

A travessia como gesto: o contacto com o ritmo vital e a experiência estética

Salomé Lopes Coelho

Doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações

Instituto de Filosofia da Nova, FCSH-UNL

Resumo

Manuel António Pina chamava-lhe *isto* porque não sabia o nome d'*isto*. Já eu venho escolhendo a precária, transitória e possivelmente redundante designação de “ritmo vital”. Escolher este nome não resulta de uma tentativa de definição, é antes uma decisão operatória que permite avançar e descolar a atenção do *isto*, para o gesto de *contacto* com esse *isto* – ritmo vital –, e a sua relação com a experiência estética e com a criação artística. Neste ensaio, dialogo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (teoria sobre o ritmo), Mikel Dufrenne (experiência estética da natureza), Giorgio Agamben (gesto), e com o cinema de Raymonde Carasco e de Chantal Akerman, para pensar o ritmo vital e a sua relação com a arte. A tese central deste ensaio é a de que todo o contacto com o ritmo vital é um gesto de travessia.

Palavras-chave: Ritmo, Ritmanálise, Travessia, Gesto, Experiência Estética da Natureza

I

Este filme tem ritmo, variações de velocidades. Esta música tem ritmo, harmonia. Não aguento este ritmo, a quantidade de coisas que tenho de fazer em tão pouco tempo. Os tempos actuais têm um ritmo demasiado, acelerado, mecanizado. Esta dança tem ritmo, conjuga bem os movimentos, os tempos, a velocidade, o inesperado, as cores, o som, a espacialidade; os movimentos dos dançarinos estão dentro do ritmo, estão sincronizados. Ainda que possamos substituir a palavra ritmo por outros elementos descritivos entendidos como

sinónimos, nenhum desses elementos satisfaz a definição de ritmo. De algum modo, esses elementos podem fazer parte da experiência do ritmo, mas nem todos sempre, nem sempre todos. Não é difícil tecer considerações sobre o ritmo experienciado em múltiplos contextos, sem necessidade de se explicitar do que se trata – todos parecem saber do que se fala, quando se fala da experiência do ritmo. No entanto, se perguntássemos às pessoas envolvidas numa conversa sobre ritmo como o definiriam, as respostas poderiam ser muito diferentes, até quando, antes, pareciam estar de acordo. Mesmo os estudos mais aprofundados sobre o ritmo variam na sua conceptualização, dependendo da área do conhecimento ou área artística em que se desenvolvem; e até dentro de cada área – como poderia ser a filosofia, biologia, cinema, semiótica, música, meteorologia, etc. – as perspectivas face ao ritmo podem ser diferentes, dependendo de quem as estuda ou do *corpus* de investigação. Não há acordo numa definição única de ritmo, mas existe um eixo que agrega diferentes perspectivas. Esse eixo é o do regresso a uma concepção pré-platónica de ritmo, com a qual me identifico e na qual me insiro.

Quem nos permite conhecer outras noções de ritmo que se distanciam daquela que domina e que é devedora de Platão – o ritmo é a ordem do movimento na dança e na música – é o linguista Émile Benveniste, num estudo realizado em 1966. Cheguei a esse estudo a partir de um outro, de Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, de 1982, em que o autor retoma a análise etimológica levada a cabo por Benveniste, para sugerir que *rhuthmós* vem do verbo *rhéin* (“fluir”) com o sufixo *(th)mós*, que significa forma / maneira. Como afirmam Barretta, Miramontes e Zorrilla, a ideia de forma aparece ali «relacionada a objetos que tienen formas cambiantes, como por ejemplo la forma de las letras del alfabeto, del carácter humano, de la imagen que reflejan los espejos, la forma de una opinión, de un pensamiento.» (Barretta, 2013, p.32) Só mais tarde, nos textos platónicos, ritmo começa a estar associado a *skhèma*, *morphè* ou *eídos*, que se referem a formas fixas, a realidades imóveis, e a fenómenos periódicos. Para Platão, citado por Barretta et al, ritmo é «...la forma del movimiento que el cuerpo humano toma en la danza, y la disposición de las

figuras en las que éste movimiento se resuelve» (*Ibidem*). Mas o mais significativo é, continuam os autores, a associação e submissão desta ideia de disposição à métrica, às leis numéricas. O que passa a ser entendido como ritmo, depois de Platão, é a ordem no movimento, o processo de harmonização das atitudes corporais combinadas numa métrica. Por isso, tantas vezes se diz ritmo da repetição em intervalos de tempo regulares de um ou vários elementos.

Seguindo a proposta de regressar a uma concepção pré-platónica de ritmo¹, entendo, pois, o ritmo como uma configuração momentânea de um fluxo em constante circulação, mas também a própria chegada a essa configuração, no momento em que ocorre. Ritmo é uma realidade dinâmica observada no momento do seu fluir, assim como também se refere à forma / maneira desse dinamismo em si.

II

Tomando esta premissa de que o ritmo não é a ordem do movimento, nem está necessariamente associado a uma organização numérica, nem repetitiva, o que aqui proponho é uma ideia de arte como configuração específica do ritmo vital, por um lado, e, por outro, como um exercício de persistência do artista no *contacto* com esse ritmo.

A designação de “vital” é uma escolha baseada em diferentes encontros teóricos e nas experiências associadas ao trabalho de campo que desenvolvi na região andina da Argentina, Bolívia e Peru, em 2016. De Janeiro a Abril de 2016, atravessei a região andina, desenvolvendo exercícios de “ritmanálise”, sobretudo das danças do Carnaval, na Bolívia e Perú. Por exercícios de ritmanálise entendo uma metodologia de análise que considera o ritmo não tanto um objecto de estudo, mas uma ferramenta – daí falar-se em “ritmanálise” e não tanto em

¹ Proposta do já mencionado Benveniste, mas também de investigadores do ritmo como Meschonnic (1982), Pierre Sauvanet (1996) ou Pascal Michon (2007), um dos maiores estudiosos europeus do ritmo, da actualidade.

“análise do ritmo”. Neste entendimento, sigo a proposta de Henri Lefebvre (2004), que, por seu turno, se baseia no capítulo, com o mesmo nome, do livro *La dialectique de la durée*, de Gaston Bachelard (1963). O referido capítulo é a leitura e a apresentação resumida que o filósofo francês faz de três volumes que lhe foram enviados desde o Rio de Janeiro, pelo português Lúcio Pinheiro dos Santos. Desses três volumes não há qualquer vestígio, para além desse capítulo no livro de Bachelard.²

Afirma Lefebvre que a primeira etapa num processo de ritmanálise passa por experienciar os ritmos, abandonando-se o ritmanalista a essa fluidez, para, numa segunda fase, encontrar-lhes uma ordem subjacente, para perceber o que esses ritmos revelam do tempo, do espaço e da energia. Este ritmanalista é, para o autor, uma combinação de psicólogo, sociólogo, antropólogo, poeta, que escuta as temporalidades e as disrupções rítmicas em que se desenvolvem as actividades humanas e não-humanas. O corpo pensa, não em abstracto, mas numa temporalidade viva, sendo o ponto de contacto entre os diversos ritmos. Em grande medida, e escolhendo um eixo possível que agregue a multiplicidade dos exercícios desenvolvidos no trabalho de campo, a ritmanálise consistiu em movimentos de travessia – só mais tarde pude formular desse modo: atravessar o Atlântico, atravessar os Andes, atravessar as montanhas no Sul de Perú, ou subir a de Machu Picchu, atravessar o Lago Titicaca, atravessar países, atravessar a pampa, atravessar o deserto da Atacama. Tais travessias trouxeram um conhecimento corporal, como lhe chama Mikel Dufrenne (2004), que escapava a qualquer gramática conhecida. As tentativas de tradução do corpo gestual em corpo de palavras ou corpo teórico resultavam, quase sempre, na

² Pedro Baptista, autor do livro *O filósofo fantasma* (2010), dedica uma exaustiva investigação à vida de Lúcio Pinheiro dos Santos, disponibilizando escritos inéditos. Refere o autor que existiam apenas três exemplares dos três volumes que Pinheiro dos Santos escreveu sobre a ritmanálise: um deles enviado a Álvaro Ribeiro, juntamente com uma carta de 1936, cujo rasto se desconhece totalmente; outro enviado a Gaston Bachelard, e que não se pode encontrar em nenhuma parte do espólio do filósofo; o outro exemplar estava na posse da esposa de Pinheiro dos Santos e terá sido por ela queimado. Não existe, portanto, qualquer rasto dos referidos volumes, cujas tentativas de publicação foram várias e infrutíferas.

formulação da palavra “magia” ou “mística”. À falta de melhor palavra, provisoriamente tomei a palavra “mística” para adjectivar a experiência, a “experiência mística” de atravessar aquelas geografias, aqueles espaços-tempos, aquele ritmo e, com a natureza, aqueles idiomas, corporalidades, gestos e formas de vida. “Mística” surgia porque designava uma experiência fora do domínio do quotidiano, da ordem do mistério, num duplo movimento de dissolução do corpo e do eu/ego/sujeito, ao mesmo tempo que esse corpo estava inteiramente presente naquela experiência. Aparecia-me, não raras vezes, a ideia de divino, a sensação de *ser parte*, de ser tocada e tocar algo extraordinário, misterioso, mágico. Talvez “místico” tenha vindo dessa associação ao divino, ainda que divino não seja o mesmo que Deus e muito menos religião (apesar de também a história das religiões estar marcada por movimentos que apontam para gestos de travessia: Moisés e a travessia do deserto, as peregrinações a Meca ou, em Portugal, ao Santuário de Fátima).³

Usei provisoriamente a palavra “mística” para nomear uma experiência de contacto com algo vital⁴, para que, mais tarde, encontrasse sustentação numa colectânea de escritos da equipa de investigação espanhola Trama, que apresenta distintos estudos sobre ritmo e arte, desenvolvidos sobretudo a partir

³ “Realismo Mágico” toma agora, para mim, outra dimensão, depois de atravessar aqueles lugares.

⁴ Já Friedrich Nietzsche usava o adjetivo “vital”, mas associado à potência (potência vital: aquilo que transborda todos os domínios do sensível e os atravessa). A psicanalista brasileira Sueli Rolnik usa a designação de fluxo vital, para designar uma experiência extrasensorial, extrapessoal, extrapsicológica, que atravessa os corpos e os transforma. Podia recorrer a essas designações já em circulação, mas, por agora, “ritmo vital” tem sido a mais satisfatória, porque acentua que é de ritmo que falamos, mas destaca que não é qualquer forma de ritmo (e abre para a multiplicidade de ritmos e não para uma só definição desse conceito). A noção que provavelmente mais se aproxima da de ritmo vital é a de vibração. “Vibração” é o termo usado por Lúcio Pinheiro dos Santos, através da leitura de Gaston Bachelard, nos seus já mencionados escritos sobre Ritmanálise, mas tende a acentuar a dimensão da física (física ondulatória, mais precisamente) e volta a ligar a ideia de ritmo à de átomo. Esta ideia de Pinheiro dos Santos de que o material vibra e, sobretudo, de que a vibração se materializa, é muito importante para o entendimento da ritmanálise. No entanto, parece-nos insuficiente falar de vibração, optando, por agora, por continuar a usar a designação de “ritmo vital”.

da filosofia e dos estudos culturais e artísticos. Os diferentes artigos abordam desde a arte chinesa (arte como manifestação e afirmação do Tao) à pintura de Paul Cézanne (arte tornada carne), a relação entre a natureza e a arte, a música e as artes visuais, etc., e, ainda que sejam bastante diferentes entre si, partilham a ideia na qual sustento a manutenção desta designação de “ritmo vital”: nas suas distintas formas de expressão, o ritmo é a manifestação da vitalidade na arte.

Entendendo, pois, o ritmo como o fluxo constante que cristaliza, provisoriamente, uma forma/maneira; a minha intuição/hipótese é a de que existe um ritmo vital, cujo contacto é da ordem da experiência estética, e que se materializa provisoriamente em formas artísticas. Existe sempre experiência estética, isto é, contacto com o ritmo vital, que assume forma-objecto de arte, em determinadas circunstâncias. Não é privilégio exclusivo dos artistas o contacto com esse ritmo vital, ele não é próprio de ninguém ou de nada, sendo que a arte, como afirma Jacques Rancière, é apenas a aplicação singular de um poder comum a todas as pessoas (2002, p.79). A meu ver, os chamados artistas *a-penas* intensificam ou persistem nesse contacto. Como diria José Gil (2016, p.25), as diversas energias que habitam o artista focalizam-se numa vontade de fazer, de criar um objecto artístico. Esta intensificação significa «entrar num estado de circulação de energia de tal modo rápida, densa e forte» que destrói padrões e esquemas conhecidos, aparecendo o texto literário, continua Gil (2016, p.27-31), como resoluções não patológicas do acontecimento catastrófico do vazio. E se Gil se refere ao texto literário, talvez nós nos possamos referir à arte em geral. Nas palavras do filósofo parece estar subentendida uma dimensão ameaçadora e desintegradora que dará origem à vontade de criar «um objecto “especial” - talvez indefinível em si, mas indirectamente caracterizável por não ser nem utilitário nem funcional» (Gil, 2016, p.25). Ainda que possivelmente não sejam coisas distintas, interessar-nos-ia mais destacar não a desintegração do “eu”, mas o processo de integração com um “todo”, sendo que o “todo” pode ser uma espécie de vazio, se vazio for entendido como a quietude dos pensamentos

e do corpo, de que fala a meditação. Já explorarei mais detalhadamente esta ideia.

III

O contacto com o ritmo vital é um gesto de travessia. Este vazio/todo, que é o contacto com o ritmo vital, dá-se mediante a entrada numa respiração específica, implicando sempre uma travessia. Marcel Mauss (1979) dizia, no final de um dos seus textos mais conhecidos – «Técnicas do Corpo», que a conexão com o divino terá bases fisiológicas e incentivava os seus seguidores a investigar essa suspeita (Mauss, 1979, p.122). Quando Mauss se refere ao divino, talvez se esteja a referir ao *isto* a que se refere Manuel António Pina, no início deste texto, ou, e é esta a minha sugestão, talvez se refira ao ritmo vital.

Neste vazio, que associo à ideia de Cosmos em Deleuze e Guattari (1980), que também teorizaram o ritmo, existem fluxos de partículas em constante movimento, em distintas direcções, intensidades e velocidades – “partículas loucas ou singularidades nómadas” (Deleuze & Guattari, p.54) – sendo que tais partículas são de tal forma divisíveis que se poderiam quase dizer líquidas. A captura momentânea dessas partículas aprisiona-as numa determinada configuração específica e momentânea, até voltarem a ser fluxo. Diz-se momentânea porque as partículas – uma só ou muitas delas – acabarão por ceder à pressão do Cosmos para que circulem, se movam, se dissolvam noutra configuração. A resistência à ameaça constante que sofrem as configurações momentâneas ou a resposta à tentativa do Cosmos de obrigar a encontrar nova ou mais resistente organização é o que Deleuze e Guattari entendem como ritmo. Nesse sentido, ritmo é não apenas a configuração momentânea de um fluxo em constante movimento, mas também a própria chegada e esforço de manutenção dessa configuração, no momento em que ocorre. Este entendimento aproxima a concepção de ritmo destes autores ao entendimento pré-platónico dessa noção.

Mas as teorias de Deleuze e Guattari sobre o ritmo abarcam, ainda, outra dimensão relevante para a hipótese desenvolvida neste ensaio, e que tem a ver com a ideia de que o ritmo nunca se dá num só *milieu*⁵. Pelo contrário, para que haja ritmo, haverá sempre uma comunicação / contacto entre *milieux*. Tal significa que o ritmo se dá sempre num “entre”. Entendemos que esse “entre” – a comunicação entre *milieux* – implica uma travessia. Não há contacto, não há comunicação ou toque sem travessia. Quando as partículas circulam para formar determinados *milieux*, quando se mantêm porque estabelecem alianças de força com outras partículas e resistem à pressão de dissolução, exercida pelo caos, de algum modo existe um movimento de atravessar. E talvez aqui faça falta explorar o que entendemos por travessia.

O conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (1962), abre para a ideia de travessia a que me refiro. Nesse conto, um homem despede-se da sua família, para viver numa canoa no meio do rio, da qual jamais regressa, sem que, ao mesmo tempo, tenha ido a alguma parte. O homem «só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa (...)» (Rosa, 1988, p.32). Quando digo travessia, não digo ir de um ponto a outro ou de margem a margem, no sentido ou direcção a, neste caso, direcção ao ritmo vital e ao contacto com ele, porque o ritmo vital não está situado / localizado em nenhuma parte em específico. Quando digo atravessar, digo-o como gesto, no sentido que lhe dá Giorgio Agamben.

A procura de compreensão do gesto é algo que tem ocupado, de forma mais ou menos evidente, as investigações de Agamben. No capítulo «Notes on Gesture» de *Means without end. Notes on politics* (2000), mas também em *Los*

⁵ Os *milieux* são meios vibratórios, blocos de espaço-tempo constituídos pela repetição periódica de uma componente – código –, dentro da qual um certo número de relações toma significado. O caos ameaça continuamente a estabilidade dos *milieux* que dele emanam e a forma que os *milieux* encontram para se apoiarem e criarem uma ordem que os sustente mutuamente é através de processos de transcodificação. A transcodificação é a maneira pela qual um *milieu* serve de base a outro *milieu*, se estabelece sobre um outro, se dissipa, ou se constitui num outro *milieu*. O *milieu* de todos os *milieux* é o Cosmos.

usos de los cuerpos (2017), Agamben parte da distinção que Varrão faz, em *De lingua latina*, entre três “graus” da actividade humana: *facere*, *agere* e *gerere*. Também se baseia na distinção aristotélica entre *praxis* e *poiesis*, para afirmar que o gesto não se deixa inscrever nesta polaridade. *Praxis* designa as operações com um fim em si mesmas, que nada produzem para além de si mesmas, e a *poiesis* inclui operações que produzem algo exterior, que possuem um fim para além de si mesmas. O gesto seria, então, a pura medialidade exposta enquanto tal, nem uma actividade com um fim em si mesma, nem com um fim para além de si. Diz Agamben:

(...) o gesto não é nem um meio, nem um fim; antes, é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade. O exemplo do mímico é, nesse sentido, esclarecedor. O que imita o mímico? Não o gesto do braço com a finalidade de pegar um copo para beber ou com qualquer outro escopo, mas, ao contrário, a mimese perfeita seria a simples repetição desse determinado movimento tal e qual. O mímico imita o movimento, suspendendo, entretanto, sua relação com um fim. Isto é, ele expõe o gesto em sua pura medialidade e em sua pura comunicabilidade, independentemente de sua relação efetiva com um fim. (Agamben, 2018, p.3)

Neste sentido, atravessar seria um gesto, na medida em que é pura medialidade, intensificação de um “entre” que não se caracteriza por uma acção com um fim – o gesto interrompe, imprecisamente, a sua relação com um fim. Atravessar, no seu sentido geral, sugere um movimento em direcção a, um movimento de ir de um ponto a outro, uma acção com um fim, mas, quando me refiro a travessia, refiro-me à operação de atravessar e ser atravessado. Atravessar implica a intensificação de um estar “entre” que é sempre instável, sendo que o “entre” decorre da relação de dois ou mais elementos que estão em contacto. Este contacto, para seguir a proposta de Agamben, não seria uma tangência, mas uma ausência de representação, uma terceira margem.

Atravessar e ser atravessado é também do domínio da respiração e passa por se entrar num estado que associa à meditação, como referi. Talvez a figura do deus da dança, na cultura Azteca, nos ajude a aproximar-nos a esta ideia da meditação. Em *Dancing the New World – Aztecs, Spaniards and the Choreography of the Conquest* (2013), Paul Scolieri analisa o lugar da dança na colonização do continente americano, especificamente o actual México. Sem que consiga definir uma só divindade da dança, Scolieri identifica três divindades associadas à música e à dança, aparecendo Xochipilli várias vezes como “deus da dança”. Apesar de aparentar ser uma posição de quase meditação (refiro-me à postura de pernas cruzadas sobre si mesmas e mãos perto dos joelhos), é uma posição bastante incómoda, na qual não se poderia estar muito tempo (basta experimentar). É uma posição de transição, em que o deus ou está a ponto de sentar-se ou a ponto de se levantar. Há definições da dança como esse estado de tensão e de tentativa de equilíbrio entre o peso do corpo, a verticalidade e o peso da gravidade e talvez esta ideia de um deus que dança sentado, que se instala precariamente numa posição, seja uma possível aproximação à ideia de meditação, como estado da travessia, que aqui proponho. Ainda que atravessar seja entrar numa respiração própria, que se associa a um estado meditativo, e ainda que sejamos envolvidos pela noção de a tudo pertencer e de que tudo está já em nós, a travessia é sempre do domínio do instável e da transição: entre margem e margem, uma terceira.

Seguindo a cosmovisão andina, com a qual tive oportunidade de contactar no trabalho de campo, e seguindo a sistematização que dessa filosofia é apresentada por Josef Estermann (2006), poderia ainda descrever esta travessia como o movimento de instalação na certeza – isto é, passar a conhecer de forma cognitiva e emocional – de que não há uma separação entre sujeito e objecto, que cada parte contém o todo, que contém a parte. Em *quechua*, língua indígena pré-hispânica falada ainda hoje na região andina da Bolívia, Perú e Argentina, não existe o verbo “ser” e ainda que exista em *aimará*, outro idioma da mesma região, é, antes de tudo, uma expressão relacional, (usado, por exemplo, para dizer “de mim, meu filho é”). Nos Andes, tudo está relacionado e

vinculado com tudo e a entidade básica não é o ser / o ente, mas a relação, e a língua espelha e constrói essa visão. O ritmo vital, como fluxo em constante movimento que tudo atravessa, que se configura em maneiras momentâneas e volta a ser fluxo, aproxima-se a esta ideia de que tudo está relacionado com tudo e o contacto – mental, físico, emocional, etc. – com essa ideia é o gesto da travessia.

Também a ideia do ritmo como relação aparece nos escritos de Paulo Fraise. Diz-nos o autor *Psicología del ritmo* (1976), que o ritmo é percebido e criado, em simultâneo. Para Fraise, o ritmo não está na obra de arte, nem em quem a experiencia. É a acção do espectador que, em relação com a obra, constrói a experiência rítmica, sendo aquele que percebe o ritmo também aquele que o cria. (Fraise, 1976, p.14)

IV

A experiência de contacto com o ritmo vital, vivido no trabalho de campo, vai ao encontro do que Mikel Dufrenne designa de «experiência estética da natureza» (2004, p.60-77). Esta experiência da natureza, diz o filósofo, não nos traz somente a sua presença, ela mostra-nos que somos presentes a essa presença: «A percepção estética é a certeza de uma co-naturalidade do humano com a natureza» (Dufrenne cit. por António Pedro Pita, 1997, p.303). A certeza (corporal, emocional, racional) de que tudo está relacionado com tudo e de que a experiência estética está relacionada com essa certeza é assim descrita por António Pedro Pita em “Constituição da Problemática Filosófica de Mikel Dufrenne”:

Entre o indivíduo e o cosmos, o singular e o universal, há uma correspondência profunda, uma homologia essencial que faz com que todas as diferenças sejam reabsorvidas na circularidade de um mundo sem história e sem diferenças. (Pita, 1997, p.305)

O que se exprime no fenómeno da expressão é, então, “qualquer coisa de comum que o mundo diz através dos objectos diferentes” (Dufrenne cit. por Pita, 1997, p. 305)

A experiência estética está também associada, em Dufrenne, ao contacto com “o originário” que fica restabelecido, de que fala também Agamben (2005), para se referir ao ritmo, mas entendamos “originário” não como o início ou princípio, mas como *arché*, origem sem origem:

Cuando nos encontramos frente a una obra de arte o paisaje, submergidos en la luz de su presencia, advertimos a una detención en el tiempo, como si de repente nos trasladásemos a un tiempo más original (Agamben, 2005, p.161).

Noutro momento, também afirma Agamben: «el regalo del arte es el regalo más original, porque es el regalo del mismo lugar original del hombre (...), permite que el hombre acceda a su estar original en la historia y en el tiempo» (2005, p.164). Nesta citação, não só se sublinha a ideia da arte como contacto com uma temporalidade «mais original», como se põe na mesma linha a arte e paisagem, reforçando também esta associação da experiência estética da natureza à obra de arte. Também Deleuze e Guattari, ainda nos seus escritos sobre ritmo, associam a arte com a natureza. O ritmo é, para os autores, uma questão de formação e comunicação entre *milieux*, como comecei por assinalar, mas também está relacionado com os territórios. Quando a comunicação entre *milieux* adquire qualidades (cor, cheiro, sons, movimentos corporais, etc.), o ritmo torna-se expressivo e desenha um território. Os exemplos que os autores dão são quase sempre relativos a animais. As marcas que os gatos deixam através do odor da urina, o canto dos pássaros ou as cores que determinados peixes assumem e que funcionam como signos que marcam o território (que é mais uma morada do que um território com fronteiras claras), para estabelecer os seus limites e o defender. Neste sentido, o território instaura uma distância crítica que não define precisamente um espaço objectivo ou geograficamente

delimitável. A essa distância crítica, que serve tanto para afastar como para aproximar, chamam os autores «ritmo». (Cf. Deleuze & Guattari, 1980, p.393). Conforme sintetiza a investigadora Stamatia Portanova (2017): «rhythm is a display of distances and proximities»⁶. Ou de travessias.

Assim, a expressividade ou a qualidade – que os autores incluem sob a designação de estética – vem antes do território. Afirma Simone Borghi (estudiosa do ritmo em Deleuze e Guattari):

Debemos prestar atención, entonces, a una especie de pasaje, que va del estado de *pancarte*, es decir de señal o marca territorial, resultante de un acto expresivo, que es, para los filósofos [Deleuze e Guattari], ya lo hemos dicho, el inicio o el suelo del arte, hacia lo que ellos definen como un estilo. (Borghi, 2014, p.62)

A territorialidade é, portanto, o acto do ritmo tornado expressivo, estando relacionado com os actos de animais e outros elementos da natureza. Por natureza – seja na experiência estética de que fala Dufrenne, na paisagem de Agamben, ou na natureza de que falam Deleuze e Guattari – não entendemos apenas as montanhas, os rios, as árvores ou os animais. Natureza está mais próxima da noção de *pacha*, tal como é definida nos idiomas *quechua* e *aimará*: nestas línguas pré-hispánicas, não existe uma palavra para natureza, *pacha* é a palavra usada para designar o território, a terra, o tempo, o espaço, o universo. Diz-se da *pacha(mama)* que é um organismo vivo, que respira, sente, cria. Talvez o contacto com o ritmo vital seja escutar a respiração deste organismo vivo e, sobretudo, com ele – ela – respirar. E, seguindo a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (s/d), talvez nesse respirar em conjunto, nessa respiração colectiva, resida a potência política de transformação do mundo e das condições de dominação, tal como sucede numa marcha, quando caminhamos juntos,

⁶ Registo áudio da apresentação intitulada «Rhythm in the work of Gilles Deleuze», conduzida a 15 de Fevereiro de 2017, no âmbito do seminário *Rhythmanalysis: everything you always wanted to know but were afraid to ask*. Londres. Goldsmiths College.

respiramos colectivamente e juntamos ritmos exponenciais. (Cf. Cusicanqui, s/d, s/p)

V

A relação entre o gesto da travessia e o cinema está, desde o início, presente nas investigações de Agamben e nos seus mais recentes escritos. No já referido «Notes on Gesture», o filósofo vê nos pioneiros estudos de Gilles de la Tourette «a prophecy of what cinematography would later become» (Agamben, p.49). Na mesma década em que Muybridge desenvolvia as suas investigações, com recurso a várias câmaras fotográficas, La Tourette usava o «método das pegadas» para o estudo clínico e psicológico do caminhar. Foi a primeira vez, diz Agamben, que um dos gestos humanos mais comuns foi analisado com recurso a métodos estritamente científicos, tendo esse trabalho sido publicado em 1886. Consistia o método no seguinte:

An approximately seven-or eight-meter-long and fifty-centimeter wide roll of white wallpaper was nailed to the ground and then divided in half lengthwise by a pencil-drawn line. The soles of the experiment's subject were then smeared with iron sesquioxide powder, which stained them with a nice red rust color. The footprints that the patient left while walking along the dividing line allowed a perfect measurement of the gait according to various parameters (length of the step, lateral swerve, angle of inclination, etc.). (Agamben, 2000, p.50).

Com o método das pegadas, desenvolvia-se mais uma forma de visualidade (tornar visível) o movimento humano, com vista a compreendê-lo, monitorizá-lo e modulá-lo. Para Agamben, o cinema aparece, assim, como uma continuidade deste dispositivo de visualização que procura fixar e resgatar os gestos perdidos (da burguesia) e regular os movimentos descontrolados pela industrialização e aceleração capitalista.

O filme *Gradiva - Esquisse I*, de Raymonde Carasco (1978), sugere uma possível continuidade com o método das pegadas, para logo dele se distanciar. O filme parte da personagem literária com o mesmo nome, uma mulher chamada Gradiva, do romance de Wilhelm Jensen, publicado em 1903 e celebrado pelo comentário de Sigmund Freud. No romance, um jovem arqueólogo fica deslumbrado com uma imagem em baixo-relevo dessa mulher a ponto de caminhar - ou de dançar, como diz Marie Bardet, (2012) -, e uma noite sonha que se cruza com ela na rua da sua casa. Gradiva é inteira e detalhadamente descrita pelo seu gesto de caminhar. A Gradiva de Carasco, neste sentido, é bastante fiel a essa descrição literária por filmar demorada e detalhadamente os pés caminhando. Não há rosto, nem mãos nem tronco, só um pé, depois outro, os tornozelos e uma saia branca cujo movimento denuncia o *ralenti* ou *slow-motion*. É tal o detalhe com que filma os pés que caminham que quase perdemos a noção de que se trata disso mesmo: pés que tocam a pedra e voltam a descolar-se do chão que antes pisavam. São sete minutos iniciais em que não temos coordenadas, a música e a imagem são nebulosas, estamos talvez, nesse momento de deposição do familiar, desorientados, nesse vazio a que nos temos vindo a referir. É pura imagem e, ao mesmo tempo, deixa de ser da ordem do (audio)visual. Só mais tarde, começam a ser precisas as imagens, quando temos um plano mais aberto, que permite ver que se trata de uma mulher (ou alguém usando uma saia), a pisar uma rocha, caminhando sobre ela. O conhecimento e a experiência inicial do filme, proporcionado por essa imagem tão aproximada e de velocidade tão manipulada que quase está desfocada, permite que adentremos na travessia, antes mesmo de a podermos identificar como tal. Do mesmo modo que na travessia dos Andes havia um conhecimento corporal que tacteava pelas palavras que organizassem essa experiência, também no filme de Carasco o conhecimento corporal parece ir antes de qualquer entendimento mais mental. Por outras e talvez mais adequadas palavras: na travessia, o tacto parece vir antes da visão, ou, pelo menos, em simultâneo, e o conhecimento é mais da ordem desse sentido ligado à pele, do que do olhar. Atravessar é também depôr a visão como fonte primária

de conhecimento, na medida em que convoca todos os sentidos e opera para além da especificidade. Sabemos que ver é já uma forma de tocar, mas é no gesto de atravessar que essa amodalidade perceptiva, como lhe chamaria Hubert Godard (2007), se revela inteiramente como experiência. Atravessar é também uma forma de conhecer – um gesto epistemológico.

Também neste ponto a travessia se relaciona com o ritmo, não apenas porque o gesto de atravessar é o que nos permite contactar com o ritmo vital, mas porque, em si mesma, a travessia é uma experiência rítmica. Seguindo a investigação de Yi Chen, autora de uma tese de doutoramento sobre *Ritmanálise*, a percepção do ritmo opera ao nível de um meta-sentido: não é específico de um sentido e funciona como uma unificação implícita das diferentes sensações e seus contrastes (cf. 2015, p.53-67). Esta concepção do ritmo aproxima-se à articulação que Deleuze estabelece entre sensação e ritmo, quando afirma que a experiência estética só é possível quando a sensação de um domínio específico (por exemplo a visão na pintura) está em contacto com um poder vital que excede qualquer domínio e o atravessa (2003, p.42); esse poder é o ritmo.

Vai anoitecendo e *Gradiva* continua no “mesmo” movimento, e é só porque anoitece que sabemos que o tempo passa e aquela não é a repetição de uma mesma imagem, mas a repetição de um mesmo movimento. O gesto de caminhar repete-se de tal forma que convoca um estado de quase transe, o que nos leva até Jean Rouch e à noção de «cine-transe» (Rouch, 2003). Não é apenas significativo que seja o gesto de caminhar aquele que se repete, mas a própria repetição em si. Em *Gradiva*, como noutros filmes da autora ou de Chantal Akerman, que retomarei adiante, a repetição é central na criação de sentido e na convocação do estado dessa espécie de transe (seja repetição de movimentos, gestos, temas musicais, frases, paisagens, etc.). Ainda que esta repetição assuma uma centralidade tal que exigiria outra explanação, é de referir, pelo menos, uma das suas dimensões mais significativas naquilo que será o seu papel no contacto com o ritmo vital. Catherine Bell, que tem desenvolvido estudos sobre os rituais, afirma que a repetição é uma das características presentes, mas chama-lhe

invariância e entende que «seems to be more concerned with ignoring the passage of time in general» (Bell, 2009, p.150). A repetição no cinema de Carasco, como no de Akerman, parece ser a memória de uma gestualidade ritualística, que antes permitiu a travessia e o contacto com o ritmo vital. A repetição parece surgir como resquício dessa ritualidade, na tentativa de resgate de um contacto com o ritmo vital de que se tem memória corporal.

Num trabalho sobre o gesto em Agamben e o cinema de Rouch, João Mário Grilo afirma: «For Rouch, cinema posits itself as a borderline vehicle between different worlds, also offering itself as an opportunity to pass between them» (2014, p.128). Em *Gradiva*, essa passagem – a que chamamos travessia – é objecto do filme, mas é também através do gesto de filmar que se dá a travessia. *Gradiva* é realizado em 1978, um ano antes de Raymonde Carasco e Régis Hébraud realizarem *Tarahumaras 78*, um dos muitos filmes feitos durante e a propósito da viagem ao México. Nesse período que se estendeu até cerca de 2003, Carasco e Hébraud filmaram sobretudo a população indígena Tarahumara, tendo em alguns casos como pano de fundo os fascinantes escritos *México e Viagem ao País dos Tarahumaras*, de Antonin Artaud (2004). Ao estar no México e nas terras dos povos Tarahumaras, Carasco parece ter desenvolvido a sua própria travessia, contactando com um ritmo vital que se configurou nestes objectos-filmes. À semelhança dos paisagistas chineses, que viam na pintura da paisagem tanto uma forma de transmitir ou plasmar o Tao, como uma experiência em si de união com o Tao (Mezcua López cit. por Linaje, 2015, p.73), também aqui o cinema surge como expressão de uma travessia e como convite ou porta aberta à travessia do espectador. O cinema surge como esse ritual que permite atravessar e ser atravessado – não necessariamente mundos, como lhe chamaria Rouch, mas – pelo ritmo vital. Continua Grilo, citando Rouch:

I now believe that for the people who are filmed, the “self” of the filmmaker changes in front of their eyes during the shooting. He no longer speaks, except to yell out incomprehensible orders “Roll!”, “Cut!”). He now

looks at them only through the intermediary of a strange appendage and hears them only through the intermediary of a shotgun microphone. But paradoxically it is due to this equipment and this new behavior (which has nothing to do with the observable behavior of the same person when he is not filming) that the filmmaker can throw himself into a ritual, integrate himself with it, and follow it **step-by-step**. [negrito nosso] (...) For the Songhay-Zarma, who are now quite accustomed to film, my “self ” is altered in front of their eyes in the same way as in the “self ” of the possession dancers: it is the “film-trance” (*ciné-transe*) of the one filming the “real trance” of the other. (Rouch cit. por Grilo, 2014, p. 129):

Neste, como noutros filmes de Carasco no México (por exemplo *Divisadero 77*, também ele quase inteiramente filmando pés que caminham), há uma enorme persistência em focar os pés, observá-los, sendo que essas imagens não sugerem apenas a travessia daquelas mulheres, mas também e sobretudo a travessia de Carasco, como se a própria intuisse e encontrasse no movimento que filmava a forma ou espelho do seu próprio movimento de travessia.

VI

De noite, um parque de estacionamento vazio e o ruído dos automóveis que nunca vemos. Depois, já de dia, uma janela aberta para as árvores e para alguns carros que passam velozes, de tempos a tempos, e uma música de fundo. São os primeiros planos do filme *D’Est*, de Chantal Akerman, filmado entre 1992 e início de 1993, sobretudo na Polónia e na Rússia, no ano e meio que se segue à dissolução da União Soviética. Com uma espécie de urgência histórica, Akerman decidiu ali filmar «tant qu’il en est encore temps» (cit. por Crary, 2013, p.122), enquanto houvesse tempo ou enquanto fosse ainda possível encontrar e filmar aqueles quotidianos – gestos – perante a suspeita da sua transformação iminente. A travessia começa, assim e *à primeira vista*, num parque de estacionamento inteiramente vazio, onde só se ouve o som de carros e camiões em movimento, para dar lugar, depois dos créditos iniciais, à janela aberta para o

dia. Está instalada, desde logo, a sensação de limiar que vai persistir durante os 107 minutos deste filme, enquadrado no género documentário. Olhando o parque vazio ou instalados à janela, a sensação que logo ali se insinua é a de que estamos sempre a ponto de partir, ainda que saibamos que é uma partida que não tem, nem promete ter, uma chegada definitiva, para recorrer às palavras de Jean-Luc Nancy (2016, p.31): A travessia requer essa iminência da partida.

Não será por casualidade que os registos em vídeo que fiz durante a etnografia na região andina sejam, quase na sua totalidade, feitos a partir de transportes públicos, chegando a uma nova povoação ou deixando outra. O que ali filmava era, certamente, o próprio transporte e as suas singularidades, mas era também o que estava para além do transporte, nas ruas, nas estradas, etc. Mas, sobretudo, o que é possível agora perceber é que filmava sempre a iminência da partida e da chegada, a terceira margem, a travessia. Filmava a travessia não como objecto ou tema, mas, ao filmar, atravessava. O *traveling* – essa espécie de caminhada oblíqua, travessa – foi o veículo que não só filmava a travessia, mas que a proporcionava ou a revelava também.

Em *D'Est* estão presentes vários outros motivos que atravessam os filmes de Akerman, mas parece não haver outro em que o *traveling* assuma tal centralidade (e não será porque há mais *travelings*, esta é uma apreciação sobretudo qualitativa). É possível também que esse destaque que assumem os *travelings* seja devido à longa duração dos planos ou ao lento movimento da câmara que faz com que a sua presença seja mais intensa, na experiência do filme. Também a intensidade parece ser maior nos *travelings* porque o que vemos na maioria das vezes são pessoas em filas de espera em transportes públicos⁷, o que parece acentuar a duração e a intensidade da experiência do tempo dos planos.

⁷ Como afirma Crary, a espera é uma dimensão central em *D'Est* e essa espera é, por seu turno, «something essential to the experience of being together, to the tentative possibility of community. (...) The suspended, unproductive time of waiting, of taking turns, is inseparable from any form of cooperation or mutuality.» (2013, p.123).

A fazer lembrar *O homem da câmara de filmar*, de Dziga Vertov (1929), *D'Est* é também filmado na Rússia e a partir de transportes em movimento, mas seria uma versão significativamente mais lenta. A principal relação que, porventura, se pode estabelecer entre estes dois filmes tem a ver com esse jogo constante entre as diferentes camadas do gesto de filmar: a câmara que filma o homem com a câmara que filma, os espectadores (nós) que vêm os espectadores verem o que a câmara filmou (qual delas?). É um olhar no espelho do próprio cinema e do dispositivo cinematográfico. Em Akerman, este espelho é mais subtil ou, pelo menos, diferido. Temos a consciência da câmara de filmar, quando, nos *travellings*, vemos as pessoas filmadas olharem quem filma (o grande olho), mas sobretudo olhando como quem fita os “pés da câmara”. Esta é possivelmente uma perspectiva antropomórfica, mas esta noção dos “pés da câmara” aparece ligada a uma sensação vivida como espectadora. Quando as pessoas filmadas olham para um nível inferior à da lente da câmara, a sensação é a de que olham directamente para os nossos pés de espectadores; só depois pensamos que olham a câmara e, por contaminação de ideias e sensações, pensamos que olham os “pés da câmara”. Não sendo certamente experiências da mesma ordem de intensidade, fazem lembrar a síndrome do membro fantasma (em que pessoas amputadas mencionam a percepção de um membro fantasma e chegam até a relatar dor nesse membro já amputado). Sejam os da câmara ou os nossos, os pés adquirem uma centralidade na experiência do filme, e, ainda que o gesto de atravessar não seja o de caminhar, a proeminência dos pés na experiência do filme remete para a travessia.

Tal como referimos em relação ao filme *Gradiva - Esquisse I*, de Carasco, também com *D'Est* o filme aparece como uma configuração da travessia de Akerman, sendo que ver o filme é começar uma travessia própria, desde o lugar de espectador, aproximando-nos do contacto com o ritmo vital.

O homem da câmara de filmar remata com uma imagem de um enorme olho que vemos ao final e se pensarmos em *D'Est* e na travessia, no lugar desse paradigmático olho apareceriam possivelmente uns pés. De algum modo, quando a pessoa filmada olha para a câmara, o espectador sente-se olhado,

mas quando quem é filmado fita “os pés da câmara”, é ao próprio cinema que olha.

VII

D'Est termina abruptamente, com um apagão negro. Fim. Como a própria morte, que chega sempre fora de tempo, qualquer que seja o tempo, assim termina o filme. E, porque esse fim faz lembrar a morte, mais presente se torna que o que vimos até ali era *Isto*: vida, «pessoas a serem», como diria Clarice Lispector.

Menciono o final do filme, para introduzir um final possível a este texto, com pouco sucesso, até agora. Estou, há mais de uma hora, a cortar e a copiar, em distintas ordens, as frases que já escrevi nesta página, procurando encontrar um final menos abrupto que o de *D'Est*; procurando uma configuração possível destes elementos. Sabendo que estes elementos voltarão a estar em órbita, em circulação cósmica, até adquirirem uma nova configuração momentânea, tomemos a que se segue, a modo de conclusão ou de síntese.

A experiência estética é da ordem do contacto com o ritmo vital, fluxo em constante movimento, em distintas direcções, velocidades e intensidades. Esse contacto não é uma tangência, mas um vazio de representação a que poderíamos também chamar caos. O ritmo vital não reside numa geografia ou num tempo determinados, circula no cosmos e a todos é acessível. A criação artística poderia ser o nome dado à persistência no contacto com o ritmo vital, configurando-o numa maneira específica e transitória, num “objecto artístico”. Tal persistência no contacto com o ritmo vital deixa-nos numa espécie de vazio ou de caos, já que perdemos as coordenadas perceptivas, o familiar a partir do qual nos orientamos minimamente no espaço e no tempo. À resolução não patológica desse perigo é o que poderíamos chamar arte. Todo o contacto com o ritmo vital é um gesto de travessia: ser atravessado, atravessar.

A travessia seria a condição mesma do ritmo, porque este não habita exclusivamente no objecto artístico nem no espectador que a experiencia; é a relação, o encontro e o contacto que o constrói. O ritmo é uma relação de relações e talvez por isso seja tão difícil falar sobre ele e sabermos do que falamos quando ao ritmo nos referimos.

[Pergunto-me se pode o gesto da travessia ter um final].

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. (2000). *Means without end. Notes on politics*. Trad. Vincenzo Binetti & Cesare Casarino. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- (2005 [1970]). *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona: Ed. Altera.
- (2017 [2014]). *Los usos de los cuerpos*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2018). Por uma ontologia e uma política do gesto, *Caderno de leituras* n.º76. Trad. Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Chão da Feira. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf> (Última consulta a 19/04/2018).
- Artaud, Antonin. (2004 [1984]). *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston. (1963). *La dialectique de la durée*. Paris : Les Presses universitaires de France.
- Baptista, Pedro. (2010). *O filósofo fantasma*. Sintra: Zéfiro
- Bardet, Marie. (2012). Marcher. In Glon, Marie & Launay, Isabelle (Eds.). *Histoires de gestes*. Paris: Actes Sud.
- Barreta, Cláudia, Leticia, Miramontes, & Zorrilla, Aníbal. (2013). *Ritmando danzas. Análisis rítmico de la danza*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.

- Bell, Catherine. (2009). *Ritual: Perspectives and Dimensions* (Revised Edition). Cary: Oxford University Press.
- Benveniste, Émile. (1966). La notion de rythme dans son expression linguistique. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Borghi, Simone. (2014). *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus.
- Chen, Yi. (2015). *Murmuring in the Waves: A Rhythmanalysis of the 1970s' Conjunctural Shift in Britain*. Tese de doutoramento em Estudos Culturais, apresentada na Universidade de Sussex.
- Crary, Jonathan. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London/New York: Verso.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. (s/d). Contra el colonialismo interno. Entrevista de Verónica Gago para a Revista Anfibia. Disponível em: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/> . (Última consulta a 19/04/2018)
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (1980). *Milles plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trad. Daniel W. Smith. London: Continuum.
- Dufrenne, Mikel. (2004 [1955]). *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva.
- Estermann, Josef. (2006). *Filosofía Andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.
- Fraisse, Paulo. (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata.
- Gil, José. (2016). *Ritmos e Visões*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Godard, Hubert. (2007). El gesto y su percepción. *Estudis escènics quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62 e Editorial Pòrtic, p.335-343.
- Grilo, João Mário. (2014). Propositions for a Gestural Cinema: On "Ciné-Trances" and Jean Rouch's Ritual Documentaries. In Henrik Gustafsson & Asbjørn Grønstad (Eds.), *Cinema and Agamben. Ethics, biopolitics and the moving image*. New York/London: Bloomsbury.

- Guimarães Rosa, João. (1988). A terceira margem. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Lefebvre, Henri. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. London / New York: Continuum.
- Linaje, Maite González. (2015). El ritmo en el arte chino antiguo como constructo vital. In Aizpún, Teresa, Ibáñez, Cayetana, & Campo, Eva Fernandez del (Eds.). *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Madrid: Abada Editores.
- Mauss, Marcel. (1979) "Body techniques" in Marcel Mauss, *Sociology and psychology: essays*, pp.97-123. London: Routledge & Kegan Paul.
- Meschonnic, Henri. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
- Michon, Pascal. (2007). *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*. Paris: Les Éditions Les Prairies ordinaires.
- Nancy, Jean-Luc. (2016). *Qué significa partir?* Trad. Gabriel Entin. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Paul, Scolieri. (2013). *Dancing the New World - Aztecs, Spaniards and the Choreography of the Conquest*. Austin: University of Texas Press
- Pedro Pita. António. (1997). Constituição da problemática filosófica de Mikel Dufrenne. *Revista Filosófica de Coimbra*, n.º 12.
- Rancière, Jacques. (2002). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lilian do Valle, Belo Horizonte: Autêntica.
- Rouch, Jean. (2003). On the Vicissitudes of the Self: the Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. In *Ciné-Ethnography*. Steven Feld translation. pp.87-101. Visible Evidence Series Vol. 13. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sauvanet, Pierre. (1996). *Le rythme et la raison. Une approche philosophique des phénomènes rythmiques*. Tese de doutoramento em Filosofia, apresentada na Université de Bourgogne - Dijon.