. Por vezes, a única coisa que nós precisamos é de abraçar aquilo que nos é mais próximo. No fundo, estar em conformidade com a natureza não é uma opção, mas sim, uma necessidade. Para nós e para os outros."

5. participante #5 (1)

"Pés frios, coração a ferver

Em primeiro lugar, vou tentar pensar enquanto escrevo para deixar as emoções à flor do toque no teclado. Por isso, o frio é a primeira sensação que me vem à cabeça daquele domingo. Personalizando, e pensando naquilo que têm sido estas últimas semanas de temperaturas muito baixas, o frio é algo que tenho evitado, de diferentes maneiras que me é possível fazê-lo. Aquecedores, muita roupa, água a escaldar no banho, cobertores, espaços fechados. Ver-te descalça, descalçar-me e caminharmos juntos antes da performance ajudou a que saísse um pouco de uma bolha que é, de certa forma, a minha defesa contra o mundo e a minha procura do meu espaço de conforto. Por isso mesmo, e na envolvência daquela que foi a tua apresentação, deixei-me embrulhar na forma como te moveste e interagiste com a natureza (não só aquela que te estava próxima, mas também aquela que ia mudando à nossa volta, à medida que o tempo ia passando e escurecendo). Aliás, estava tão compenetrado numa mistura dos meus pensamentos com aquilo que fazias à nossa frente, que só quando terminaste e te vi chorar é que, para mim, a dança terminou. Como se a "quarta parede" se tivesse desmoronado à minha frente. Acho que esse é o maior elogio que te posso fazer (e não vou tentar analisar as movimentações em concreto, acho que outras pessoas o farão melhor).

[este foi o meu jorro sem grande racionalidade, agora deixa-me tentar fazer isso com alguma racionalidade]

A minha predisposição para receber a tua performance (fosse ela aquilo que fosse) parte de um lugar de grande amizade e de acompanhamento de perto daquela que é a tua prática artística. Quando pensei um pouco mais a fundo sobre aquilo que tinhas feito, comecei a questionar-me sobre coisas que vão para além de mim e de ti, creio. De como seria se não tivesse esta relação contigo e com a tua obra. De como funcionaria esta performance para pessoas que não te conhecem. Funcionaria da mesma forma, não existindo essa ligação emocional contigo? É suposto isso ser, sequer, algo a meter na mesa? Também me questionei sobre se resultaria numa sala fechada com controlo sobre os elementos. Se faria sentido, sequer, separar-te daquela que é a tua musa e a tua

companheira: a natureza. Sinceramente, acho que não tenho respostas para estas divagações, mas não me parece que te prejudique olhar para algumas delas."

6. participante #6 (1)

"Descalcei-me e caminhei.
Ao longo do caminho
ia-me questionando
o porquê de me sentir
estranhamente desconfortável
e só após a performance, compreendi.
Damos por garantida a facilidade
e sentimos pouco.
No final já não trazia desconforto.
Tinha deixado um pouco de mim naquele local
e levei muito daquele local comigo."

7. participante #7 (3)

"Ora bem, aqui estão os resultados (antes da performance, vários durante a performance e uma com outro *layout*). Primeiro, senti *stress* porque estava com problemas técnicos no meu computador, mas assim que me organizei e tinha os conteúdos todos organizados, foi apenas escolher aqueles que me chamaram mais à atenção. Olhei para todos, um a um, e escolhi aqueles que me disseram algo, mesmo que não exista uma justificação clara e aparente - foi mais por "*feeling*". Gostava de ter experimentado outros *layouts*, mas não tinha a organização necessária para o fazer, pois também não queria perder momentos da performance que pudessem capturar algo que eu achasse digno de fazer *screenshot* e usar como exemplo."

8. participante #8 (3)

“A performance foi maravilhosa; a transmissão estava estável e no sítio perfeito para gravar. Participar neste evento demonstra o verdadeiro sentido de Ecologia. Todos interagiram contigo e com as imagens que nos deste e, a partir daí, criámos um ecossistema de imagens, texto e dança, que exprime a nossa perspectiva individual sobre o mesmo tema. A minha escolha de imagens começou por ser meramente por razões estéticas, mas começou a surgir um padrão de reflexos, imagens espelhadas e forças num sistema autosustentável que se amplificam e anulam.”

9. participante #9 (3)

“Eu, de facto, adicionei um mini-vídeo meu que gravei com inspiração no teu conceito, no tema do toque, na ideia de reunir pessoas separadas num lugar. Também escrevi dois mini-textos nos momentos antes da performance, que foram uma reflexão sobre o mesmo e que depois juntei ao *screen*. A selecção de *prints* não foi tanto de coisas que eu tenha mudado no *setup*; foi mais porque gostei do movimento que estavas a fazer. Eu, no fim, estava a imaginar o som do mar e o vento do lugar, sendo que o conheço e que sinto muito amor por ele também, foi interessante vê-lo a partir daqui. Eu não me movi, mas fiquei a observar, a refletir sobre o facto de criarmos uma rede envolvente a partir de nós.

O meu *setup*: queria tê-lo feito ligeiramente diferente e queria ter o *limestone* no centro, porque achei que seria um centro essencial. Mas também me esqueci de voltar a pôr os rastos à frente das notas e reparei tarde demais no “intransitiv”, *but hey! I had fun anyway.*

Gostei também do facto de estares com a roupa escura e ela ficar branca, como referência à autopoiesis. Foi também visualmente bonito.”

10. participante #10 (3)

"O meu processo foi muito simples: basicamente segui as tuas instruções.

Na noite anterior percorri todos os ficheiros que nos enviaste.

O meu processo de seleção foi parar nas fotos/imagens que me chamavam à atenção, no instante que as abria.

Tentei não andar para trás e para a frente.

Fiz muito poucas alterações desde a primeira composição.

No início da performance foi estranho não ter som, mas rapidamente entrei dentro do registo, coloquei o teu vídeo no espaço que tinha guardado na composição e tudo fazia sentido (na minha cabeça, pelo menos).

Paz. Calma. Tranquilidade. São as palavras que me vêm à cabeça para caracterizar o momento.

O único "problema" é que tinha vontade de ter mais espaço no ambiente de trabalho.

No geral, não tive percalços com todo o teu processo."

11. participante #11 (3)

"Foi uma interação? Foi uma performance? Foi espetáculo virtual? Ou uma pintura que fiz? Ou que fizemos? Foi um jogo? Um bailado? Uma viagem a partir do sofá?
Não consigo definir. Mas sei que foi tudo isso."

12. participante #13 (3)

"A performance tem um registo inovador multimédia, interessante, ao qual a plataforma se adequa, sem criar grandes distúrbios técnicos para a apreciação da mesma. Tem um estilo muito individualizado e participativo. A divisão entre artista e espectador funde-se, em parte, dada a interação e participação pessoal de cada um. Expressa, ou antes, é uma representação máxima de como a perspectiva e o gosto pessoal têm um papel imensamente importante na percepção de uma obra.

À parte de alguma dificuldade técnica (muito pequena) e de alguma necessidade

de preparação antecipada (talvez um pouco longa, dada a quantidade de materiais), a procura por várias opções de conjunção dos vários conteúdos recebidos dificultou, pessoalmente, na apreciação da performance em pleno. Talvez possa ser a "estranheza" do formato, que pode requerer alguma habituação. Ao contrário de um visionamento "ao vivo", em pessoa, as várias distrações possíveis na execução das possibilidades de moldura/tela podem afastar-nos da apreciação do momento - tão efémero - da performance.

Apesar disso, o formato inovador é entusiasmante, os conteúdos são inacreditáveis de bonitos e, simultaneamente, são conceptualmente coerentes e abertos o suficiente para que o espectador comum possa identificar-se e trazer mais de si para o enriquecimento da obra."

13. participante #18 (1)

"O desafio de analisar o que não foi dito e torná-lo em algo que se diz. Confesso que para mim foi desafiante colocar em palavras o que senti. Caminhar em grupo e permanecer em silêncio revelou-se algo inquietante. Não poder partilhar o receio de pisar um vidro que se atravessava no nosso caminho, ou de que a areia estava molhada e do desconforto que senti ao aperceber-me disso, são exemplos de pequenas coisas que me custaram. Mas, por outro lado, permitiu-me sentir a Terra de uma forma diferente e olhá-la com olhos mais atentos. Ser mais introspectiva numa caminhada acompanhada teve a sua beleza. Apercebi-me de que o foco estava no movimento e na forma como interagimos com os elementos da Natureza. E, a dada altura, a minha atenção prendeu-se nisso e em nada mais. Depois do nosso movimento à "Pina Bausch", observei-te como quem observa um réptil a mover-se. Cada movimento teu no espaço, mostrou-me que ali era o teu lugar, mas que também podia ser nosso. Nem que fosse apenas como paisagem para meros espectadores de um fenómeno da Natureza. De certa forma, estávamos todos conectados por termos sido corpo de um evento comum. Partiu-se da conexão que cada um tem, individualmente, contigo para convergir numa só. Senti que também era parte. E que há muito mais que nos liga além do óbvio."

14. participante #19 (1)

“Na areia:

Os pés húmidos, o som molhado, o vento-tempo paralisado.

De uma apatia que se instaurava durantes as últimas semanas neste corpo que agora escreve, finalmente uma combustão de emoções que gerou força motora para seguir pelos caminhos gelados, com as mãos quentes. Do coração, logo se fala. Os pés ganharam formas indizíveis e tatearam todas as sensações. A areia virou campo de uma batalha onde só ganhava quem se permitia perder. Perder o medo e as falhas. Explorar as falhas através do mistério: povoá-las.

Nas rochas:

Senti-me aquela luz que entra por entre a tal rachadura de que o Leonard Cohen falou.

Já não era só a rachadura. Mas uma luz de inundação, que refazia o movimento do mar até seu milénio primeiro.

Com a Sara:

Lembrei de um poema. Lembrei de tantos poemas. Mas do coração, logo se fala.

É como buscar num ser humano uma explicação que só existiria em outra coisa do universo. Ou vice-versa. Como se música tivesse cheiro e cheiro tivesse movimento.

Do poema primeiro lembrado, de Paulo Leminski:

Incenso fosse música

isso de querer
ser exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além

Talvez ser exatamente o que se é aconteça mesmo através deste ato de permitir-se ir além. Além do visível, orgânico ou material. A Sara foi a rachadura e também a luz.

O mar:

Ali, como quem observa a procura da expulsão de um singular raio verde da nossa conjunção com a luz e com a rachadura.

Um fotograma. Uma acolhedora sinfonia de ritmos eternizados. Um abraço.

Cada gota do meu corpo-água sentiu que ali, finalmente, podia se encontrar.

Após percorrer os sinuosos caminhos de ser-se riacho, desaguar em sintonia com todos os outros elementos foi catártico num ponto que não conseguiria pôr em palavras, nem poemas, nem filmes, nem fotografias.

Para a humanidade ficou a imagem dos pés marcados numas meias antigas. Para mim, a humanidade.

O sentido de ser tão pequeno perante o todo, mas tão grande enquanto parte deste todo.

Enquanto isso, assimilar uma dança de quem escreve com o corpo, como a Clarice Lispector diz também fazer. Quê será que a Clarice diria da Sara? Quê será que ela escreveria com seu corpo ao ver este corpo pequeno ocupar tantos espaços com a sua linguagem única?

Não sei. Mas suspeito sentir. Agora, mais do que nunca. Palpitação.

E do coração, desta bomba de carne e sangue que a terra dá - é nela que me apoio agora para a despedida. Não pare, por favor, de bater com a euforia das mil asas imaginárias de um único beija-flor, como fizeste no momento derradeiro deste dia, desta performance, e dessa vida que se viveu ali numa atmosfera tão real e presente que quase parecia onírica perante a imbecil incredulidade humana. Do coração e da despedida de quem se crê agora capaz de dançar novamente a melodia das marés cotidianas na taquicardia de estar-se viva, um cheiro.”