

CORPO, IMAGEM e PENSAMENTO COREOGRÁFICO
Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso:
Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João
Fiadeiro

Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação,
especialidade Comunicação e Artes

AGOSTO 2015



Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação, ramo de Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Augusto Bragança de Miranda.

Investigação apoiada pela FCT (SFRH/BD/74099/2010)

Para os meus pais

Agradecimentos

Agradeço, do fundo do coração: a orientação, inspiração e amizade do Prof. Doutor José Bragança de Miranda, o afecto, a disponibilidade e a atenção de Miguel Castro Caldas, João Fiadeiro, Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa, Fernanda Eugénio, Erin Manning, Brian Massumi, André Lepecki, Paula Caspão, Ana Mira, Liliana Coutinho, Ana Bigotte Vieira, Gonçalo Alegria, Carlos Oliveira, Marie-Pier Boucher, Rita Natálio, Ricardo Seiça Salgado, Joana Braga, Carolina Campos, Daniel Pizamiglio, Márcia Lança, Cláudia Dias, Rui Catalão, Mariana Tengner Barros, Ana Monteiro, Cátia Leitão, David Guéniot e Patrícia Almeida. Agradeço também a disponibilidade e atenção de Maria José Fazenda, Paulo Filipe Monteiro, Sofia Neuparth, Peter Michael Dietz, Vera Mantero, Francisco Camacho, Howard Sonnenklar, Julyen Hamilton, Deborah Hay e Nancy Stark Smith. Agradeço ainda a dinâmica dos vários grupos de leitura em que participei, tanto em Montréal, como em Lisboa, do grupo de tradução e de outros grupos de trabalho que se formaram no contexto do *AND_Lab*, do *baldio – estudos de performance* e do *Sense Lab* de Montréal. Agradeço também às equipas do Festival Cumplicidades, da Eira, O Rumo do Fumo, Forum Dança, c.e.m., e Atelier Real (Inês Almeida, David Santos e Sílvia Guerra). Agradeço os convites de Gustavo Vicente, Luís Quintais, Ezequiel Santos, Cristina Grande, Cristina Santos, Alanna Thain e Paula Godinho. Agradeço a todos os familiares e amigos que acabo por não nomear individualmente mas que se mantiveram por perto durante os anos de investigação e de escrita. Agradeço à FCT a possibilidade de trabalhar, durante quatro anos, num contexto de estabilidade contratual.

CORPO, IMAGEM e PENSAMENTO COREOGRÁFICO
Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso
Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro

SÍLVIA TENGNER BARROS PINTO COELHO

Resumo

Chamei aos estúdios de dança e aos jogos neles praticados: «máquinas de pensamento coreográfico» e fui aferir da produção de pensamento coreográfico com quatro artistas. Colocámo-nos numa relação diferente da que tínhamos anteriormente (eles orientadores-investigadores em oficinas coreográficas e eu aluna-investigadora, coreógrafa, bailarina, mas também espectadora). Continuei a frequentar as suas propostas de investigação, assumi-me como testemunha e cúmplice desses processos, e finalmente tomei o papel da escrita, de um registo que não pretende reportar o «real», mas sim estar à altura do pensamento produzido e que se revelou importante na relação com as minhas próprias inquietações. A saber, das relações que o estúdio, o espelho e as câmaras estabelecem com o pensamento contemporâneo, em particular com o pensamento coreográfico; da passagem da dissolução à forma, e vice-versa, num dispositivo que envolve vários processos, níveis de atenção, de intensidade, de velocidade, de perspectiva. Estratos que se vão organizando em com-posições de relações de várias ordens. Considerei a ética de trabalho desenvolvida nalguns processos de pesquisa, uma «ginástica» do pensamento crítico e um reconhecimento do «político» - tal como é enunciado por André Lepecki em *Coreopolítica e Coreopolícia* (2011) - posto em «pensacção» dentro dos estúdios e levado, enquanto «arte» da atenção, para fora deles.

PALAVRAS-CHAVE: Pensamento Coreográfico, Pesquisa em Dança Contemporânea, Casa-Espelho, Estúdio, Dançar-Pensar, Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa, João Fiadeiro.

Abstract

I called dance studios and choreographic games «machines of choreographic thinking». And I related the concept with the work of four choreographers. We changed our teaching/student relationship - in relation to what it had been as I attended their workshops and choreographic works - so as to be able to think and observe together, and eventually I found my writing role. I tried not to register «reality» but to keep up with the level of thought produced and actualized during the processes and workshops. Focusing on the influence that media like studios, mirrors and cameras have on contemporary thinking, and particularly on choreographic thinking, I have been observing transduction processes from force to form and vice-versa, involving several levels of attention, of intensity, of velocity, of rhythm and of positioning. Several strata organizing within different com-positions. I have been considering the ethics of work developed in some research processes, a gymnastics of critical thinking and an acknowledgment of the politics of the thought/action that happens in studios — taking them onto the world, as a craft of attention.

KEYWORDS: Choreographic Thinking, Contemporary Dance Research, Mirror-House, Studio, Dancing-Thinking, Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa, João Fiadeiro.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	17
1. Metodologia/Pretextos	27
PARTE I:	35
I. 1. Arte e <i>Media</i>	36
I. 2. Atenção	52
I. 3. Metaestabilidade, Individuação e Transdução	55
I. 4. Corpo.....	64
I. 4.1. Limites e Fronteiras	66
I. 6. Imagem	68
I. 7. Espelhos e Reflexão	77
I. 8. Movimento.....	82
PARTE II:	87
II. 1 Dançar-Pensar Enquanto Investigação e Poética.....	89
II. 2 Na Casa-Espelho: Propostas de Pensamento Coreográfico	105
II. 2.1. Coreografar-Pensar.....	112
II. 2.2 Casa-Espelho	115
II. 3 Estúdio	118
PARTE III:	125
III. 1. Os <i>Tuning Scores</i> de Lisa Nelson.....	133
III. 2. Mark Tompkins No Limiar.....	153
III. 3. Olga Mesa O que é um «Coreograma»?.....	176
III. 4. João Fiadeiro «O “Negativo” de nós próprios».....	195
III. 4. 1. Composição em Tempo Real.....	198
III. 4. 2. <i>I Am Here</i>	205

III. 4. 3 AND_Lab (2011-2014)	209
III. 4. 4. Fazer Nada	214
III. 4. 5. <i>O Que Fazer Daqui Para Trás</i>	216
Conclusão	217
Bibliografia.....	223
- Teses Académicas Consultadas	232
- Dicionários e Sitiografia	233
- Oficinas/Workshops	234
Lista de Figuras	237
Anexos	239

INTRODUÇÃO

Sou um filósofo que não pensa. Sou um filósofo que sente. Não quero escrever coisas inventadas. Gosto do Shakespeare pelo seu amor ao teatro. O Shakespeare compreendeu o teatro inventado. Eu compreendi o teatro da vida. Não sou uma invenção. Sou a vida. O teatro é a vida. Eu sou o teatro. Conheço-lhe os hábitos. O teatro é um hábito, mas a vida não é um hábito. Eu não tenho hábitos. Não gosto do teatro com um palco quadrado. Gosto de um teatro redondo. Hei-de construir um teatro redondo. Sei o que é um olho. O olho é o teatro. O cérebro é o público. Eu sou o olho no cérebro. Gosto de olhar para o espelho e ver um olho no meio da testa. (...) Sou o olho de Deus, não o olho do guerreiro. Não gosto de polémicas, por isso podem escrever o que quiserem acerca do meu livro, que eu não direi nada. (...) Direi que não tenho dinheiro nem inteligência, mas tenho razão. Chamo razão a tudo o que é bem sentido. Eu sinto bem as coisas, por isso sou um ser racional. (Nijinsky, 2004, pp. 62, 63)

INTRODUÇÃO

Para ler imobilizei a cabeça e para imobilizar a cabeça imobilizei tudo o resto, menos os olhos. Para ler escrevi em estado reflexivo, produzi um corpo potência de pensamento sem muita vibração, nem grande deslocação, mas, ainda assim, com movimento de pensamento, se pensarmos no «movimento total», tal como o intuiu José Gil (2001). Em constante afinação, entre a dissolução e a vontade de forma, entre a divisão, a reflexão, a ligação e a «des-cisão»¹; falo-vos a partir de um movimento nos intervalos entre a hiper-lucidez e a alucinação, intervalos temporários, metaestáveis, não-intervalos, ligações imperceptíveis. Falo, talvez, a partir de um movimento de pensamento da dança, na área da invenção de «impossíveis coreográficos», o suficientemente deixados na incipiência da sua potência máxima, tentando não atingir o cristal, nem o esgotamento total. Falo-vos a partir da emancipação da reflexão. Falo-vos a partir da vontade de fusão². Falo-vos com fusão. Confusão! Falo-vos também a partir da emancipação da fusão e a partir dos jogos de pensamento coreográfico. *No fusion no confusion!* – disse um dia Mark Tompkins³, que é como quem diz «Sem fusão, não há

¹ Proposta de antónimo de «cisão» formulada por Fernanda Eugénio e João Fiadeiro: «Já claramente não somos nós “quem decide”. Entretanto, como se nos tivéssemos esquecido de sincronizar os nossos pressupostos à atualização do mundo, permanecemos reféns do decreto que nos dava a ilusão de decidir. E é aqui que está o nó: não em termos perdido o “poder de decisão” (será que alguma vez o tivemos?), mas em sermos incapazes de tomar uma des-cisão, de revogar o decreto da cisão» (2013b, p. 5)

² No programa de diálogos «O que eu Faço Diz-te Alguma Coisa» organizado pela RE.AL, em 1999 e transcrito para o DOC.LAB (2000), José Gil cita Steve Paxton, Merce Cunningham e Vera Mantero, para falar de «imanência». «Steve Paxton diz assim: “O bailarino tem que ter um máximo de inconsciência consciente para poder dançar” (...), ele tem que ter um ponto pelo menos de consciência em que mapeia os seus movimentos, mas esta consciência não pode ser um campo de consciência, tem que ser um ponto, tem que ser maximamente inconscientemente consciente. (...) Penso num texto do Cunningham (...) ele diz assim: “o bailarino esforça-se, esforça-se muscularmente, sua, transpira, etc... para chegar a um ponto de fusão, em que os mais duros metais fundem, (...) e em que não há divisão entre corpo e espírito, há pura e simplesmente um movimento de êxtase ou de transe (...)”. Bem, se nós vamos agora procurar definir o que é que se passa nisso a que se chama transe, então temos uma palavra cara à Vera (Mantero), que é a palavra “imanência” e da imanência não se pode excluir o pensamento, a imanência aí, é isso, fusão do corpo e do espírito (...)» (Gil *in* Guéniot, 2000), (ver também Gil 2001, p. 160 e Coelho, 2010, pp. 36-40).

³ A expressão *No fusion, no confusion* foi usada por Mark Tompkins durante um *workshop* que frequentei com ele em Arbecy (2004), para evitar de antemão, que as pessoas mais habituadas a fazer um determinado tipo de *contact improvisation* entrassem num mecanismo fácil de fusão em pares e deixassem de prestar atenção ao todo e ao particular de uma improvisação. «Quanto mais uma pessoa se mantiver integrada e só, mais rico será o cruzamento entre as pessoas. No contacto entre duas pessoas, é difícil desistir da projecção de si no parceiro. Se isso for possível, a dança é mais interessante. Relaxar a projecção. Deixar de se julgar a si próprio e aos parceiros para chegar a um lugar mais disponível onde nos permitimos fazer coisas que normalmente não permitiríamos.» (Entrevista que fiz a Mark Tompkins em 2007, por publicar. Tradução minha).

confusão». A emancipação da fusão é uma sem-fusão coreográfica. A emancipação da dissolução é um *zoom out* para fora de cena.

De tal forma este movimento de pensamento que aqui inscrevo, se embrenhou em ideias de metaestabilidade, dissolução, pré-individuação, individuação, alucinação e lucidez, que deixou de ser possível manter sempre uma distância reflexiva. Pois se observou a possibilidade de uma emancipação da reflexão, por via da dissolução, e uma emancipação da dissolução podendo abrir o campo, em *zoom out*, dividindo para ver e reparar melhor, saindo do quadro para observar a partir de um «fora» hipotético. Também se observou a possibilidade de exercitar a alternância entre vários estados de atenção, de posição e de composição de relações. O enquadramento do quadro, essa domesticação involuntária do olhar, aparece nas janelas, nas telas pintadas, no quadro da escola, no cinema, no ecrã de televisão, nos computadores. Janelas de janelas, de janelas... como *matrioskas* russas dispostas em abismo. Uma posição enquadrada em ângulos de 90° pede outras posições dentro da contenção do quadro, para a fabricação de mundos *maquete*, onde podemos jogar com riscos, mas sem perdas trágicas.

Como consequência deste movimento de pensamento e, apesar de se tratar de uma tese académica, passou a ser possível a escrita na primeira pessoa. Um «eu» meio dissolvido na experiência de campo e no trabalho do texto, bem como a escrita na primeira pessoa do plural. Um «nós» colectivo, feito de pessoas com reflexões, especulações e dissoluções no assunto, e ainda, o conjugar mais impessoal e formal dos temas que requerem uma distância mais reflexiva. Durante o seminário, «O Descomunal, o Incomum, o Díspar: Para Uma Arte do Contrafluxo» de André Lepecki⁴ deixei-me contaminar pelo seu entusiasmo com a associação de ideias entre a dissolução, a ausência de luz, e o buraco negro. Uma espécie de provocação feita ao Iluminismo, ao pensamento dominante no desejo de clareza e na procura de saber a qualquer custo. Toda esta complexidade, ou toda esta complicação⁵, por um lado, toda

⁴ Este seminário teve lugar no dia 14 de Março de 2014, Lisboa, Teatro Maria Matos.

⁵ A palavra «complicação» inclui «plica» de dobra. E contém o mesmo «pli» implicado na etimologia da palavra «complexidade». Num dos jogos de tradução e de troca de palavras que se fez no grupo de tradução do baldio (sessão do Grupo de tradução de 23-6-2014), calhou-me nas «sortes» trabalhar com a palavra «complicar». A partir de «complicar», e consultando alguns dicionários fui desdobrando a palavra que também é parente de *Le Pli*, Deleuze, 1988 e de *plié* (dobrar os joelhos no vocabulário do *ballet*). Vou usando algumas palavras desta etimologia ao longo da escrita, das quais destaco: flexão, reflexão, reflectir, dobrar, complexificar, explicar, clarificar, implícito e cúmplice. Dicionários consultados: Lopes, 2006; Ferreira, 1996; Houaiss, 2002; Le Petit Robert, 1993.

esta com-fusão⁶, me afectou e ecoou com o tema da reflexão presente na minha investigação⁷. Se a *Queda Sem Fim*, de José Bragança de Miranda (2006) me ajudou a articular a «perda da graça» de um efebo que, ao querer reproduzir a sua graciosidade natural, se bloqueou em poses hiper-conscientes (Kleist, 2009 [1810]), com a procura de uma dança menos reflexiva de uma improvisadora (Vera Mantero, 1991)⁸; a ideia de perda de «lucidez», como perda de «luz» (tendo em conta a etimologia das palavras) e a consequente dissolução da consciência, levaram-me a considerar duas «personagens míticas» da história da dança teatral de tradição ocidental (ou de tradição euro-norte-americana), cujos diários sempre me intrigaram: Isadora Duncan (1998 [1928]) e Vaslav Nijinsky (2004 [1918-1919]). Sem explorar a fundo estes diários tento usá-los como fio

⁶ Ao longo de toda a dissertação irei propor exercícios de composição de palavras que facilmente ganham novas potências polissémicas quando dissecadas em justaposição. Com-fusão sugere a confluência fusional que acabo de referir como afecto.

⁷ Inspirada neste seminário de André Lepecki, comecei a reflectir sobre algumas das questões levantadas, como a necessidade de fazer corpo. O principal problema seria o da distinção, uma vez que no fundo da matéria não há distinção. Durante este seminário, aponte frases de Lepecki que reproduzo aqui sem rigor nem referências exactas. «O animal imita o orgânico para sobreviver, uma luxúria pelo espaço. O ser deseja tornar-se espaço (...). Medo do escuro: No preto não encontramos o limite do nosso corpo e o espaço penetra-nos. (...) O que é potenciar a vida nessa dissolução? A dissolução total é uma forma onde o ser já não é mais humano e já não é pessoa» - refere dando o exemplo citado por Deleuze e Guattari em que uma criança canta um *ritornello* no escuro para criar espaço. Aqui podemos ver a ideia de pensamento em vibração, em ressonância, mas sem reflexão. (Lepecki 2014) Ora, é esta zona de pensamento vibrátil que tento articular, ao longo da tese, com outras zonas de pensamento mais reflexivas (que implicam luz para se reflectirem na superfície espelhada), lúcidas, com tomadas de posição, com pontos de vista situados. Por exemplo, quando após uma potente sessão de improvisação alguém sai para ver de «fora» e, de certo modo, se emancipa.

⁸ «No conto *Sobre o Teatro de Marionetas* de Heinrich Von Kleist (2009 [1810]), mais concretamente no episódio do *Spinario*: um jovem efebo, ao olhar-se ao espelho, reconhece na sua imagem uma parecença com a estátua *O Spinario* que vira recentemente na companhia de um adulto seu mestre. O mesmo adulto, que é quem narra o episódio, está presente nos banhos quando ele se vê reflectido no espelho e também reconhece a semelhança entre o rapaz e o *Spinario*, mas em lugar de a confirmar faz troça da sua presunção. O rapaz, na tentativa de reproduzir a parecença original para provar o que vira vai repetindo e imitando o que acabara de fazer afastando-se cada vez mais da imagem inicial, de uma forma desastrada. A partir desse dia perde a sua «graça». Ao ser apanhado pelo mestre a quem se supõe que quer agradecer - num pensamento de reconhecimento da sua imagem, enquanto outro, que imagina ser admirado pela sua beleza e que foi interpretado como um pensamento narcísico - o rapaz cora. Ele revela-se na sua fragilidade, é posto a nu, perde a sua inocência e nunca mais volta “a encontrar o paraíso dela”» (Coelho, 2010). Em *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar* (2010) exponho o facto da consciência reflexiva actuar, por vezes, como um «bloqueio». E coloco a hipótese de um pensamento que acompanhe o movimento de pensamento, a que chamo «dançar-pensar», como forma de ultrapassar esse impasse. Para tal, apoio-me no título da peça de Vera Mantero *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois* (1991), no trabalho de José Gil sobre movimento de pensamento (2001) e no trabalho de Erin Manning em torno do mover-pensar. «Segundo Manning a percepção é já a acção de pensar e qualquer acto é um germen de um pensamento.» (Coelho, 2010, p.16). Tem-me ocorrido que talvez, o termo «dançar-pensar» não seja completamente acertado, uma vez que: «Dançar é pensar» (*ibidem*, p.14) mesmo que isso não seja evidente para toda a gente. Talvez a justaposição accentue a distinção entre os conceitos em lugar de os «fundir», como era pretendido. No entanto tem-se revelado operacional nos últimos tempos e continuarei a usá-lo até encontrar outra forma.

condutor fantasmático para dar conta de alguns lugares comuns do imaginário da dança teatral de tradição ocidental.

Supondo que o «coreográfico» - uma parte da cultura a desejar controlar as passagens entre o possível e o efectivo⁹ - se pensa, ou opera tecnologicamente. Supondo que a tecnologia também se pensa, ou opera coreograficamente¹⁰, teremos espelho, ou seja, reflexão? A reflexão implica luz e a luz está incluída na lucidez, uma tomada de consciência a rimar com perda de inocência antes, durante, ou depois da alucinação. Antes, ou durante, ou depois houve uma procura da dissolução nas forças da natureza, poder ser agenciado sem grandes distinções, por exemplo, no contacto-improvisação. Durante, houve também, a procura de cortes «polémicos» que rompessem, ou que decantassem momentos a partir do fluxo total, momentos extraídos ao *going with the flow*¹¹. «Vamos apresentar isto publicamente, ou continuamos neste prazer imersivo a descobrir forças gravitacionais em cadências que começam a ser previsíveis?» - Diz o «contacto-improvisador» para os seus botões, a propósito do trabalho de relação de relações, que vai descobrindo em parças, ou em grupo. Há que fixar alguma coisa. Reconhece-se a riqueza do pensamento, como traduzi-lo? Como apresentá-lo? Crie-se um fora, alguém que veja de fora, alguém pode entrar e sair e fazer registos escritos, rastros coreográficos, gravados em vídeo, no estúdio? Alguém que tenha um sentido crítico, alguém pode fazer isso a partir de dentro em *zoom ins* e *zoom outs* temporários? Há acontecimentos relevantes e há a arbitrariedade total, como distinguir? Temos sempre o palco com a sua linha divisória distinguindo o «dentro» do «fora», mas isso

⁹ Paraphrasing Bragança de Miranda no programa do seminário de «Mutações dos Media 2014/15»: http://www.rae.com.pt/MM13_14.htm.

¹⁰ Quem diz «coreograficamente» poderá dizer também «dramaturgicamente», neste caso. Por exemplo, Jean-Pierre Sarrazac adianta o seguinte, no seu texto, *A Invenção da Teatralidade* (2009, p. 76): «Se ainda for permitido “sonhar com o que está para vir”, eu avançaria a hipótese de que o teatro é o lugar da invenção de possíveis; de que os possíveis representam o horizonte utópico no qual se desenham as dramaturgias dos nossos dias. Escrever e fazer teatro é, em larga medida, dar espaço aos possíveis.»

¹¹ A expressão *going with the flow* deu origem a uma série de equívocos que contribuíram para o afastamento de Mark Tompkins do contacto-improvisação (afastamento do ensino da técnica e da investigação coreográfica por essa via). Em relação a esse tema Tompkins diz, numa entrevista que lhe fiz em 2007 - «Do contacto-improvisação uma das coisas mais importantes que se retém é estar no momento, agora. Quanto mais pudes esquecer mais interessante é a performance (*be in the moment, now. The more you can forget, the more interesting is the performance*). Se pensarmos no passado. Se pensarmos no movimento, já não estamos lá. Pensar sempre “now”, “now”, “now”. Uma tarefa impossível, *but very nice!* Quebrar automatismos do contacto-improvisação. *Crazy unprepared real time*. Pode ficar muito violento. *Hi speed and fast shifts. But “The flow” at the end drove me crazy*». Dito para se manterem num fluir contínuo torna todo o acontecimento muito mais linear, consequente e monótono. (Ver Coelho, 2010, p. 43 e entrevista com Tompkins na Parte III deste trabalho).

pertence ao campo dos espectáculos, aquilo que se dá a ver, com local, dia e hora marcados de visibilidade e de público. Potenciais encontros, com que variações de potência? Supondo que o coreográfico se concretiza na individuação técnica do trabalho dentro de um estúdio máquina de pensamento coreográfico: uma sala vazia de chão e de paredes regulares, provavelmente, já com uma frente marcada, uma direcção sugerida de apresentação, uma *maquete* de palco, por vezes com cadeiras, com espelhos, ou com uma câmara apontada. Será este um dos lugares onde se reproduz a distância epistémica que criámos em relação ao todo-natureza? (cf. Miranda, 2008) Um pensamento que separa produzindo um «eu» actor e um «outro» espectador, por um lado. Por outro lado, um pensamento que produz vontade de dissolução na indistinção de uma dança improvisada, por exemplo. Praticar a escolha, poder decidir onde colocar o protagonismo, no ego, no outro, numa testemunha, num cúmplice, ou no acontecimento. Assinalar o momento da mudança de centro, ou da mudança de plano. Tomar posição, escolher com-pôr entre a decisão e a «des-cisão» (cf. Eugénio e Fiadeiro, 2013). Terá uma qualquer vontade de dissolução libertado a dança teatral de uma vontade de forma? E não será a vontade de dançar uma potência de regresso a uma imersão no meio? Como se pudessemos recuperar uma unidade primordial no todo natureza, como se pudessemos recuperar uma qualquer inocência talvez associada à visão romântica da verdade como não-separação (cf. Rancière, 2010, p.14). Nota: Não negligenciar a relação com os aquários de luzes e de som que tendem a ser as discotecas. Desnortear para voltar a cair na inocência de não nos vermos de fora, de não sermos vistos, de algo, ou alguém nos levar num rodopio ébrio a dançar.

Exercício: Contextualizar, na história da dança, as várias emancipações¹² coreográficas: Emancipação da dança em relação ao teatro e à ópera, emancipação em relação à dramaturgia do *ballet*,¹³ emancipação em relação ao estilo, à forma e à técnica do *ballet*, emancipação em relação à hierarquia das posições no espaço - «Não há pontos fixos no espaço»¹⁴ disse um dia Merce Cunningham citando Albert Einstein.

¹² A brincadeira que aqui faço com a palavra «emancipação» é inspirada no trabalho de Rancière em *O Espectador Emancipado* (2010). Por exemplo quando diz «Quanto à emancipação, essa começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição.» (p.22)

¹³ Sobre os usos da palavra «*ballet*», ver por exemplo, Fazenda, 2012, nota de rodapé 57, p. 69.

¹⁴ « “Não há pontos fixos no espaço” é a célebre máxima de Albert Einstein que Cunningham costumava citar porque nela sustentava a sua concepção desierarquizada da dança.» (Fazenda, 2012, p. 101)

Emancipação da subordinação da dança em relação à música¹⁵, emancipação na relação com os lugares de apresentação¹⁶, emancipação em relação à hegemonia da verticalidade do corpo humano¹⁷, emancipação em relação à hegemonia do corpo «branco» na dança teatral, emancipação da relação masculino-feminino com propostas de inversão de papéis, de indistinção, de androgenia e da criação de híbridos; o *No Manifest* de Yvonne Rainer¹⁸; emancipação do uso do corpo como «figura humana»¹⁹, emancipação da relação hierárquica entre partes do corpo (cabeça em cima do tronco e pés no chão), introduzindo outras possibilidades; mistura de áreas performativas e

¹⁵ Por exemplo, a propósito das *Chance Compositions* de John Cage e Merce Cunningham ver Gil, 2002. Também Ana Mira, na sua dissertação de mestrado (Mira, 2008, p. 160), cita Banes, para falar da confluência das técnicas do acaso com a filosofia mística, tanto no Dada como na arte *avant-garde* nova iorquina dos anos cinquenta e sessenta, que servia propósitos diferentes, e até opostos, mesmo que usassem as mesmas técnicas, a saber, acaso, colagem, automatismo, associação livre, escolhas, meditação, repetição, o uso de objectos, a resolução de tarefas. Para, por exemplo, Steve Paxton e Robert Dunn, que seguiam algumas ideias do Zen e de sistemas místicos, as técnicas serviam para libertar o ser da tirania do *self*, para o situar livremente numa corrente mais ampla do cosmos, ou do inconsciente, ou de Deus. Para outros, como Yvonne Rainer, estas técnicas eram uma forma de fazer a arte sair do domínio do encantamento, do mítico, do nominal. (Coelho, 2010, pp. 39, 40)

¹⁶ Por exemplo, trabalhar na rua, com Anna Halprin, nos telhados de Nova Iorque, descendo pelas paredes dos prédios, com Trisha Brown, embora, já antes desses acontecimentos tenha havido todo um historial de performances Futuristas, ou Dada, fora dos teatros, ou dos espaços previstos de apresentação. Ver, por exemplo a sequência histórica organizada por RoseLee Goldberg (2012).

¹⁷ Por exemplo, com a «invenção» do contacto-improvisação, ver Paxton *Fall After Newton* (1988), ver também Lepecki, «Stumbling dance: William Pope.L's crawls» (2006, pp. 87-105).

¹⁸ Consultei duas traduções do *No Manifest* de Yvonne Rainer (1965) para português, a de José Gil (2001, p. 188) e a de Maria José Fazenda (2012, p. 40). Acabando por optar por uma transcrição do original citada por Catherine Wood (2007, p. 20), de forma a que possamos lê-lo com o tom de manifesto de época que lhe é inerente e dificilmente traduzível. E conservando o duplo sentido das palavras *moving* e *moved* em inglês («mover» e «comover» são as traduções propostas por Gil e Fazenda). Sobre o *No Manifest*, Jennifer Lacey comenta, na sua palestra «A Minha História da Dança», o facto do manifesto de Rainer ser levada muito mais a sério pela história, do que seria a intenção original (Forum Dança/O Rumo do Fumo, 2014, por publicar). «*NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved*». (Rainer *apud* Wood 2007, p.40)

¹⁹ Por exemplo, Alwin Nikolais explorou a presença do corpo como uma parte da paisagem que compunha em palco, por vezes, distribuindo o protagonismo da peça entre os múltiplos elementos da representação plástica de um espectáculo: cenografia, figurinos, bailarinos, desenho de luz, projecção de slides, música, etc. «*(He) Began to develop his own world of abstract dance theatre, portraying man as part of a total environment. Nikolais redefined dance, as "the art of motion which, left on its own merits, becomes the message as well as the medium". He Stated "The Province of art is to explore the inner mechanisms and extra dimensional areas of life and, out of the exploration, to produce its findings translated into the form of the artist's media."*» (https://en.wikipedia.org/wiki/Alwin_Nikolais)

artísticas, mistura de meios tecnológicos²⁰, introdução de texto na dança teatral²¹. Do contacto improvisação como investigação, até ao contacto improvisação como dança social²²; da mudança nas estratégias de ensino e na investigação de Steve Paxton, Lisa Nelson, Mark Tompkins e João Fiadeiro. Coreografias sem corpos humanos²³, coreografias em filme e em «suporte» digital, o cinedança, e o videodança com as suas características próprias de meio e de suporte.

E tudo isto corresponde ao estado de que arte? Ao dos estudos sobre dança? Ao dos estudos sobre performance? Da comunicação e arte, da comunicação e dança? Da coreografia e da dança como meios de estudo? Estado da arte como *media*? *Arte e Media*²⁴? Lisa Nelson, por exemplo, fala da dança como o seu *medium* de estudo. O estado da arte da tecnologia de pensar o coreográfico a partir do estúdio e das práticas de ensaio. Um lugar com herança de espelhos, com herança de uma vontade de forma hierárquica²⁵, de reflexão, da recusa dos espelhos, da notação em folha de papel branco,

²⁰ Sobre hibridismo ver, por exemplo, Madeira, 2007, *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*.

²¹ Por exemplo com o *Tanztheater* de Pina Bausch. «Em *Ich bring dich um die Ecke* (...), pequena revista de 1974, Pina Bausch vive o seu primeiro *flirt* com o *show* e a banalidade; não recorre à música electrónica, mas a uma colagem de trechos para bateria, e testa a capacidade possível do género “revista” para a transmissão de conteúdos sérios e a abordagem de temáticas de ordem social e, pela primeira vez faz com que os seus personagens cantem, não se limitando à simples dança. (...) Nasce uma forma que se equilibra audaciosamente entre a arte e a banalidade, a desilusão e o *pathos*, e eleva a repetição à categoria de princípio estilístico» (Schmidt 2005, pp. 92, 93). «O ponto máximo do teatro-dança foi alcançado por Pina Bausch e pelo seu *Tanztheater Wuppertal*. Adoptando como modelo o vocabulário liberal dos anos 70 (...), Bausch fez experiências no teatro visual numa escala semelhante à de Robert Wilson» (Goldberg, 2012, p. 258). Apesar da dificuldade que considero existir na hipótese de contar «uma história da dança», a linha seguida por Goldberg para a *Arte da Performance*, focada mais na performance em si, tem-me parecido bastante justa e equilibrada, como proposta de organização de acontecimentos e influências estéticas, também noutros campos artísticos.

²² Ver Novack, 1990 e Fazenda, 2012, pp. 55, 56. Ver também a recensão crítica de Marjorie Franken a *Sharing the Dance* de Cynthia Novack (Novack *apud* Franken, 1996: http://jashm.press.illinois.edu/9.1/9-1Review_Franken37-41.pdf)

²³ Em *Enfant* (2011) Boris Charmatz recupera uma dança da maquinaria de palco já usada na sua peça anterior *Régi* (2005). *Enfant*, coreografia apresentada na Culturgest em Setembro de 2011, começa só com os movimentos autónomos e fantasmáticos da maquinaria de palco: gruas, e outros mecanismos movem cortinas, cordas, caem sacos de areia. Porém, é a segunda parte, com crianças, que dá o nome à peça, quando a primeira parte poderia ser uma coreografia sem vestígio de corpo humano. Também Xavier Le Roy apresentou em Maio de 2015, no Teatro Maria Matos, uma peça em três partes, todas elas sem título. A segunda parte tem a particularidade de nos fazer duvidar ao longo da presença dos corpos em palco, quantos deles são humanos. O mistério desvela-se no decorrer da peça e na subida das luzes para nos mostrar Xavier Le Roy em palco como hábil marionetista de mais dois bonecos que se confundem com o seu «ser humano».

²⁴ Cf. Cruz, 2011-2012, pp. 62-76.

²⁵ Cf. Victoria Anderson, 2013, *Reflecting Modernity: The Dance Studio as a Performance Space*.

o coreográfico literal. Da procura estratégica da lucidez e da alucinação, na luz, no escuro, de olhos vendados, da prática e da afinação dos sentidos, da escuta háptica, óptica, ótica, cinestésica, proprioceptiva, da velocidade, da cadência, da suspensão, da duração e da permanência, do espaço-tempo dos acontecimentos, onde se fazem escolhas de posição, de intensidade-vibração, de deslocação. Enfim, de desterritorialização e de reterritorialização (Cf. Guattari, 1992). O pensamento coreográfico²⁶ inscreve-se no meio como uma espécie de cartografia de relações com diferentes graus de intensidade. Territorialização, onde são o movimento e o tempo, os corpos em relação e as suas forças que produzem durações, cadências cíclicas, ritmos e *ritornellos* (*Ibidem*). No espaço ficam os rastros, os restos dos efeitos das forças, não necessariamente de danças, mas também de coreografias que são hegemónicas nas nossas vidas como o imperativo de se sentar, ou de deitar conforme «manda» a ergonomia. O pensamento coreográfico acompanha a co-locação na duração, a composição corpo-espácio-temporal que envolve atenção e memória de curto, médio e longo alcance (aqui a memória é perspectivada como re-organizadora de imagens em actualização constante). Coreografar implica articular relações de várias ordens, um discurso com desejo de posição e de reflexão, comportando uma ideia de fora e dentro, não necessariamente escrito em papel, funcionando na memória como um todo reconhecível em *zoom out*, por um lado. Mas também comportando a possibilidade de «fluir na imanência»²⁷. Dançar distingue-se do coreográfico, talvez por poder funcionar já na pré-articulação, ou na aceleração de um corpo enquanto presença. Estará mais perto do sopro, da vida e do devir fluidez. Ou então, como disse um dia Mark Tompkins «Dança é o todo, a coreografia é uma peça organizada». Aquilo a que chamo dançar-pensar é movimento de pensamento, um meio de pesquisa, como diz Lisa Nelson, que transborda e se debruça para além de... mas também um garante de que há vida e sopro, tal como existe vida e sopro num «falar-pensar»²⁸. (Cf. Coelho 2010, pp. 8-16)

²⁶ Sobre «Pensamento Coreográfico» ver Megan Nicely (2014) «On Choreographic Thinking» in <http://dancersgroup.org/2014/03/on-choreographic-thinking/>; Ver também William Forsythe (s.d.) «Choreographic Objects» in <http://www.williamforsythe.de/essay.html>.

²⁷ Cf. José Gil (2001).

²⁸ «Sopro» é uma palavra que fui usando muito intuitivamente desde a abertura do meu blog «Sopro», em 2005, que nunca avançou verdadeiramente, mas que pretendia trazer actualizações sobre pensamentos na área da dança e do coreográfico. Entretanto, apercebi-me de que é uma palavra usada em muitos textos filosóficos, desde, pelo menos, Platão. Por exemplo, Rancière refere que «Escrita e pintura eram, para Platão, superfícies de signos mudos equivalentes, privadas do sopro que anima e transporta a palavra viva. Segundo esta lógica, uma superfície plana não se opõe à profundidade de uma superfície

Vamos supor que a história da dança tem uma narrativa privilegiada, vamos supor que aceitamos a sequência linear da história ocidental fundada algures num crescente fértil. Que, do Egipto Antigo até aos dias de hoje haveria alguma herança de «dançar-pensar», ou de um qualquer tipo de pensamento coreográfico - relações de com-posição para quadros, ou cenas, por exemplo. Um cenário, possível mas altamente improvável. Re-colocemos, portanto, a história da dança, na história dos condicionamentos de várias ordens e de como isso pre-dispõe as culturas individuais, e as culturas colectivas para determinadas disposições. Quais os ecos dessas pre-disposições ético-estéticas? Por exemplo, se partirmos da força propulsora de Isadora Duncan, ou da de Vaslav Nijinsky²⁹. Cada um tem os seus «mitos de origem» e narrativas territorializadoras de campos de força. Duncan usou alguns em estreita ligação com o que na altura se considerava ser a história da Grécia Antiga. Duncan quis-se helénica em danças sagradas, quis unir-se com o todo natureza³⁰. Martha Graham³¹ épica, visceral uterina, índia também³². Nijinsky com excesso de luz, um «deus sol»³³, sem luz, também e, a partir de certa altura, sem lucidez, só abismo, só buraco negro explosivo esgotou o ir e voltar (cf. Nijinsky, 2004). Deixou de poder entrar e sair do desejado estado de «fusão com o universo», para poder «ver de fora» alternada e pendularmente, ou mesmo, simultaneamente. Um corpo sem órgãos em dissolução com o mundo, simplesmente reagindo às suas intensidades, simplesmente dançando sem possibilidade de escolha reflectida? Isadora Duncan, mulher fazendo corpo vaporoso com o seu enorme lenço *cache-col*, flutuando ao vento. Foi «assassinada» pela

tridimensional, mas sim ao “vivo”.» (Rancièrre, 2010, p.17) É pelas características do «sopro», ou do «ao vivo» que tenho por vezes a tentação de distinguir «dançar» de «coreografar», mas ao mesmo tempo, não quero, de maneira nenhuma encerrar definições. Importa-me mais perceber quanto de um contém o outro e vice-versa. Portanto, estaremos atentos às quantidades de «dança», de «coreografia», de «sopro», de «vida», ou de «ao vivo» que os acontecimentos possam convocar.

²⁹ Nada nos impediria de usar exemplos malaios, ou africanos, simplesmente a ignorância obriga-nos à parcimónia na elaboração de hipóteses.

³⁰ Cf. Fazenda 2012, pp.70-74; Ver também Duncan (1988[1928]).

³¹ Martha Graham foi tão conhecida como coreógrafa, bailarina e professora de dança, e a sua carreira, nos Estados Unidos da América perdurou por tantos anos, que hesitei em colocar aqui qualquer nota explicativa. Nesta parte do trabalho, a minha intenção foi apenas mencionar três personagens frequentemente enunciadas na genealogia da história da dança, como «pais da dança moderna». Evidentemente que essa denominação mereceria alguma atenção e juízo crítico, mas neste trabalho não houve espaço para tratar de dados históricos com precisão factual.

³² Cf. Anderson (2013).

³³ Aqui faço uma alusão ao rei-sol Luís XIV que se apresenta como «sol nascente» dançando no bailado *Le Ballet Royal de la Nuit*, em 1653 (Steeth, 1988, p.32).

concretude da engrenagem-roda do automóvel descapotável a enrolar o cachecol e logo o seu pescoço. Ninguém que estivesse de fora foi a tempo de reparar, de antecipar esta relação de relações. O motor do automóvel foi máquina de rolar rodas, enrolando a fita cachecol que estrangula o corpo no elo fraco do pescoço. Por causa do caso Isadora a minha relação com cachecóis longos e escadas rolantes é condicionada por uma *affordance*³⁴ semelhante... (cf. Simondon sobre a tecno-estética, 1992). Mas há tantas narrativas possíveis! Poderia ter optado por uma narrativa das relações coreográficas, relatando o desenvolvimento da dança teatral euro-americana do começo do século XX até ao percurso de Lisa Nelson, para enquadrar a minha investigação. Conjugá-la-ia com Steve Paxton e Yvonne Rainer e falaria de uma possível ética-estética, nos EUA dos anos 50, 60, 70, 80 com John Cage, Merce Cunningham, Robert Dunn, Anna Halprin, entre outros, para poder contextualizar os artistas presentes nesta tese. Mas não se tratando de uma tese em história da dança, ou focada em estudos de dança, sequer, concentrei-me na «máquina do pensamento coreográfico».

1. Metodologia/Pretextos

A intuição que desencadeou a presente investigação surgiu da observação e da participação persistente em alguns exercícios de trabalho coreográfico feitos durante *workshops* com os coreógrafos que cito. Essa participação e observação reavivam constantemente questões e memórias de percepção e de afectos de que tento dar conta neste trabalho. A forma de pensar e de relacionar determinadas características da dança, da coreografia, da *performance* e de meios técnicos interpela-me constantemente. Por exemplo, Lisa Nelson declara numa entrevista que lhe fiz: *Working with the camera changed my nervous system and the way I moved*. (2009c, ver também Coelho, 2010, p. 41). Parti desta frase, no projecto de doutoramento, para chegar à seguinte questão: «De que modo a experiência de determinados meios se reflecte no pensamento e nos processos de pesquisa coreográfica contemporânea?», que evoluiu para uma segunda questão: «Como é que certos coreógrafos e *performers* são pessoas impregnadas de uma

³⁴ Tenho usado o conceito de *affordance*, de Gibson (1986 [1979]), por influência de Fernanda Eugénio, que, por vezes, usa também a palavra «possibilitância» como sugestão de tradução. Irei alternar o uso das duas palavras *affordance* e «possibilitância» conforme se adequar ao texto, ao longo da tese.

realidade tecnológica³⁵ que se reflecte no modo como encaram e desenvolvem processos de pesquisa?». Parafraseando José Bragança de Miranda, «Não há corpo humano isento, ou fora da técnica que seja tocado por ela mais tarde» (Miranda, 2013). E é nesse sentido que intuo que a experiência do cinema, enquanto «tecno-estética», esteja presente no trabalho e no raciocínio destes coreógrafos. Mas não estará, também, em qualquer pessoa que a isso seja sensível? Qualquer pessoa terá uma dimensão de potencial coreógrafo e de *performer*, na organização e reorganização informais de relações e de meios, e de eventuais relações tecno-estéticas. A capacidade de envolver vários tipos de meios amplificadores, ou reprodutores das experiências percebidas pelo *performer* poderá ecoar um certo retrato da actualidade, onde a sensação de *zapping* total, por vezes, envolve os sentidos de um investigador/*performer* hiper-atento, ou hiper-sensível (ver também Hayles *apud* Cruz 2011, p.61). Os modos de desenvolver processos criativos transformam-se. E poder partilhar essa experiência em cena, ao vivo, ou em vídeo é uma tarefa que ocupa alguns criadores que, por vezes, colocam todos os meios possíveis à disposição de um trabalho de composição, como quem quer explorar lugares desconhecidos de pensamento coreográfico, depois de eventualmente terem esgotado todas as hipóteses oferecidas pelo seu corpo e pelo espaço convencional de trabalho. A capacidade de ver e de partilhar, numa escolha rápida, vários momentos de atenção, pode corresponder a uma busca, onde se vislumbra a vertigem do desconhecido, ou pelo menos, onde se recupera a ilusão de estar a descobrir algo de novo, algo que veio sem ser previsto. Os «jogos» funcionam como estratégias de investigação, ou máquinas de provocar a emergência de acontecimentos, de encontros inesperados, ou mesmo de acidentes que funcionem como questões, ou enigmas, a redefinir as regras do jogo. Poder aferir da nossa tecno-estética na máquina estúdio-corpo é colocar a mestria da percepção, da atenção e da capacidade de relação com novas questões (tanto as presentes como as que foram sendo construídas, por camadas), ao serviço de um jogo cujas regras se redefinem à medida que jogamos. Nalguns casos, o jogo é tão envolvente que os participantes se dizem «viciados» nele. Estou a pensar nos casos que veremos à frente de *Composição em Tempo Real* (CTR na versão de João Fiadeiro), de *Real Time Composition* (na versão de Mark Tompkins), mas também nos *Tuning Scores* de Lisa Nelson, nos jogos mais organizados para peças específicas de

³⁵ Gilbert Simondon não faz uma distinção entre «técnica» e «tecnologia», a técnica refere-se a ambos permitindo pelo menos adiar dualismos e questões metafísicas. (Lamarre 2012: 31)

Olga Mesa, ou nas variações *Modo Operativo AND* e *GHOST* do AND_Lab de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro.

Antes de formalizar o projecto de tese, pensava estudar abordagens de «improvisação» e de «composição em tempo real», mas as várias práticas de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro - que têm linhas de pensamento confluentes e outras muito divergentes, (divergem especialmente no trabalho de palco) - levaram-me ao processo daquilo a que chamo «pensamento coreográfico». Ao apoiar-me um pouco na perspectiva de Gilbert Simondon sobre os «modos de existência dos objectos técnicos» (1958)³⁶, e também inspirada pelo trabalho de Félix Guattari - que, em *Caosmose* (1993), faz uma espécie de manifesto por um novo paradigma estético - adensou-se a ideia de que a relação dos estúdios de dança e dos jogos coreográficos jogados nos estúdios, com determinados modos e práticas de pensamento teriam uma natureza maquínica (cf. Miranda, 2008, p.32). Chamo-lhes, portanto, agora, «máquinas de pensamento coreográfico».

A metodologia utilizada para esta pesquisa levou as referidas questões para o desenvolvimento de uma espécie de mapa cognitivo que articula uma série de conceitos e de paradigmas encontrados ao longo da investigação. No centro começou por estar a relação da «dança» com os estúdios e com os «vários tipos de espelho», colocando em destaque as câmaras de vídeo e os jogos de entrar e sair de «campo». As questões periféricas foram tomando lugares de relevância dando espaço para formular uma ideia possível de pensamento coreográfico. Trata-se de uma investigação em processo, na qual o investigador está também envolvido perdendo assim, com alguma facilidade, a sua distância epistemológica. Por essa razão, também se tornou relevante a utilização e a problematização de técnicas usadas pela antropologia no terreno e «em casa». A observação participante, na tradição de pesquisa de terreno da Antropologia (por exemplo, Burgess, 1993) foi tida em conta, mesmo quando não está discriminada no texto, uma vez que a pesquisa é feita em contextos familiares ao investigador participante, ou participador investigante, em algumas fases da investigação. «I am a Fieldnote: Fieldnotes as a Symbol of Professional Identity»³⁷ (Jackson, 1990), *Doing*

³⁶ «Para devolver à cultura o carácter verdadeiramente geral que ela perdeu, é preciso reintroduzir nela a consciência da natureza das máquinas, das suas relações mútuas e com o homem, e dos valores implicados nessas relações.» (Simondon, 2008)

³⁷ «Eu sou uma nota de campo», sempre me pareceu um título bastante sugestivo para explorar, como postura num campo em que o suporte é, muitas vezes, para não dizer quase sempre, a experiência vivida de dançar, de estar em situação e ao vivo, sem ter grandes hipóteses de transpor a experiência por

Sensory Ethnography (Pink, 2010) e *A Pesquisa de Terreno*, Burgess (1993) foram textos e problematizações tidos em conta, com o propósito de justificar, até que ponto, posso, apesar de tudo, escrever a partir de «dentro» de relações privilegiadas e de memórias pessoais. Por exemplo, na tese que consultei de Susana Mendes Silva (Silva, 2011) - que se distingue muito deste trabalho, por se tratar de uma tese baseada no seu próprio trabalho artístico – na problematização que faz da sua relação com um objecto de estudo, que também é o seu trabalho artístico, a autora formula a seguinte frase «A artista que vai escrever sou eu». Apesar de este trabalho não se tratar de uma tese baseada na minha própria prática artística, a possibilidade de uma etnografia recíproca, colocou-me, por vezes, num papel semelhante. E poderia dizer, invertendo um pouco a frase de Silva, que «quem escreve é também artista»³⁸. Foi tida em conta também, embora não seguida à risca, a confluência de áreas e de ferramentas de abordagem, incluindo abordagens ético-estéticas, que aproximam, por vezes, este trabalho, mais do campo dos Estudos de Performance³⁹ do que do da Antropologia, da Filosofia, ou mesmo, do campo das Ciências da Comunicação, ao qual está vinculado pelo lugar de onde parte e pelos textos que cita.

À primeira pergunta da investigação: «De que forma a experiência de determinados meios se reflecte no pensamento e nos processos de pesquisa coreográfica contemporânea?», juntaram-se algumas questões complementares: «O que pode o coreográfico?»⁴⁰, «O que se entende por pensamento coreográfico?», «Que estratégias de pensamento coreográfico são activadas nas oficinas de Lisa Nelson, Mark Tompkins,

palavras sem grandes desvios interpretativos, ou poéticos. Confiar na memória sem registo escrito é também uma ferramenta no treino de quem se dedica, por exemplo, à dança.

³⁸ Sem o prever à partida, acabei por desenvolver algumas propostas artísticas, ao longo dos quatro anos de pesquisa de doutoramento, que têm bastantes pontos de contacto com a dissertação que proponho neste texto, nomeadamente na evocação e utilização de espelhos. A saber *APRÈS 7 Ans de Malheures / Elle Brisa Son Miroir* (Coelho 2011), performance duracional desenvolvida e apresentada no contexto dos AND_Lab, no Atelier Real, e *SOPRO* (2013), performance desenvolvida a partir do trabalho coreográfico *Einzimmerwohnung* (2004). (ver nos anexos A e B)

³⁹ Escolhi não me deter muito nas questões metodológicas apesar de considerar relevante a possibilidade de problematizar a observação participante numa área de investigação que envolva performance, ou dança. (Ver, por exemplo, Salgado 2011). Por outro lado e talvez acidentalmente, pela escrita narrativa e autobiográfica que usei, tenha ido parar, por vezes, ao que já tem sido chamado «escrita performativa». Não cheguei, no entanto, a aprofundar essa via também. (sobre «escrita performativa» ver, por exemplo, Salgado, 2011)

⁴⁰ Petra Sabisch, no seu livro *Choreographing Relations, Practical Philosophy and Contemporary Choreography* (2011), aborda uma questão semelhante usando os conceitos de contaminação e de articulação e transpondo a questão onto coreográfica do corpo, de Spinoza, Deleuze e Guattari: «o que pode um corpo?», para «o que pode a coreografia?». (Sabisch 2011, p. 11)

João Fiadeiro e Olga Mesa?». E alguns conceitos como: «Dançar-Pensar» (Coelho 2010); «Pensacção» (Fernanda Eugénio 2011-2015); *Moving-Thinking* (com Erin Manning); Movimento de Pensamento (com José Gil). *Going-with-the-flow* (com Mark Tompkins). «Pensamento Coreográfico»; «Casa-Espelho», etc. Ideias que se foram clarificando na relação com o trabalho dos coreógrafos e por isso prescindi de as organizar num glossário. No entanto tento clarificar e complexificar, sempre que possível, os termos implicados nesta tese. Alguns vêm apoiados no trabalho de Maria José Fazenda (2012) que, numa abordagem antropológica se propõe definir «dança teatral», por exemplo (ver também Cohen, 1992 [1974]). Outros, no trabalho de André Lepecki e na genealogia do termo «coreografia» (2006). Roger Garaudy (1973, p.14) foi o único autor que encontrei que falasse da etimologia da palavra «dança», de raiz *tan* que em sânscrito significaria «tensão». No entanto, o autor não expõe as suas fontes⁴¹.

A distinção que faço entre «dança», «movimento» e «coreografia» vai-se clarificando ao longo do texto. Tive o cuidado de não encerrar nenhum significado cabalmente para não «cristalizar» conceitos e poder flexibilizá-los consoante o contexto e os interlocutores. No entanto, tento sustentar, com exemplos, que, a «dança teatral», que Fazenda distingue de «dança ritual» e de «dança social», implica uma «coreografia», se considerar a «coreografia» como aquilo que diz respeito à organização atenta, à inscrição, ao percurso, o desenho⁴², ou o desígnio de uma pessoa no espaço e no tempo, tal como enunciei em *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar* (Coelho, 2010, p. 4). Portanto, dificilmente se leva a público algo que não implique um pensamento coreográfico, por mais improvisada que seja a *performance*.

⁴¹ Tendo posteriormente consultado alguns dicionários, mas sem chegar a nenhuma conclusão, fiquei com a impressão que «danç-» que vem referenciado no Houaiss (2002, p. 1177, 1178), como anteopositivo do francês «*danser*», tem as seguintes possíveis origens: «*dancter*» (fr. ant.), as germânicas «*dintjan*» (mover-se), «*dansôn*» (puxar), ou a latina «*de-antiare*». No dicionário Petit Robert (2002, p. 2561), dei atenção à palavra «*tancer*». E também consultei a via latina de «*baiulare*» que dá origem a «*balar*» e «*bailar*», mais usadas em Itália e Espanha e também «*baller*», «*balletto*», «*ballet*». Para «Coreografia» consultei pela via grega a palavra «*Khoreía*» (Lopes, 2007, p 140); e pela via latina: «*Chorêa*», ambas significando «dança» (Ferreira, 1996, p. 222). Para «grafia» consultei as palavras «*Graphô*», «*Grafia*» e «*Gráfico*» (Lopes, 2007, p. 242).

⁴² Escolho, um pouco intuitivamente, relacionar a «grafia» da palavra «coreografia» mais com o desenho, os percursos das percepções e da atenção, no espaço e tempo, do que com um registo escrito numa folha de papel, ou com uma memória em suporte digital. Provavelmente, porque esse registo, ao longo do tempo, tem tomado o nome de «notação coreográfica». A discussão e o percurso desenhados por André Lepecki para a origem e etimologia da palavra e actividade coreográficas são, no entanto, decisivas para a abordagem desta tese e para a compreensão do campo e pensamento coreográfico tal como o entendo. (Cf. Lepecki 2006)

Além de «coreografia» problematizo também a palavra «composição» (com a ajuda criativa de Fernanda Eugénio e de João Fiadeiro), «composição em tempo real» e «improvisação». A discussão em torno do que pode distinguir o simples «movimento», de uma «dança», também aparece na parte II desta tese. Tento não fechar ideias muito concretas em torno da noção de «corpo», na esperança que o «corpo» tome forma à medida que este trabalho se «corporiza»⁴³.

Os dados analisados ao longo da investigação compõem-se de textos escritos pelos coreógrafos e por outras pessoas sobre o seu trabalho, grande parte deles publicados; de gravações sonoras e de vídeos de oficinas de investigação, palestras, ensaios, espectáculos, videodanças e conversas feitas ao longo da carreira de Lisa Nelson, Mark Tompkins, João Fiadeiro e Olga Mesa. Por outro lado, faço também o acompanhamento de alguns momentos nos processos de trabalho e de alguns *workshops* que decorreram durante a pesquisa. Neste campo, foi muito importante poder participar em algumas oficinas de investigação destes coreógrafos. Ensaiei-se um método possível, neste caso, bastante intuitivo, de «observação participante»⁴⁴ para contextos de pesquisa coreográfica, que tem um parentesco razoável com a «escola do reparar» (cf. Eugénio/Fiadeiro) e com a «ginástica da atenção» (cf. Simone Weil, 2004). A observação participante é completada com entrevistas e registos vídeo de fases destes processos em que participei, fazendo uso da experiência adquirida de estar em situação - seja na sala de ensaio, em cena, em *site specific*, sendo filmada em vídeo, ou, eu própria filmando dança; ou estando inserida numa coreografia, em situações de improvisação, de composição em tempo real - e do contacto privilegiado com os artistas. Para além das oficinas de Lisa Nelson (*Tuning Scores*, 2009 e 2012), de Mark Tompkins (*Real Time Composition*, 2004 e 2008), de Olga Mesa (*Corpo Proximo /Corpo Operativo*, 2010, e *Lab_ Rec*, com Francisco Ruíz Infante, 2014), e de João Fiadeiro (*Composição em Tempo Real*, 2005, 2006, 2014 e *AND_Lab*, com Fernanda Eugénio, 2011-2012); tive a oportunidade de frequentar os seminários de Erin Manning e Brian Massumi,

⁴³ Sem chegar a ideias muito concretas sobre a utilização das variações: «corporizar», «corporeização», «incorporação», «encorporação» e «corporeidade», não quis deixar de colocar aqui uma nota sobre um trabalho que considero relevante encetar. Assim como, dependendo dos contextos, a utilização da palavra *embody*, em inglês, tem dado origem a várias traduções para expressões em português que não implicam necessariamente o «corpo».

⁴⁴ Em nenhum momento senti que fosse relevante assegurar uma formalização da relação que suplantasse a relação de cumplicidade-amizade que tenho com cada um dos coreógrafos. Apenas, nas entrevistas limitei o tempo de conversa e fiz uma edição que extrai da conversa «profissional» as nossas conversas de «actualização» quotidianas.

respectivamente: *Readings Around Deleuze, Or How Art Thinks* (2012) e *Communication, Design, Esthétique* (2012), bem como acompanhar as actividades do *Sense Lab*, em Montréal, pelo período previsto de três meses, no projecto aprovado pela FCT (Setembro-Novembro 2012).

A presente dissertação divide-se em três partes. Uma dedicada à problematização teórica geral: com oito capítulos. Uma segunda parte que faz a relação do pensamento coreográfico com a teoria geral estudada e os coreógrafos com quem trabalhei. Finalmente, a terceira parte assenta em quatro ensaios abordando especificamente o trabalho de cada um dos coreógrafos. Neste trabalho estão presentes, também, alguns conceitos sugeridos por bibliografia seleccionada à qual juntei uma abordagem pessoal relacionada com a minha experiência de intérprete e de coreógrafa de dança contemporânea com prática de composição em tempo real, contacto-improvisação, *ballet* (ou técnica de dança clássica) e formação em antropologia cultural e social. Pareceu-me relevante re-situar alguns discursos sobre dança contemporânea que recaem apenas sobre o corpo e as percepções, ou apenas sobre o movimento, ou só sobre uma ideia pré-concebida de bailarino, para fazer questões como: De que corpo se trata? O que entendem por movimento? Será dança igual a movimento? Que bailarino? De que tipo? Um artista contemporâneo que reactualiza constantemente o seu discurso, uma aproximação à «marioneta» tão presente na história das artes cénicas⁴⁵? E quais são esses discursos da dança, e dos *performers*/bailarinos em questão? Será possível considerá-los a partir do acontecimento e das relações que produzem em processo? (devir, territorializações, transdução, etc). Uma série de perspectivas sobre a imagem, o olhar e a atenção encontra-se em diálogo com as práticas da pesquisa coreográfica contemporânea de que se dá conta nas entrevistas que fui fazendo a estes coreógrafos, com quem partilho também a abertura de processos de pensamento coreográfico que não se centram apenas em questões de corpo e de movimento. Gostaria, por isso, de contribuir com este trabalho para a desmontagem de um tipo de discurso que tende a fazer corresponder a dança ao corpo em movimento, recentrando-o na ideia de que um bailarino/*performer* é também um «sujeito/autor», ou seja, um investigador emancipado na relação com o que o rodeia e que actualiza o seu discurso. Por isso preferi, sempre que possível deixar os seus discursos tal como os recebi nas entrevistas, ou fui anotando em cadernos de notas. Gostaria, também, que esta tese pudesse contribuir para a

⁴⁵ A este respeito ver *Drama e Comunicação* (Monteiro, 2010, p. 301-317).

confluência de áreas como as ciências da comunicação e a investigação coreográfica, clarificando pontos comuns. Uma reflexão mais sistemática levou-me ao trabalho de vários autores da filosofia e das ciências da comunicação com quem articulo um diálogo para poder dar corpo ao conceito de «pensamento coreográfico» a partir de uma problematização da reflexão, da especulação e da transdução.

Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière (2010 [2008]) dá conta de uma série de questões pelas quais passarei tangencialmente também, trazendo o lado político da escolha de: pontos de vista, de posições, de composições, potências, etc... em contextos de «mediação teatral». No entanto, a investigação está centrada sobre os processos e sobre o pensamento coreográfico que produzem, encarando as peças coreográficas e os momentos de apresentação pública⁴⁶ como etapas, pequenas durações, ou «cristalizações» metaestáveis desses processos. Evitarei o termo «estética», por ser uma área da filosofia onde ainda não domino os termos nem as ferramentas, mas o tom subjacente a este texto, tem em conta o discurso de Rancière, quando diz, por exemplo, que:

A estética não designa nem a teoria da arte em geral, nem uma teoria da arte que remeteria para os seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de pensamento e de identificação das artes – um modo de articulação entre as maneiras de fazer e os modos de pensar as suas relações, implicando uma determinada ideia de efectividade do pensamento. (Rancière, 2010, p.10).

Segundo Rancière é possível encarar a estética como «um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define, simultaneamente, o lugar e o intuito da política enquanto forma de experiência.» (*Idem*, p.14). Há um reconhecimento da flexibilidade de papéis que se ganha ao colocar algo em palco, uma presença que alterna, ou modula intensidades de protagonismo em cena. Essa experiência física de escolher posição, de entrar em relação, ou mesmo de se movimentar com, é constantemente revista e pensada em oficinas e nos ensaios, enquanto pensamento crítico (seja partindo de pontos de vista mais coreográficos, cenográficos, dramaturgicos, ou mesmo de pontos de vista narrativos e

⁴⁶ Em *Drama e Comunicação*, Monteiro esclarece um pouco as noções de «espectáculo» e de «performance». Parafraseando Pavis refere que «a noção de espectáculo (spectaculum, o que é visível e speculum, o que reenvia a imagem) e a de performance (acção consumada) pertencem a dois universos epistemológicos incompatíveis, logo a dois olhares sobre o mesmo objecto» (2010, p.10)

cinematográficos). É esse tipo de experiência que reconheço e que tento acompanhar nos coreógrafos que participam nesta tese.

PARTE I

Force est de constater qu'avec la sensation on tombe vite au milieu d'une confusion. Dès qu'on en parle, plusieurs choses semblent se brouiller. Faudrait-il l'éviter? Peut-être pas. Car à chaque fois que l'on essaie d'y échapper, on se retrouve face au mur: c'est par là même que la sensation nous échappe. Que l'on essaie de conduire la sensation d'un point de départ à un point d'arrivée (d'aller en ligne droite ou de faire le point, comme on dit), ou de la cantonner d'emblée dans un domaine propre, on se retrouve invariablement au même endroit : les choses n'arrêtent pas de se brouiller juste parce qu'on a besoin d'en définir les contours. Voilà qui, au lieu de décourager, engage.

Et engage tout d'abord à plonger dans la confusion. A envisager la possibilité que cette confusion soit porteuse d'une force critique sans laquelle il n'y aurait pas de pensée. Mais n'allons pas trop vite. Je viens de parler d'une confusion qui semble bien être constitutive de la sensation et indispensable à la pensée. Maintenant il faut également dire un mot sur ces choses qui n'arrêtent pas de se brouiller, ces choses entre lesquelles la confusion s'infiltré, dont fait partie la sensation. En parlant de « choses », je n'étais pas très claire, j'en conviens. Pire : cette imprécision de contour m'a semblé nécessaire pour signaler la densité de la confusion – la complication qui s'invite entre les choses, et qui se fabrique depuis longtemps au coeur de n'importe quelle chose. (Caspão, 2010, p. 4)

I. 1. ARTE E MEDIA

O artista está sempre na situação de dizer ao mesmo tempo: reclamo novos meios e receio que os novos meios anulem qualquer vontade de arte, ou façam deles um comércio, uma pornografia, um hitlerismo... (Deleuze, 2006, p. 339)

Parafraseando Maria Teresa Cruz, «a ideia de que os *media* modelam os nossos sentidos e “produzem” a nossa percepção está presente no pensamento moderno, pelo menos desde Walter Benjamin, ou Paul Valéry.» (Cruz, 2011-2012, p.61). Walter Benjamin terá afirmado que «o modo como se organiza a percepção humana – o meio por que se realiza – não é apenas condicionado pela natureza, mas também, pela história» daí, segundo Cruz, a importância de compreendermos a «transformação» dos meios pelos quais se processa a percepção contemporânea. (*Ibidem*) Em «La conquête de L’Ubiquité», Paul Valéry «antecipa a ocorrência de profundas transformações na “antiga indústria do belo”, (...)» destacando o facto de podermos vir a transportar, ou de podermos reconstituir, em qualquer lugar, um sistema de sensações, ou, mais exactamente, sistemas de excitações (...). «A ubiquidade que assim se conquista é a da própria experiência sensível, através da restituição acústica e visual permitida por aparelhos de registo, reprodução e transmissão dos fluxos sensíveis.» (Valéry *apud* Cruz 2011-2012) Valéry dá o exemplo da «música gravada» que permite «um tempo em que o sensível se emancipa do próprio espaço-tempo da experiência» (*Ibidem*). Também McLuhan terá falado deste enlace entre tecnologia dos *media* e percepção.

(Ele é autor de) algumas das formulações que mais contribuíram para a visibilidade da própria teoria dos media: por exemplo, a ideia de que os media são uma espécie de «próteses» ou de extensões do ser humano e, em especial, dos seus sentidos, tornando-se por isso agentes fundamentais de transformações psico-estéticas das sociedades modernas e ainda de mudanças da sua «temperatura», ou do seu «clima» social e político. Com mais ou menos defensores na academia, estas imagens contribuíram em muito para uma reorganização dos estudos da comunicação e da cultura, influenciados por um ponto de vista antropológico, tecnológico, histórico e também estético. A célebre

tese de que «o *medium* é a mensagem» perturbou, também de modo fundamental, a quase omnipresença das questões da linguagem, do simbólico e das formas na teoria da comunicação, obrigando a ceder espaço ao anteriormente pouco relevante estudo dos meios, dos dispositivos, das materialidades e das expressividades da comunicação. (*Idem*, p.62)

A experiência da utilização, de meios como: estúdios de dança⁴⁷ (espaços interiores de chão e paredes regulares), espelhos (normalmente ocupando a totalidade de uma das paredes do estúdio), microfones (amplificadores de voz, ou de outros sons) e câmaras⁴⁸ de vídeo, terá contribuído para linguagens próprias que se podem associar à criação de uma espécie de tecno-estética coreográfica, na história recente da dança teatral euro-americana; não só na relação com o registo para fixação do trabalho em suportes, mas também como elementos de interacção no próprio processo de pesquisa. A utilização dos estúdio onde se produzem situações que jogam ao fora e dentro de cena (ou fora e dentro de campo) - entre muitos outros jogos que «brincam» com as possibilidades da posição, da colocação em relação, da visão, da utilização de vários pontos de vista, da noção de enquadramento, dos papéis de centro de acção/observador, testemunha/espectador, de cúmplice, de espectador profissional, de anfitrião, de convidado e de *gamekeeper*, de centro e de periferia da acção e da composição em tempo real - alimenta a ideia de «pensamento coreográfico» que irei explorar.

Escolhi trabalhar com estes coreógrafos porque, para além de estar familiarizada com o seu trabalho e de o acompanhar ao longo dos anos, eles reúnem uma série de características que considero assinalarem a passagem a partir do esgotamento das possibilidades do corpo-feito-para-o-movimento⁴⁹ e do estúdio, para mais um, ou dois, ou vários elementos que complexificam o trabalho de pesquisa. Talvez pudessem ser outros autores⁵⁰ também, mas estes são quem acompanhei com mais profundidade e

⁴⁷ Lepecki desenvolve a questão da utilização do quarto/estúdio relacionando-o com a origem da palavra «Coreografia» em *Exhausting Dance* (2006, p. 7).

⁴⁸ Estes poderão implicar com a noção de câmara/quarto enquanto espaço fechado produtor e reproduzidor de imagens com espelho. Deixo de fora outros meios, como os emissores de som e de música tanto os que produzem som em tempo real, como os que reproduzem som no espaço do estúdio, para me centrar nos mais evidentemente relacionados com sistemas ópticos. «Sistema óptico» é usado por Deleuze (ver, por exemplo, 2009, p.38).

⁴⁹ Apropriação do conceito de Sloterdijk, em *Exhausting Dance* (Lepecki, 2006, p. 7).

⁵⁰ Não é surpreendente depois perceber que Tompkins trabalhou muito com Nelson e com Fiadeiro em contextos diferentes. Mesa, da mesma geração que Fiadeiro, cruzou-se com ele em diversas ocasiões, mas

precisão, para além de terem desenvolvido um percurso persistente e credível no trabalho de pesquisa coreográfica. Lisa Nelson é uma pioneira, juntamente com Yvonne Rainer, do uso da câmara de vídeo em contextos de investigação em dança e no trabalho somático de *Body Mind Centering*⁵¹, numa altura em que, nos EUA, se aprofundava o conhecimento do corpo em queda e em contacto com a invenção do *contact improvisation* de Steve Paxton. Mark Tompkins, muito influenciado por Nelson e por Paxton, faz um percurso paralelo, em França, de ensino e de exploração das possibilidades do corpo também leccionando *contact improvisation* até a uma certa «exaustão». João Fiadeiro, para além de ter leccionado oficinas em conjunto com Tompkins, e de ter participado na exploração de vários tipos de improvisação até à exaustão do corpo e das possibilidades de um estúdio é, em Portugal, na geração que impulsionou a dança contemporânea, quem mais declarada e sistematicamente se dedica à pesquisa e investigação coreográfica por si, com meios técnicos, com discurso formalizado, com convidados de várias áreas, etc, etc. Conheci Olga Mesa por sugestão de Fiadeiro que me falou do facto de terem abordagens muito diferentes, ou mesmo antagónicas e que, por isso, talvez até fosse interessante poderem orientar um laboratório de pesquisa, em conjunto, justamente para confrontarem essa diferença. A sugestão de Fiadeiro despertou a minha curiosidade e fui fazer um *workshop* com Mesa no FCVerão de 2010⁵³. Eu não diria que a sua abordagem é a antítese da de Fiadeiro, mas o contraponto é interessante e revelou-se pertinente no trabalho que aqui proponho. A escolha dos quatro coreógrafos que funcionam como «casos» da pesquisa está relacionada com um imenso capital de pensamento e de conhecimento (dos próprios, de colaboradores, de colegas e de alunos) que é produzido nos seus processos de pesquisa e que foi sendo amadurecido ao longo dos anos. Durante as oficinas e os ensaios em que participei fui recolhendo apontamentos em cadernos de notas, com pequenos esquemas. Também tirei fotografias, mas não fiz registos exaustivos de nenhum momento de *workshop*, para além de ter gravado algumas entrevistas. Sendo um enorme risco

essa será a pequena história de fluxos e de trocas de influência que transparece nas entrevistas (ver anexos 1, 2 e 3).

⁵¹ O *Body-Mind Centering*, ou *BMC* é uma técnica desenvolvida por Bonnie Bainbridge Cohen também fundadora e directora da escola de *BMC*. Há mais de cinquenta anos, que Cohen se revela como líder inovadora no desenvolvimento desta abordagem incorporada e integrada ao movimento, ao toque e à repadronização do corpo, à anatomia experiencial, a princípios de desenvolvimento, e processos psicossomáticos. (ver: <http://www.bodymindcentering.com/Bonnie/>).

⁵³ O FCVerão foi a organização conjunta de *workshops* de verão feita pelo c.e.m. e pelo Forum Dança.

confiar na memória afectiva dos acontecimentos, considero que essa é a memória que me importa também, para além dos factos e da tentativa de organizar cientificamente algum discurso. A escolha destes coreógrafos é também afectiva, mas obedece a critérios de exequibilidade, de representabilidade, de pertinência histórica e científica e reflecte o ponto de vista da própria investigadora sobre este campo. Importou-me sobretudo trabalhar em torno de, e com os modos como estes coreógrafos criam relações e geram pensamento. E não tanto sobre as suas peças coreográficas preparadas e apresentadas para um público. Citarei algumas coreografias que considere terem características relevantes para esta dissertação, ao longo dos ensaios sobre cada um, na terceira parte da tese. Chamo «pesquisa coreográfica contemporânea» a uma experiência que posso incluir em campos mais vastos de estudo, como a «arte contemporânea» e as «artes performativas», ou as «artes cénicas». Numa aproximação das «artes tecnológicas», ou das *media arts*, às artes performativas, tal como é feita por alguns autores em relação às artes plásticas, abordo a presença do espelho, da câmara e de outros sistemas ópticos e sonoros como elementos que complexificam e amplificam as «pequenas percepções» (Gil, 1996), que interferem nas escolhas de uma pesquisa coreográfica e que impelem os *performers*, bailarinos e investigadores a pensar lugares de indefinição. O estudo sobre a imagem, o olhar e a atenção na prática da pesquisa coreográfica contemporânea pretende dar conta do alcance da contaminação entre campos artísticos. É possível deixar de chamar «dança» aos projectos de alguns artistas provenientes desta área e tradição, que não se parecem com a dança que vem definida nalguns dicionários, mas importa observar a apetência destes por meios que foram incorporados⁵⁵ por várias artes e que, nas artes que tratariam em primeiro lugar dos discursos do corpo⁵⁶, são integrados das mais diversas formas. Referindo-se ao que habitualmente se chama *Media Art*, por exemplo, Teresa Cruz sustenta que:

A divisão que decorre de uma tensão especificamente moderna entre a arte e a técnica, foi na verdade contrariada por uma crescente penetração da cultura pelos meios técnicos, da qual a própria arte não ficou isenta, abrindo-se progressivamente à fotografia, ao filme, ao vídeo e a diversas formas de

⁵⁵ Sobre o conceito de «incorporação» nas artes performativas ver, p.e., Almeida (2004, p. 53- 63).

⁵⁶ Dependendo dos contextos a designação «discursos do corpo» pode ser mais, ou menos abrangente. Gostaria de considerar, por vezes, as propostas de arte contemporânea vindas das mais diversas tradições (arte da performance, dança, etc.), como o todo que engloba as várias potências de trabalho.

instalação que recorrem hoje frequentemente a meios tecnológicos nomeadamente digitais. (Cruz, 2006)

No mesmo texto, Cruz refere também, que este contexto da arte é propício a um questionamento das categorias de «arte contemporânea» e de *media art*. Ao incluir a dança contemporânea, simultaneamente na «arte contemporânea» e nas «artes cénicas» proponho que seja também incluída no discurso das *media arts*. Portanto, encaro a dança contemporânea enquanto *media art* também. No entanto, a ambição de relação que aqui se propõe prende-se mais com «ontogéneses técnicas» já estabilizadas na contemporaneidade, do que com oferecer um olhar sobre as novíssimas tecnologias por vir. Ou seja, procurou-se encontrar um corpo teórico que servisse para articular a dança enquanto pensamento veiculado por pessoas a trabalhar, não apenas a partir de ideias de corpo, ou de movimento, mas com uma visão mais alargada das relações mediadas, mesmo que não seja esse o seu principal propósito.

Lepecki escreve, em *Exhausting Dance*, que, se há uma contribuição que ele gostaria de propor para os *dance studies*, essa é: considerar em que moldes coreografia e filosofia partilham a mesma questão política, ontológica, fisiológica e ética fundamental, que Deleuze recupera de Espinosa e de Nietzsche: «O que pode um corpo?» (Lepecki, 2006, p.6). Parece-me claro que, ao longo do seu livro, Lepecki acaba por deslocar a questão «o que pode um corpo?» para «o que pode o coreográfico?». Ao que eu acrescento: «O que pode o coreográfico, como conjunto de relações cartográficas em constante actualização?». Mas Lepecki interessa-se sobretudo pela questão performativa, o modo como o coreográfico age sobre o real. A coreografia enquanto prescrição, descrição, comando, acto performativo, ou perlocutório está muito bem documentada e explicada neste seu trabalho. Tentamos, nesta dissertação ir numa direcção mais próxima das suas propostas expressas, por exemplo, em «Coreopolítica e Coreopolícia». Perscrutando estratégias de elasticização e de exploração de pensamentos coreográficos, que partem também, do meio da dança teatral para o quotidiano, particularmente na relação com o estúdio e os seus meios, enquanto «máquina de pensamento coreográfico». Erin Manning, por seu lado, numa postura crítica em relação a algumas utilizações de novas tecnologias em espectáculos de dança, acaba por resgatar a mesma questão, «O que pode um corpo?», acabando por declarar, em *Relationescapes*, que, frequentemente:

A questão muda de: «O que pode um corpo» para «O que pode a tecnologia». (...) Os gestos tornam-se dados para a tecnologia em lugar de contribuírem para a totalidade experiencial do movimento. A atenção é distraída das sutilezas do puro ritmo plástico. O que sobressai é o deslocamento actualizado ao serviço do *software*. (...) Estas experiências de dança/nova tecnologia enfatizam o modo como a tecnologia digital pode evidenciar dimensões do corpo movente que dantes não eram registadas, criando um corpo que é sensualmente emergente e vivo com imagem e com som. Mas será que estas novas tecnologias estão mesmo a abrir o corpo para o seu potencial tecnogenético?⁵⁷ (Manning, 2009, p. 63. Tradução minha).

É frequente ignorarem-se as relevâncias mais potentes e que dão razão de ser a um trabalho, quando se coloca em prática uma «nova tecnologia». Toda a atenção tende a ficar refém das variações introduzidas por um novo efeito, «truque», ou *gadget*. Ao desviar o motor de um trabalho de investigação, e das relações que já ganharam alguma potência, para integrar determinados efeitos tecnológicos de uma «novíssima tecnologia», alguns artistas deitam por terra a possibilidade de crescer-com que se revela no modo de Gilbert Simondon (cf. 1989 [1958]) se referir à relação com os objectos técnicos. Entre muitas questões que aqui se levantam, por vezes, aquilo que é «novidade» oferece tantos novos mundos, que dificilmente se consegue integrar um pensamento que parta da necessidade de os viver e o artista torna-se refém das tentativas de dominar um meio. O que pode ser interessante, por si só, e gerar um novo caminho, ou abordagem, ou pode, por outro lado, entrar no registo ilustrativo da nova tecnologia enquanto «fogo de artifício». Intuo estas possibilidade numa tendência que povoa certos discursos sobre «Novas Tecnologias» nas artes. A minha postura é polémica e decorre de uma escolha ético-estética para este trabalho. Mesmo que tenha, ainda, falta de sustentação teórica, intuitivamente, consigo ver o *design* e o coreográfico integrados nas artes numéricas, mas a «dança» interessa-me, sobretudo, como parte do humano que não é traduzível em números, o tal «sopro» que me reenvia para Platão (cf. Rancière,

⁵⁷ *The question shifts from: «What can a body do» to «What can technology do». (...) Gestures become data for technology rather than contributing to movement's experiential wholeness. Attention is distracted from the subtleties of pure plastic rhythm. What stands out is actualized displacement in the service of the software. (...) These dance/new technology experiments emphasize how digital technology can foreground previously untapped dimensions of the moving body, creating a body that is sensually emergent, alive with image and sound. But are these new technologies really opening up the body to its technogenetic potencial?* (Manning, 2009, p.63).

2010, p. 17). A numerização de uma dança tenderá a transformá-la, a meu ver, naquilo que poderia encarar como «animação», ou «representação» de dança. Ou, no caso do vídeo digital, num videodança digital. Suportes muito válidos e interessantes de trabalhar, em si, e que expandem as possibilidades do coreográfico para o campo da informação. A insistência neste tema, aqui, prende-se com a plasticidade da palavra «coreográfico» como conceito com mais potência de expansão para o mundo numérico da informação, da animação e do projecto desenhado (*design*/arquitectura), do que o conceito de «dança». O qual, do ponto de vista que defendo, neste trabalho, implicaria o tal «sopro», «vida», ou «ao vivo». Falando a propósito da digitalização da arte, por exemplo, sobre a fotografia digital, Alain Renaud refere o seguinte, no seminário que leccionou, na FCSH, a 6 de Maio de 2013 (ver também Renaud 2011/2012 [2000]):

O que é que muda quando se trata de um aparelho numérico? Muda tudo, sem mudar nada. As imagens parecem as mesmas, mas são produzidas por números. É aí que é preciso fazer filosofia. Um novo conceito de imagem aparece. O mundo continua, mas estamos no universo da recomposição. Se a arte corresponde à produção e criação do sensível, o que é que se passa do lado dos corpos? O par «cérebro-informação» substitui o «olho-natureza». O numérico é construtivismo, a arte é expressionista. Assistimos a um diálogo entre os dois. A arte é o actual mundo aberto e múltiplo, um pouco de filosofia e de pensamento crítico. Nascemos com uma sensibilidade imposta pelo nosso tempo, não somos senhores daquilo que percebemos.» (Renaud, 2013)⁵⁸

Ainda Renaud, refere a predominância de um paradigma apolíneo do *design* como «vontade de controlo», nos tempos que correm e dá o exemplo, de um *design* das crianças enquanto programa educacional. O numérico está no meio, é um código, mas numa das pontas está um corpo e esse corpo escapa ao numérico⁵⁹.

Seguindo a pista que Lev Manovitch levanta em relação aos «velhos media» (Manovitch 2000), optei por abordar o uso e a presença dos meios mais evidentes e que mais provavelmente estarão disponíveis num estúdio, mais uma vez: o próprio estúdio, um, ou vários espelhos e câmaras de vídeo (uma, ou várias). A presença constante do

⁵⁸ Esta é uma das razões pela qual tenho vindo a deixar sedimentar uma ideia de «ginástica da percepção», como chave para o pensamento crítico a operar nesta dissertação.

⁵⁹ Pela minha parte, vou sustentando a esperança, talvez um pouco romântica, de que esse corpo de escape, seja um corpo que dança (ou que jogue com a actualização da atenção fazendo escolhas).

espelho, que se tentou ignorar, em determinadas práticas, técnicas e pré-técnicas usadas na formação de *performers* e de bailarinos - por exemplo o *Body Mind Centering* e o *contact improvisation* prescindiram do uso do espelho no estúdio –, mas, que de certa forma, volta, como memória, na utilização da câmara fixa, nalguns processos de criação coreográfica; implicando uma presença muito particular e uma «frente». Ambos os meios, espelho e câmara, podem ser considerados, tal como a escrita enunciada por Lepecki na invenção da coreografia⁶⁰, como elementos que condicionam o pensamento e a prática da dança⁶¹. Tendo em conta uma genealogia da utilização de determinados *media* na área da dança, esta investigação acompanhou, de facto, processos de pesquisa, ensino e composição coreográfica de autores/*performers*, ou de professores considerados relevantes na história da dança contemporânea que incluem vários *media* no seu trabalho. No entanto, não foi a questão da mediação que ganhou relevo, mas sim, os processos e as relações de pensamento e da reflexão produzidos, em si. Um processo de pesquisa e de composição coreográfica pode partir de abordagens muito distintas que incluem o corpo e imagens herdadas da tradição da dança contemporânea, mas também está a ser continuamente afectado pelas linguagens dos «velhos *media*»⁶² integrados, tanto enquanto forma de perceber, como enquanto forma de amplificar, compor, investigar e de por em causa o pensamento do investigador/*performer* - para não falar da miríade de universos que colecionamos, imagens de todos os tipos que aparecem em qualquer processo em que nos implicamos um pouco mais afectivamente. Em «A Vanguarda como *Software* da “nova visão” aos novos *media*», Manovitch (2000) faz um paralelo entre a vanguarda dos novos *media* do princípio do século XX e a realidade dos novos *media* na viragem para o século XXI. Manovitch desmistifica a utilização do termo «novos *media*», adiantando que nenhuma abordagem verdadeiramente nova emerge depois dos anos 20. «A cultura visual de massas apenas levou mais além o que já tinha sido inventado, “reforçando” técnicas particulares e misturando-as em novas combinações» (Manovitch, 2000, p. 423). Segundo este autor:

⁶⁰ Lepecki (2006, p. 6).

⁶¹ Levanta-se a hipótese de a generalidade dos indivíduos ter interiorizado a tecnologia do espelho no seu comportamento em geral, e os bailarinos em especial quando trabalham num estúdio mesmo que estejam vendados.

⁶² «Velhos *media*» e «*meta-media*» são termos usados e explicados por Manovitch no texto citado (Manovitch, 2000, p. 423).

1. A vanguarda dos antigos *media* dos anos 20 inventou novas formas, novas maneiras de representar a realidade e novos modos de olhar o mundo. A vanguarda dos novos *media* prende-se com novas formas de aceder e de manipular a informação. As suas técnicas são *hypermedia*, as bases de dados, os motores de busca, a extracção de dados, o processamento da imagem, a visualização, a simulação;
2. A nova vanguarda já não está preocupada em descobrir novas maneiras de olhar e representar o mundo mas sim com novas formas de acesso e de utilização dos meios acumulados anteriormente. A este respeito, os novos *media* são *pós-media* ou *meta-media*, uma vez que usam os velhos *media* como material de base. (Manovitch, 2000, p.434).

O texto de Manovitch parece ser aqui pertinente por trazer uma certa calma ao discurso das novas tecnologias relacionadas com as artes cénicas e performativas. Afinal, não há ali nada de verdadeiramente novo a não ser a capacidade técnica de uma nova ferramenta. Como o autor adianta a seguir, «os artistas estão preocupados em representar o mundo exterior; em olhar para ele das mais diversas maneiras possíveis, demarcar-se do olhar e da gravação “objectiva”, “mecânica”, “documental” do mundo tornada possível pelas novas tecnologias dos *media*: a fotografia, o cinema, a gravação em vídeo, a gravação áudio, etc.» No entanto, para Manovitch, «em última análise, os artistas e os *media* fazem parte do mesmo projecto» que se prende com reflectir o mundo exterior. (*Ibidem*)

Em *A Voyage on the North Sea*, Rosalind Krauss (1999), lamentando-se em relação ao peso que tomou a palavra *medium*⁶³ - demasiadamente contaminada, ideológica, dogmática e pesada discursivamente - pergunta-se se poderia fazer uso do termo «automatismo». O termo «automatismo» terá sido usado por Stanley Cavell para

⁶³ Ainda sobre a questão do *medium* deixo a seguinte reflexão de José Bragança de Miranda sobre «mutação dos media»: «Toda a cultura se caracteriza pela vontade de controlar as passagens entre o possível e o efectivo, remetendo para uma razão medial que se entretete no curso da história. A explosão dos meios e das máquinas de todos os géneros, das gigantescas às nano-máquinas, a aceleração intensa e a criação do ciberespaço complicam surpreendentemente a questão dos *media*. Parece haver contradição entre a imediatividade e o directo e a profusão de máquinas e dispositivos. A crise da própria noção de *medium* faz da questão da «mutação» uma categoria essencial. Sendo um fenómeno especificamente moderno, que emerge com as transformações provocadas pela matematização e codificação do mundo a partir do século XIX, meios como a fotografia, o cinema, ou o gramofone operaram uma nova mutação cujas consequências ainda nos afectam. O efeito essencial desta mutação foi, como detecta Rilke, uma fragmentação das percepções que acompanha a diversificação dos media e a sua dispersão conflitual, bem patente nos grandes media de massa que caracterizam boa parte do século XX.» (Miranda 2014/2015).

captar a parte de um filme em que este depende apenas da câmara, a parte em que é automático. Estabelecendo, também, uma certa relação com o termo «autonomia».

Tal como a noção de *medium*, ou de género, nos contextos mais tradicionais da arte, um automatismo envolveria a relação entre um suporte técnico (ou material) e as convenções com as quais um género particular opera, ou articula, ou trabalha naquele suporte. No entanto, no pano de fundo da definição tradicional de *medium*, é no conceito de improvisação, que o «automatismo» nos força a entrar, na necessidade de correr riscos em face de um *medium*, agora libertado das garantias da tradição artística⁶⁴. (Krauss, 1999, p.5, tradução minha)

Krauss refere, no entanto, que não se trata aqui de um automatismo psíquico «inconsciente», mas sim da liberdade expressiva que a improvisação sempre conteve enquanto relação, entre uma base técnica de um género, e a abertura das suas convenções para um espaço de descompressão. As convenções não teriam que ser muito rígidas, mas sem elas seria impossível distinguir, por exemplo, um sucesso, de um falhanço de uma improvisação. Aquilo que Krauss distingue, no texto de Cavell, como verdadeiramente relevante é a sua insistência na impossibilidade de se pensar num *medium* estético como um mero suporte físico por trabalhar. E isto referindo-se à pluralidade interna de cada um dos meios considerados. (Krauss, 1999, p. 6) O problema que se levantava para Krauss aqui, «a definição de *medium* como mero objecto físico tornada corrente no mundo da arte», toma dimensões interessantes quando colocado em relação a artes sem «suporte», como são as artes performativas.

Em *Exhausting Dance*, André Lepecki (2006, p. 1) descreve várias discussões e tentativas de «segurar» uma ontologia para a dança baseada no movimento, ou no corpo considerando-os enquanto *media*. Neste caso, o movimento da dança serviria uma espécie de ontologia política moderna (cf. Sloterdijk, 2002). Erin Manning, em *Relationescapes* (2009, p. 8) coloca lado a lado, dança e cinema, levando, no entanto, as possíveis ontologias para o campo da ontogénese. Portanto, já não considerando as

⁶⁴ Like the notion of medium or genre within more traditional contexts for art, an automatism would involve the relationship between a technical (or material) support and the conventions with which a particular genre operates or articulates or works on that support. What «automatism» thrusts into the foreground of this traditional definition of «medium», however, is the concept of improvisation, of the need to take chances in the face of a medium now cut free from the guarantees of artistic tradition. (Krauss, 1999, p.5).

áreas enquanto *media*, mas sim como movimentos de pensamento. Na introdução do seu livro, este trecho coloca à cabeça várias questões:

O pensamento é ontogenético, pois propulsa mais pensamento. (...) Com o conceito de individuação – que também devém infra-individuação – *Relationscapes* tenta criar um vocabulário para o modo como o movimento se torna pensamento e vice-versa. Neste eterno retorno em que o movimento-devém-pensamento e o pensamento-devém-movimento, aquilo que emerge é a constatação bizarra, de que o movimento conta histórias de um modo bastante diferente do que o faz, uma historicização mais linear e estável. Isto ressoa particularmente nas formas animadas das experiências cinemáticas de Étienne-Jules Marey. As quais procuram localizar a imperceptibilidade duracional do movimento, num enquadramento de trabalho positivista, e desenvolver um vocabulário para o movimento que exceda a representação, dentro de uma matriz estável de coordenadas calculadas. Se as experiências de Marey com o movimento tivessem sido sustentadas, no contexto da história do cinema, talvez a ênfase precoce nas teorias semióticas tivessem sido desviadas para uma exploração mais desenvolvida de como o cinema move. Isso poderia ter redireccionado o estudo do cinema, logo no princípio da sua integração no pensamento formalista, para o contexto de outras expressões de movimento do início do século XX, tais como a invenção da dança moderna, as preocupações futuristas com a ontogénese, (ou) a teoria da duração de Bergson. O efeito desta convergência entre cinema e movimento teria tido como consequência, um fundo menos ligado a estratégias de narrativa dentro do cinemático, e mais ligado à experimentação do modo como as imagens provocam fluxos duracionais, que são eles próprios móveis, antes mesmo, de passarem por um projector de cinema. Vista a partir do espectro do movimento, a história do cinema converge em torno de conceitos de força, em lugar de ideias de representação.⁶⁶ (Manning, 2009, p. 8, tradução minha).

⁶⁶ *Thought is ontogenetic: it propels more thought. (...) With the concept of individuation – which also becomes infra-individuation – Relationscapes attempts to create a vocabulary for how movement becomes thought and vice-versa. In this eternal return of movement-becoming-thought and thought-becoming-movement, what emerges is the uncanny realization that movement tells stories quite differently than does a more linear and stable historicization. This is particulray resonant in the animate form of Étienne-Jules Marey's cinematic experiments, which seek to locate durational movement's imperceptibility within a positive framework and develop a vocabulary for movement that exceeds representation within a stable matrix of calculable coordinates. (...) Had Marey's experiments with movement been foregrounded within the history of cinema, cinema's early emphasis on theories of semiosis might have been derouted into a more developed exploration of how cinema moves. This might have redirected the study of cinema from its early academic embededness within formalist thought toward*

Presente-se, neste texto de Manning, a possível relação entre o «ser-para-o-movimento» descrito por Sloterdijk, enquanto projecto modernista (2002, p. 64), e as ontologias atribuídas, respectivamente, à dança e ao cinema. Esta relação pensada para a dança por Lepecki em *Exhausting Dance* (2006) pode ser articulada com *O Esgotado* de Deleuze (2010), também. Ou seja, coloca-se aqui a hipótese de, numa pesquisa em que a experiência adquirida dos bailarinos e outros profissionais da área da dança é a de estar e de ser-para-o-movimento, no estúdio - quando esgotadas muitas das possibilidades que o estúdio, o corpo e o movimento têm para lhes oferecer - alguns autores tentem transpor essas possibilidades criando outras, que complexificam, de novo, o trabalho e coloquem novas questões, envolvendo novos imaginários e desenvolvendo novas relações com a contemporaneidade e a vida de todos os dias. No fundo, que os recolorem novamente, num ponto do «não sei onde estou, não domino estas ferramentas, vou tentar pensar tudo de novo, sem manipular o resultado»⁶⁷. A questão de Krauss em relação à improvisação no contexto de novos *media*, parece ser, portanto, relevante neste contexto, também. Procurar alimentar a pesquisa com elementos que transcendam o controlo que se foi tomando sobre o espaço do estúdio e o corpo dos bailarinos, ou voltar a desvelar camadas de dados tornados óbvios pode passar por trazer pessoas com diferentes experiências do sensível e da sua partilha, por exemplo, pessoas que não foram formadas como corpos-para-o-movimento, como artistas plásticos, actores, videastas, cientistas, antropólogos. Poder trabalhar num espaço irregular, ou num espaço como a floresta, a cidade; trazer objectos que re-situem os corpos na normalidade do quotidiano (trabalhar com uma cadeira, ou várias, ou sentados à mesa com papel, caneta e fita cola, ou outros objectos); trazer elementos que amplifiquem o som, ou que reconfigurem o espaço (microfones, projectores de luz, câmaras de vídeo, projectores de vídeo, papel de cenário, cortinas, ou mesmo um espelho, ou vários); centrar a pesquisa num aspecto particular da percepção como a visão, o tacto, a audição;

early twentieth-century expressions of movement such as the invention of modern dance, Futurism's concern with ontogenesis, Bergson's theory of duration. The effect of this convergence of cinema and movement would have been a foregrounding less of narrative strategies within the cinematic than experimentation with how images provoke durational flows that are themselves mobile even before passing through a projector. Seen through the specter of movement, the history of cinema converges around concepts of force rather than ideas of representation. (Manning, 2009, p. 8).

⁶⁷ Esta postura tem qualquer coisa de recuperação de um «estado de inocência», ou de um lugar de pensamento onde se possam sentir emergir novas descobertas, em vez de controlar os resultados. (ver também Coelho 2010, a propósito de *Sobre o Teatro de Marionetas* de Heinrich von Kleist).

jogar com a imagem, a luz, a sombra, a projecção vídeo, etc, etc. A hipótese levantada por Lepecki é, contudo, outra e mais crítica politicamente. Um coreógrafo e bailarino que recusa o movimento em palco, segundo Lepecki, posiciona-se. Tem em conta a relação que estabelece com a expectativa de ser visto mover «fluidamente»⁶⁸. Acontece que o «movimento» considerado por Manning aproxima-se mais do «movimento total» de José Gil (2001), e do «movimento absoluto» de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, do que do movimento que poderíamos imaginar como *medium* hipotético de uma dança⁶⁹.

No primeiro capítulo de *Exhausting Dance*, Lepecki (2006) discute o modo como o neologismo *Orchesographie* de Thoinot Arbeau funde a dança com a escrita. Notando que esta fusão teve implicações não só a nível da significação mas também a nível da subjectivação, Lepecki argumenta que, no momento em que Arbeau escolhe para epígrafe de *Orchesographie* uma citação de Eclesiastes, «*A time to mourn & a time to dance*» (Um tempo de lamentar e um tempo de dançar), a centralidade do espectral desse manual de dança transforma profundamente a função do conjuntivo «e» na citação bíblica. Em lugar de separar o tempo de dançar do tempo de lamentar, esse «e» liga ontologicamente o tempo da dança e o tempo do lamento, enquanto emblemas da temporalidade da nova tecnologia da telepresença, a coreografia.

Arbeau's alloying of dance and writing into one word corresponded to the fusing of the «time to dance» and the «time to mourn» into a single temporality – thus creating a new mode of understanding the coming into presence of the dancing subject. Such semantic and affective operations at the core of choreography reaffirm how Western theatrical dance's coming into being was profoundly tied to a very modern affect: the mournful perception of the temporality of the present as an ongoing, ceaseless passing away of the «now». (Lepecki, 2006, p. 123).

Por seu lado, Rosalind Krauss levanta as seguintes questões ainda relativas ao *medium*. Para Krauss, a autonomia dos meios específicos: pintura, escultura, desenho,

⁶⁸ Lepecki desenvolve esta ideia da «expectativa de ser visto mover» no capítulo «The melancholic dance of the postcolonial spectral: Vera Mantero summoning Josephine Baker» (2006, pp. 106-122), onde chega a associar o lamento de Mantero a essa expectativa dos outros a verem «dançar», à qual contrapõe com uma dança de estar parada.

⁶⁹ No sentido de «tudo move», ou «no começo era o movimento». (Gil, 2001, p.13).

etc, ter-se-à revelado ser, a certa altura, paradoxalmente quimérica. E os próprios modos de produção, por exemplo, da arte abstracta pareciam transportar a marca dos objectos correntes produzidos em série, interiorizando, no campo do trabalho, o seu próprio estatuto de intercambialidade podendo ser vistos, a partir daí, como puro valor de troca. Ao abandonar esta pretensão de autonomia artística e assumindo voluntariamente várias formas e situações, a arte conceptual, viu-se a si própria como arte de maior «pureza». De modo que, ao fluir nos canais da distribuição de mercadorias não só poderia adoptar qualquer forma que precisasse, como, numa espécie de defesa homeopática poderia escapar aos próprios efeitos do mercado (Krauss, 1999, p. 11). A satisfação de se pensar, por exemplo, sobre a especificidade do cinema nessa conjuntura derivava da condição agregada do seu *medium*. A tal que terá levado uma geração posterior de teóricos a definir o seu suporte com uma ideia composta de *apparatus* – não sendo o *medium*, ou o suporte do cinema, nem a película de celulóide das imagens, nem a câmara que as filmava, nem o projector que as traz à vida em movimento, nem o foco de luz por detrás dele, ou a imagem projectada diante dos seus olhos. (...) As partes do *apparatus* seriam como coisas que não se podem tocar sem serem tocadas; e esta interdependência figuraria à frente da emergência mútua de um espectador e de um campo de visão como trajectória, através da qual, o sentido da visão toca naquilo que lhe devolve o toque (*Idem* p. 24, 25). Mesmo tendo o vídeo, por assim dizer, um suporte técnico distinto – ele ocupava uma espécie de caos discursivo, uma heterogeneidade de actividades que não poderiam ser teorizadas coerentemente, ou concebidas como tendo algo como uma essência ou um núcleo unificador. Este proclamou portanto, o fim da especificidade do *medium*. Na era da televisão, e da radio-difusão, habitamos, segundo Krauss, uma condição pós-media (*Idem*, p. 31, 32). Krauss acrescenta ainda que, tal como preconizou Benjamin, no nascimento de uma forma tecnológica, nada traz a promessa codificada para a esclarecer tão efectivamente, como a queda na obsolescência dos seus estágios finais de desenvolvimento. Krauss resume, considerando que a especificidade dos media, mesmo a dos modernistas, tem que ser entendida como diferencial desfasado de si próprio, e, como tal, enquanto estratificador de convenções que nunca estão simplesmente colapsadas na fisicalidade do seu suporte. A «unidade», como sugere Broodthaers, condena a mente à monomania. (...).

Frederic Jameson, segundo Krauss, caracteriza a pós-modernidade como a total saturação do espaço cultural pela imagem, seja por via da publicidade, dos meios de comunicação, ou do ciberespaço. Esta permeabilidade total do social e a da vida de

todos os dias significa que a experiência estética está agora por todo o lado, numa expansão da cultura que, não só tornou completamente problemática a noção de uma obra de arte individual, como também esvaziou o próprio conceito de autonomia estética. (Jameson *apud* Krauss, 1999). Neste estágio, em que «tudo é agora completamente traduzido para o visível e para o culturalmente familiar, (incluindo todas as críticas a esta situação), a atenção estética encontra-se transferida para a vida da percepção como tal. É a isto que Jameson chama, segundo Krauss, «uma nova vida da sensação pós-moderna», na qual «o sistema perceptivo do capitalismo tardio» experiencia tudo, das compras até todas as formas de lazer, como estética, e dessa forma, transforma qualquer coisa que pudesse ser justamente enquadrado na esfera da estética... obsoleto (Krauss, 1999, pp. 55, 56). Estas preocupações de Krauss em relação à necessidade obsoleta de se procurar um *medium* que corresponda a cada arte, estão já patentes no seu texto de 1976, «Video: The Aesthetics of Narcissism» onde, referindo-se ao trabalho *Centers* de Vito Acconci (1971), parodicamente diz: «In that image of self-regard is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre. Yet, what would it mean to say, “The *medium* of video is narcissism?”» (Krauss 1976, p.51). A condição psicológica que Krauss aqui empresta ao vídeo talvez se prestasse mais à sua apropriação pelas ontogéneses do circuito da dança e do coreográfico que carecem de suporte físico. Na verdade interessa-nos mais a problematização, em si, e as questões que levanta, do que propriamente investigar ontologias e cristalizar *media*. Mas a utilização do vídeo, nos trabalhos que iremos citar na parte III da tese pode alimentar uma relação interessante com este texto de Krauss. Ao contrário das outras artes visuais, sustenta Krauss, com o vídeo é possível gravar e transmitir ao mesmo tempo produzindo *feedback* instantâneo. O corpo fica, por isso, no centro, colocado entre duas máquinas que são a abertura e o fechamento de um parêntesis. A primeira é a câmara e a segunda o monitor, o qual re-projecta a imagem do performer com a imediatez de um espelho (Krauss, 1976, p. 52). Ora é justamente esta uma das experiências que informa o trabalho de pesquisa de Lisa Nelson, também usado como câmara/espelho em palco e, ao vivo, por Olga Mesa (ver, por exemplo *Daisy Planet*, 1999), ou no meu próprio trabalho *Einzimmerwohnung* (2004) e *Sopro* (2013, Ver anexo B). Adiante, Krauss dá exemplos de vários trabalhos em que percebe, no desenvolvimento de um auto-enclausuramento, a promoção da condição para a auto-reflexão. Um dos exemplos que dá é justamente *Revolving Upside Down de Bruce Nauman* (1968) que também figura

em *Exhausting Dance* de Lepecki, no capítulo que o autor dedica a uma certa procura de um «solipsismo metodológico», no isolamento do artista no estúdio fechado, como uma característica do «coreográfico» (2006, pp. 19-44). Krauss, interroga-se, então, se não será a reflexão do espelho uma variante do modo reflexivo no qual a pintura, a escultura e o filme contemporâneos se entrincheiraram (1976, p.55). Nesta questão está implícita a ideia de que a auto-reflexão e a reflexividade se referem à mesma coisa – de que ambos são casos da consciência a dobrar-se sobre si própria, de modo a actuar e a retratar uma separação entre formas de arte e os seus conteúdos, entre procedimentos de pensamento e os seus objectos (*Ibidem*). A reflexão, quando é um caso de espelhamento é um movimento na direcção de uma simetria externa; enquanto que a reflexividade é uma estratégia para atingir uma assimetria radical, a partir de dentro (*Idem*, p. 56). A reflexividade é precisamente esta fractura em duas entidades categorialmente diferentes que se podem elucidar uma à outra, na medida em que a sua separação é mantida. A reflexão do espelho, por outro lado, implica a derrota da separação. O seu movimento inerente é na direcção da fusão. O *self* e a sua imagem reflectida são, claro está, literalmente separados. Mas a agência da reflexão é um modo de apropriação do apagamento ilusionista da diferença entre sujeito e objecto. Os espelhos quando colocados face a face em paredes opostas esmagam o verdadeiro espaço que existe entre eles (*Idem*, pp. 56, 57). Poder-se-ia dizer que, continuando com Krauss, se a reflexividade da arte modernista é um desdobramento, ou um retorno (dobragem de volta) para localizar o objecto e as condições objectivas da experiência de cada um, a reflexão no espelho do *feedback* absoluto, é um processo de colocar o objecto entre parênteses. É por isso que não é apropriado falar-se de um *medium* físico em relação ao vídeo (*Idem*, p. 57). Krauss, recorrendo a Lacan, continua a desenvolver a hipótese do próprio narcisismo agir como *medium* no caso da *vídeo-art*. Apesar do discurso ser muito interessante a relação psicológizante como *medium* não me satisfaz totalmente e coloco-a aqui apenas como problematização que pode enriquecer tanto os exemplos que trabalhei na tese de mestrado (Coelho 2010)⁷⁰, como os que tratarei a seguir⁷¹.

⁷⁰ A propósito da frustração do efebo que se vê ao espelho, no conto de Heirich Von Kleist *Sobre o Teatro de Marionetas* (2009 [1810]), não cheguei, em *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar* (2010) a usar o trabalho de Jacques Lacan sobre a relação desenvolvida por ele como discurso entre o espelho e o narcisismo. Krauss, neste texto de 1976, que tenho vindo a citar, caracteriza o Narcisismo como a «condição inalterável de uma frustração perpétua». E cita Lacan, em *The Language of the Self*, referindo que, mesmo quando «o sujeito se coloca enquanto objecto a fazer poses diante de um espelho, ele não poderá ficar satisfeito só com isso, uma vez que, mesmo que atingisse o seu gosto mais perfeito nessa imagem, seria apenas o prazer que causaria no outro que lhe traria reconhecimento por tal».

I. 2. ATENÇÃO

A «atenção» surge como tema central em alguns autores consultados ao longo da pesquisa. Por exemplo, Lisa Nelson, refere-se a «atenção», ao longo dos artigos e entrevistas que fui consultando, com expressões como – *The attention is the dance*, ou *Attentiography* - ilustrativas do uso da atenção, mais do que da percepção – como palavra de uso corrente no seu trabalho. Segundo Jonathan Crary em *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, «no século XIX, a atenção espectacular não tinha ainda colonizado a totalidade da subjectividade, havendo espaço para as absorções sonhadoras e distrações subjectivas que escapavam às sínteses ditadas pelos modelos de atenção e pelas suas máquinas» (Crary *apud* Duarte 2003, p. 220). Crary, neste livro, oferece um estímulo ao estudo do trabalho de pesquisa, por exemplo, de Lisa Nelson partindo do ponto de vista da atenção⁷². Crary considera que o espaço de resistência que escapava aos modelos de atenção do século XIX, «foi sendo tomado pela TV, cinema, ciberespaço, que a ele se substituíram, fazendo coincidir a temporalidade da consciência humana com os ritmos, imagens, velocidades e circuitos pré-definidos da técnica» (*Ibidem*). Falando da atenção distraída que considera uma característica, por exemplo, «do sonho em estado de vigília e entendida enquanto forma subjectiva de dar livre curso ao fluxo do pensamento e da imaginação», Crary refere que esta «foi sendo substituída por deambulações e fantasias tecnicamente assistidas...» (*Ibidem*). Se considerarmos, como nos indica Crary, que «a atenção e a distração se transformam em interfaces de interacção com estímulos visuais, auditivos, tácteis, que nos dão a ilusão de estarmos ligados ao mundo e de sobre ele podermos agir livremente» (*Ibidem*), que implicações é que esta realidade traz para o pensamento e investigação coreográficos? Será que, de facto, todas as respostas estão já determinadas,

⁷¹ Poderíamos ter avançado com o tema do *medium*, se disséssemos, por exemplo, que o acto criativo dançado carece de suporte pré-definido, e que tira vantagens performativas desse facto, bem como do facto de acontecer numa duração determinada e ao vivo. Poderíamos ter introduzido uma discussão corrente nos estudos de dança e nos estudos de performance sobre actos performativos e a falácia da efemeridade, por exemplo, com *At the Vanishing Point* (Siegel, 1978) criticado por Lepecki (2006, p. 123). O facto de ser «ao vivo», e em «tempo real» (expressão frequentemente usada por alguns artistas como John Cage, João Fiadeiro, ou Mark Tompkins) dá à *performance* a possibilidade de ser dificilmente re-apropriável criando a singularidade daquele acontecimento, num momento preciso. Sempre que se tenta uma reaproximação a um acontecimento performativo já efectuado, levanta-se a questão do «reenactment» (questão largamente trabalhada também por Lepecki, entre outros autores, ver, por exemplo, Lepecki 2012: <https://vimeo.com/38192180>).

⁷² Sobre Nelson e «atenção» ver também Coelho, 2010, p. 41.

sem espaço para a emergência de gestos que escapem às grelhas de acção previstas pelos sistemas de programação, que enformam os actuais circuitos de informação e os seus fluxos de imagens e sons? Segundo Crary, parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como «natural» o facto de rapidamente mudarmos a nossa atenção de uma coisa para a outra (2001, p. 29). Ora é aqui que vejo a possibilidade de uma aproximação ao trabalho de Lisa Nelson numa esfera mais geral do estudo sobre a percepção, com uma postura bem singular, que ela apelida também de científica, mas que é definitivamente e também uma «partilha do sensível», ou seja, uma problematização com critérios estéticos (cf. Rancière, 2010b). Com Nelson podemos estar no estúdio, na rua, ou onde for, escolhendo usar os olhos fechados, ou os olhos abertos, escolhendo ritmos, cientes de que observamos o modo como fazemos escolhas. A observação das escolhas, a atenção, faz parte do seu e do nosso projecto de emancipação, mas também de habitar e de fruir o jogo do presente, ou seja, faz parte de uma ético-estética proposta por Nelson⁷³.

É natural que a atenção se distraia de uma coisa para outra, continua Crary, assim que o interesse num objecto se esgota e não há nada de novo para ser percebido, a atenção é transferida para outra coisa, mesmo contra a nossa vontade. Para mantermos a nossa atenção num objecto temos, constantemente, que encontrar novidades nele, especialmente quando outras impressões poderosas dos sentidos concorrem com ele e tentam distrair-nos (Crary, 2001, p. 30). A atenção aumenta a força de certas sensações e enfraquece outras (*Idem*, p. 39). O facto de a atenção e a distração não serem dois estados essencialmente distintos, mas existirem num *continuum* é uma constatação expressa ainda neste texto de Crary que aparecerá, como evidência, na experiência empírica de investigação de alguns bailarinos e de pessoas que trabalham com práticas somáticas em geral. Portanto, quando falarmos do trabalho de Nelson, de Tompkins, de Mesa, ou mesmo de Fiadeiro, falaremos da «atenção como processo dinâmico com variações de intensidade, aumentando, ou diminuindo, estancando, ou fluindo de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis. Neste sentido a atenção terá certas qualidades da termodinâmica», diz ainda Crary. (*Idem*, p. 47) É neste equilíbrio metaestável, comparável com o funcionamento da termodinâmica, que consigo ver

⁷³ Sem querer manipular o discurso, porque o que digo é discutível, gostaria de sugerir que os jogos propostos pelos coreógrafos de que trato neste trabalho contribuem para a desmontagem de «rotinas automatizadas e auto reguladas por sistemas de *feedback* do meio ambiente que não requerem grandes escolhas e que se fecham em *feedback loops*» tal como refere também Crary (2001, p. 78).

também uma ligação com o trabalho de Gilbert Simondon e na relação que podemos estabelecer com os processos de investigação que veremos a seguir.

Working with the more act-oriented term «thought» instead of «consciousness», James uses the image of the stream to describe the fundamentally «transitive» nature of subjective experience – a perpetually changing but continuous flow of images, sensations, thought fragments, bodily awareness, memories, desires – which he sets against older and even contemporary accounts for which consciousness has discrete contents and elements (Crary, 2001, p. 60).

Crary sustenta ainda que «a atenção como interface mudo, simula e desloca aquilo que em tempos podem ter sido estados autónomos de auto-reflexão (...). A lógica do espectáculo prescreve a produção de indivíduos separados, isolados, mas não introspectivos.» (*Idem*, p. 70). Porque não introspectivos? Procuraremos, então, antídotos para os tipos de atenção *standartizados* e hegemónicos em vigor? Como praticar uma emancipação? E em relação a quê, afinal? Em relação à linguagem?

A sociedade não é um ser nominal criado pela razão, mas um sistema de forças activas; não é um mero organismo singular, mas sim um fenómeno biológico, um produto do processo evolutivo, sendo a linguagem uma forma de comunicação entre outras – e tardia. Em segundo lugar, todo o membro normal da espécie teria um repertório de estados somáticos e um potencial comum para alcançar estados alterados de consciência, mas também as mesmas propriedades específicas da função cognitiva. Em terceiro lugar, se a condição básica da sociedade é um estado de *fellow-feeling* que pode ser percebido pelas sensações de organismos individuais, as formas de interacção não-verbais são fundamentais. Por fim, a mente não pode ser separada do corpo (Blacking *apud* Almeida, 2004, p. 52).

I. 3. METAESTABILIDADE, INDIVIDUAÇÃO e TRANSDUÇÃO, ou «O Sabor da Tecno-Estética»

No pensamento de Gilbert Simondon sobre os objectos técnicos, a perspectiva que o autor tem das relações permitiu-me começar a articular melhor o que continua para mim indizível a propósito de «relações». Segundo Thomas Lamarre (2012, pp.31, 32), o modo de Simondon encarar as máquinas não pressupõe uma distinção entre técnica e tecnologia, o que invariavelmente tenderia para o substancialismo, mas o seu uso da palavra «técnica» compreende os dois. Em *Du Mode D'Éxistence des Objects Techniques* (Simondon, 1989 [1958]), Simondon situa metodicamente o papel, ou a função do humano entre as máquinas. Por exemplo, quando diz que «o homem inclui as máquinas; tendo um papel que se joga entre as máquinas e não tanto “sobre”, ou acima delas (...)». (Simondon *apud* Lamarre, 2012, p.32) «Quando Simondon escreve que o papel dos humanos é entre as máquinas, a sua recusa em introduzir uma divisão dualista entre humanos e máquinas estende-se a outros registos, tais como a relação entre corpo e mente, mas não há distinções hierárquicas entre níveis de actividade intelectual: a actividade intelectual está a par da função biológica, mas também do pensamento científico.» (Lamarre, 2012, p.33) Em lugar de cair em categorias hierárquicas dúbias e desenvolvimento teleológico, Simondon gera genealogias que operam através destas gradações de complexidade usando a paridade para chegar à disparidade. Simondon olha para o indivíduo do ponto de vista da sua individuação, ou seja, a partir do seu desfazamento, do seu substrato energético. O seu objectivo não é dissolver o indivíduo concreto em forças abstractas, ou segurar o individual que se apaga. Em lugar disso, ele ambiciona considerar o modo «como» um indivíduo pode entrar em relação com outros indivíduos. (*Idem*, p.34) Noutra linguagem poderia dizer-se que Simondon olha para o indivíduo enquanto sistema aberto em lugar de o ver como sistema fechado. Mas, para Simondon, não se trata meramente de sublinhar a abertura, ou a natureza incompleta do indivíduo, mas antes de explorar o seu tipo específico de abertura, ou seja, os limites implícitos, ou as orientações potenciais que permitem tal abertura (*Idem*, p.35). Se a filosofia de Simondon é caracterizada como a «filosofia da individuação» bem como a «filosofia das relações» é porque o seu foco na individuação dos indivíduos, em diferentes domínios implica necessariamente dar verdadeira prioridade à relação em

detrimento dos termos da relação (*Ibidem*). Ele demonstra, através das leis da física e com o exemplo dos cristais, entre outros, que não podemos simplesmente partir da forma, ou da estrutura (do cristal) enquanto dado auto-idêntico, autónomo e individual. Em lugar disso, ele demonstra que o indivíduo está sempre em processo. O indivíduo está a individuar, desfasando, devindo. Isto não significa que tudo, independentemente de quão estável seja a sua aparência, esteja de facto em fluxo e portanto efêmero e não causa de «reparo»⁷⁵. Simondon lembra-nos que se alguma coisa aparenta ser estável para nós, essa estabilidade é relativa a um quadro de referência, ou mais precisamente, a um concernente. E esse enquadramento de referência, ou mais precisamente, esse *concern* também está a individuar, ou seja, está a produzir operacionalmente, uma ligação entre diferentes ordens de grandeza (*Ibidem*).

No seu livro *Simondon Individu et Collectivité, Pour Une Philosophie du Transindividuel* (1999), Muriel Combes traça o esboço de uma ética e de uma política adequadas à hipótese de considerarmos o «ser pré-individual» e o caminho que o pré-individual poderá fazer até ao transindividual, por via de uma renovação do pensamento da relação. Combes assinala a denúncia de Simondon da confusão geral que é habitualmente feita entre «o ser» e «o ser individuado», desmascarando a cegueira produzida em relação ao «ser» antes de qualquer individuação. «Uma filosofia que queira verdadeiramente pensar a individuação deve separar aquilo que a tradição sempre confundiu e distinguir o “ser enquanto ser”, do “ser enquanto indivíduo”» (*Idem*, p. 6). Combes acrescenta que o primeiro gesto de Simondon para compreender a individuação consiste em substituir o indivíduo pela individuação, ou seja, o princípio pela operação. O indivíduo não será, neste caso, nem origem, nem fim, mas antes um resultado de uma operação de individuação. Portanto, o ser só é adequadamente conhecido no seu meio. O trabalho de Simondon ao colocar a génese dos indivíduos no seio da operação de individuação, onde ela se desenrola substitui a tradicional ontologia por uma ontogénese. «Origem de todos os indivíduos, o ser pré-individual não é “um”. O ser não é um, nem não-um, ele é mais do que um, ou seja, mais do que a unidade e mais do que a identidade. (...). Neste sentido, o ser está como que em excesso sobre si próprio.» (*Idem*, p.7). Simondon socorre-se de noções da termodinâmica para colocar o ser pré-individual como um sistema que, não sendo estável, nem instável requer ser pensado

⁷⁵ Ao longo desta dissertação irei ensaiar a tradução de *concern*, em inglês, com derivados de «reparar» e de concernir, em português, seguindo a linha de pensamento de Eugénio e Fiadeiro (2012, ou ver, por exemplo, aqui: <https://magazineandlab.wordpress.com/2014/05/21/reparar/>)

como «metaestável». «Dizemos que um sistema físico está em equilíbrio metaestável quando a menor modificação dos parâmetros do sistema (pressão, temperatura, etc.) é suficiente para romper esse equilíbrio» (*Ibidem*). A noção de desfasagem que designa, na termodinâmica, a mudança de estado de um sistema, toma, na filosofia de Simondon, o nome de «devir». O ser é devir e devém segundo fases, mas a desfasagem antecede as fases que dele resultam. Não sendo simples aparência relativa a um observador, nem um momento temporal que é consecutivamente substituído por outro, as fases (planos, estratos, ou plataformas) são aspectos resultantes do desdobramento do ser na relação com outros aspectos resultantes de outras individuações. A termodinâmica mostra como um sistema que muda de estados, como a água que evapora, ou solidifica, contém subsistemas. Se descrevermos o «ser» como um sistema em devir diremos que é necessariamente polifaseado. É somente em função de um ser pré-individual compreendido como «mais do que um», ou seja, como sistema metaestável carregado de potenciais, que se torna possível pensar a formação de seres individuados. Mas o ser não se esgota nos indivíduos nos quais se torna, é em cada fase do seu devir que ele se mantém mais do que um. O ser, enquanto ser é dado inteiro em cada uma das suas fases, mas com uma reserva de devir. A forma (...) deixa de ser compreendida como princípio de individuação agindo sobre a matéria a partir do exterior e torna-se informação. Mas a informação mergulhada neste novo contexto conceptual perde o sentido que lhe confere a tecnologia das transmissões (que a pensa como o que circula entre emissor e receptor) para designar a própria operação de tomada de forma, a direcção irreversível na qual se opera a individuação (talvez se pudesse dizer enformação, ou in-formação para destacar o processo de tomada de forma a partir de dentro). Por exemplo, a argila não é informada do exterior pelo molde: ela é um potencial de deformações, ela contém a partir do interior, uma propriedade positiva que lhe permite ser deformada, de maneira que o molde age como limite imposto a essas deformações. É a própria terra que toma forma segundo um molde. Assim descrita, a individuação de um tijolo de argila aparece como um sistema energético em evolução. Repensado como um sistema metaestável, o ser antes de qualquer individuação é um campo rico em potenciais que não pode «ser» senão em devir, ou seja, individuando-se. O ser «não possui uma unidade de identidade que seja a do estado estável, no qual nenhuma transformação seja possível; o ser possui uma unidade transdutiva» (*Idem*, p. 9). Que o ser seja mais do que a unidade não significa, no entanto, que ele não tenha «um», mas isto significa que o «um» advém no ser, que este deve estar compreendido como depósito relativo de escalonamento do ser,

da sua capacidade de se desfazer. Chama-se «transdução» a esse modo de unidade do ser através das suas diversas fases, as suas múltiplas individuações. Aqui aparece o segundo gesto de Simondon que consiste na elaboração de uma noção que apela a um método específico, ou seja, a uma visão renovada do modo de relação que entre-tem o pensamento e o ser (*Ibidem*). «Entendemos por transdução uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma actividade se propaga gradualmente no interior de um domínio, fundando essa propagação numa estrutura do domínio operado de lugar em lugar: cada região constituída estruturalmente serve de princípio de constituição à próxima região.» (*Idem*, pp. 9, 10) (...). A transdução exprime o sentido processual da individuação; é por isso que é válida para todos os domínios, assentando a determinação destes domínios (matéria, vida, espírito, sociedade), sobre os diversos regimes de individuação (física, biológica, psíquica, colectiva) (...). A constituição transdutiva dos seres requer uma descrição ela própria transdutiva. É por isso que Simondon também chama transdução a «uma investida do espírito que descobre. Esta investida consiste em seguir o ser na sua génese a cumprir a génese do pensamento ao mesmo tempo que se cumpre a génese do objecto.» (Simondon *apud* Combes, 1999, p. 10). Ao contrário do tom dado por Kant à teoria do conhecimento, não se trata aqui de definir as condições de «possibilidade» e os limites do conhecimento, mas de acompanhar pelo pensamento a constituição real dos seres individuados. É somente depois da estabilização da operação de individuação, assim que a operação incorporada no seu resultado desaparece, que aparece o objecto de conhecimento. Neste inevitável «desvelamento» da operação constituinte, pelo seu resultado constituído, Simondon vê a causa do esquecimento da operação, característica da tradição filosófica. Tendo-se esquecido de ter em conta a operação de constituição real dos indivíduos, a filosofia pôde interessar-se pela constituição ideal do objecto de conhecimento. Para resolver o problema do facto do conhecimento conter em si o hilemorfismo kantiano, que separa *à priori* as formas da sensibilidade da matéria dada *a posteriori*, Simondon coloca-se aquém da ruptura entre objecto a conhecer e sujeito conhecedor. Uma vez que, segundo ele, não é do lado do sujeito que se funda o conhecimento, ou pelo menos não mais do que do lado do objecto (Combes, 1999, pp. 10, 11). Se o conhecimento encontra linhas que permitem interpretar o mundo segundo leis estáveis, não é porque elas existam no sujeito das formas da sensibilidade *a priori*, mas sim, porque o ser como sujeito e o ser como objecto provêm da mesma realidade primitiva, e porque o pensamento que agora parece instituir uma inexplicável relação entre o objecto e o sujeito, com efeito prolonga

somente esta individuação individual; as condições de possibilidade do conhecimento são de facto as causas da existência do ser individuado. É portanto, num mesmo gesto, que Simondon se afasta de todo o subjectivismo, bem como de todo o objectivismo, o estudo das condições de possibilidade do conhecimento levantados pelo problema da génese do ser. Mas ele critica também a teoria do conhecimento. «Não podemos dar conta da possibilidade de conhecer seres individuados senão com uma descrição da sua individuação. (...) Não podemos, no sentido habitual do termo, “conhecer a individuação”; nós podemos somente individuar, individuarmo-nos e individuar em nós» (*Idem*, p. 11). O conhecimento da individuação pressupõe uma individuação do conhecimento: «Os seres podem ser conhecidos pelo conhecimento do sujeito, mas a individuação dos seres não pode ser apreendida senão pela individuação do conhecimento do sujeito.» (Simondon *apud* Combes, p. 12). Desde logo, o problema da fundação do conhecimento se suprime a si próprio. E a noção de transdução, que visa tornar inútil a problemática tradicional das condições do conhecimento vem designar um outro modelo de pensamento adequado ao ponto de vista genético. Ao elaborar esta noção de transdução, Simondon «transgride» o limite kantiano fixado na razão. Na transdução, a metafísica e a lógica confundem-se: «ela exprime a individuação e permite pensá-la: ela aplica-se à ontogénese e é ela própria ontogénese.» (Simondon *apud* Combes, p. 11). Que pensamento e ser sejam o mesmo significa sobretudo, que aquilo que constitui o pensamento não difere daquilo que constitui o ser; o pensamento, bem como o ser, não são adequadamente apreendidos senão quando é apreendida a sua dimensão transdutiva. As ideias tanto quanto os seres resultam de operações individuas as quais podemos dizer que são paralelas, sendo o conhecimento da individuação «uma operação paralela à operação conhecida.» (*Ibidem*).

Esta reconfiguração da relação entre o pensamento e o ser é comparável à que Spinoza opera em redor da noção de potência. A substância spinoziana definida por uma infinidade de atributos tem duas potências: uma potência de existir e de agir (definida pela infinidade dos seus atributos) e uma potência de pensar tudo o que ela faz existir. Ser e pensamento são aqui duas potências da substância, como em Simondon são os dois lados da individuação. Graças à noção de transdução, Simondon desloca portanto o questionamento, substituindo o problema da possibilidade do conhecimento pelo da individuação do conhecimento. Ora, se se trata aqui de uma operação analógica: «A individuação do real exterior ao sujeito é apreendida pelo sujeito graças à individuação analógica do conhecimento no sujeito» (Simondon *apud* Combes, p. 12). Desde logo

aquilo que garante a legitimidade do método, ou seja, a adequação da descrição à realidade, é a dimensão analógica e auto-fundada do desencadear do pensamento. (Combes, 1999, p. 12).

Ora, não é o corpo-máquina que quero trazer para o campo do pensamento coreográfico nesta dissertação. O corpo-máquina, que talvez importe pensar também como tal, poderá remeter-nos para o corpo da modernidade que andou de braço dado com a invenção de uma ontologia para a dança, na história da dança ocidental - um corpo de «alta fidelidade», ou o corpo «Hi-Fi» dos bailarinos virtuosos, tal como é nomeado, por exemplo, por António Pinto Ribeiro em *Dança Temporariamente Contemporânea* (1994, p. 10). Um corpo aperfeiçoado, feito de técnica de dança clássica, ou de técnica Graham, ou de técnica Cunningham, etc; um corpo produzido para peças coreográficas que exigem um enorme rigor técnico, normalmente combinado com um enorme rigor musical e cenográfico, como são disso exemplo alguns *ballets* e grandes peças de dança moderna, tradicionalmente apresentados em grandes teatros, com condições técnicas e arquitectónicas extraordinárias. A minha questão está antes, na diferença entre a tendência modernista de colocar o corpo, o movimento, ou a dramaturgia no centro do acontecimento, como corpo-máquina; e a possibilidade de entrar num paradigma mais simondoniano de pré-indivuação e de indivuação. A máquina que iremos considerar encontra-se na articulação das relações e na articulação das relações de relações. Se nos centrarmos no paradigma da máquina, ou de uma tecno-estética, tal como é teorizada também por Gilbert Simondon (1992), podemos dizer que talvez um coreógrafo-bailarino, ou um bailarino-coreógrafo, se encontre na tensão entre ser um maquinista, e ser uma peça da engrenagem (esta imagem é tirada de empréstimo a Jakob von Uexküll, 1959 [1934]). Se a perspectiva tomada nesta dissertação parte de uma ideia de «pensamento coreográfico», então consideremos as «máquinas de pensamento coreográfico» em funcionamento. Podemos dizer que elas existem em todo o lado conosco e para além de nós. (cf. Simondon, 1992). Um pensamento coreográfico encarado como tecno-estética poderia ser algo tão simples como o tempo que uma criança poderá passar a limpar o pó de uma cama de bilros atraída pelas cornucópias que espiralam, girando sobre o seu eixo e criando um efeito mecânico encantatório⁷⁶. Simondon, por sua vez, refere-se a duas obras de Gustave Eiffel, a torre

⁷⁶ Ainda me lembro de ser essa criança e reconheço a persistência de uma qualquer relação estética com esses pedaços de madeira esculpida que giram na cama de bilros da minha avó.

Eiffel e o viaduto de Garabit, para explicar o que entende por tecno-estética. «Trata-se propriamente de uma obra tecno-estética, perfeitamente funcional, inteiramente bem sucedida e bela, simultaneamente técnica e estética, estética porque técnica, técnica porque estética. Há fusão intercategórica.» (Simondon, 1992, p.253).

Mas a tecno-estética não tem como categoria principal a contemplação. É no uso, na acção que ela se torna de certa forma orgásmica, meio táctil e motor de estímulo. Quando uma porca bloqueada se desbloqueia, sentimos um prazer motor, uma certa alegria instrumentalizada, uma comunicação mediada pela ferramenta, com a coisa sobre a qual ela opera. (...)

A estética não é a única nem primeiramente a sensação do «consumidor» da obra de arte. É também, mais originalmente ainda, o feixe sensorial mais, ou menos rico, do próprio artista: um certo contacto com a matéria enquanto trabalhada. Sentimos uma afecção estética ao fazer uma solda, ou ao enfiar um parafuso. (Simondon, 1992, pp. 256, 257).

A noção de técnico-estética de Simondon, veio permitir-me repensar toda a minha relação com o *design* enquanto estética. Se aos 17 anos discutia com o meu professor de arte e *design*, o facto de o *design* só fazer sentido quando era funcional. Ao que ele me respondia que havia *design* disfuncional. Ter-me-ia calado facilmente se ele se referisse ao *design* como algo em que nos projectamos enquanto encaixe evidente e prazeroso. Era a tecno-estética que me fazia falta, numa altura em que já andava com sapatilhas de ponta⁷⁷ no estúdio e no palco.

A metaestabilidade de Simondon aparece como conceito que possibilita um pensamento por aproximações (ou por afinações), permitindo não essencializar, nem fixar ontologias. Na relação com o tema do Pensamento Coreográfico, no qual acabo por incluir diversas gradações e fases de «movimento de pensamento» (Cf. Gil, 2001), de «pensacção»⁷⁸, ou daquilo a que, em *O Espinho de Kleist*, chamo «dançar-pensar»

⁷⁷ A sapatilha de ponta foi a prótese que inventou um tipo muito particular de «feminino» em palco, com variações muito interessantes ao longo dos tempos. A relação das concepções identitárias de género feminino, mas também de ser fantasmagórico que paira e desliza em lugar de caminhar, são temas que alimentam muitos estudos de dança, mas também de antropologia, de história da dança e estudos de performance. Para uma caricatura sobre o tema ver também, por exemplo, a performance/palestra de Susan Foster «*The Ballerina's Phallic Pointe*» (2011): <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/the-ballerinas-phallic-pointe.html>.

⁷⁸ «Pensacção» é o nome de uma das oficinas de Fernanda Eugénio iniciada em 2014 para abordar alguns conceitos chave do seu trabalho, em grupo, e usando o modo operativo «and». Fernanda Eugénio e João Fiadeiro deixaram de colaborar activamente no seu projecto comum AND_Lab, em 2014, dando origem a

(Coelho, 2011), uma ideia de ontogénese permite-me uma elasticidade de possibilidades muito maior do que a cristalização de uma ontologia para a dança, ou para o coreográfico. Portanto, parto do princípio de que a partir de um equilíbrio metaestável podemos fazer a passagem de um elemento de uma máquina coreográfica para outro. Ou seja, não chega a surgir nenhum novo objecto estável se não houver dissolução. Tratam-se aqui, portanto, de práticas coreográficas que alternam doses e que se «afinam» entre a dissolução e a forma (entre o vago, o reconhecível, o formulável, o nominável, o escrito e o descrito), muitas vezes como estratégia de fazer variar a atenção para reparar melhor, ou, pelo contrário, para distrair o «excesso» de atenção numa zona reflexiva e «saltar» para um outro lugar, à partida, inesperado. Práticas coreográficas que actuam entre a indistinção e a divisão, ou o *polemos*, que nos permite «ver» de fora de nós, como quem olha para uma folha de papel à frente da cara (quem diz folha de papel, diz quadro, cena, ou ecrã, desde o ecrã de projecção do cinema, ao de varrimentos da televisão, ecrãs digitais, etc. Cf. Alain Renaud sobre interfaces e ecrãs, 2011-2012, pp. 139-159).

Voltando ao pensamento de Gilbert Simondon podemos dizer que do ponto de vista da relação, esta não corresponderá à ligação entre termos já pré-existentes, mas sim a algo que nasce constituindo-se com os próprios termos (ou corpos) enquanto relações, ou seja, o conhecimento surge como «relação de relações». E o indivíduo será aquilo que se constitui como relação, portanto, a realidade transdutiva da relação. Que a relação seja constituinte significa, do ponto de vista dos seres físicos, que não existe uma diferença entre interioridade e exterioridade, o que complica a possibilidade de se falar em termos de «dentro» e «fora», em geral. Usando, neste trabalho, a estratégia de Lisa Nelson para falar de parâmetros por aproximações, calibrações, ou «afinações», entre relações e relações de relações, que constituem realidades metaestáveis, falo ainda na possibilidade de se adoptarem diversos pontos de vista, ou distâncias de reparagem (no sentido de reparar) usando as expressões *zoom in* e *zoom out*, que aparecem com naturalidade em oficinas de João Fiadeiro, ou de Mark Tompkins. Por fim, as doses (quantidades) de velocidade e de duração determinam e distinguem fases e pré-individações na insipiência de serem individuadas. O «dentro» e o «fora» alimentam-se reciprocamente e não há, de facto, um «dentro» e um «fora», mas a distinção relativa

dois caminhos distintos, mas contaminados pela experiência conjunta. Eugénio investindo nos seus laboratórios de investigação And Lab, com as ferramentas do modo operativo «and», ou «e»; e Fiadeiro regressando ao modo mais artístico/performativo característico da CTR (Composição em Tempo Real).

é feita, por vezes, para vincar uma estrutura que restrinja a possibilidade de dissolução e de arbitrariedade totais⁷⁹. Na dissolução total não é possível marcar posições, talvez seja esta a característica de «estar» e de «ser» político que se relaciona com a necessidade de uma emancipação e que nos subtrai à dissolução no todo, permitindo-nos tomar posições, por oposição a tornarmo-nos escravos da imanência. Talvez seja esta a divisão a estudar, o *poemos* do «coreográfico» com, ou sem dança.

Os coreógrafos com quem escolhi trabalhar tomam posições, colocam-se, «compõem-se», ou «composicionam-se», para além de terem experimentado várias etapas possíveis de dança e de improvisação em dança. Terão levado até a um certo limite as práticas de improvisação e de contacto-improvisação, terão esgotado, ou exaurido a imersão na indistinção, terão parado voluntariamente o fluxo ininterrupto de movimentos. Por exemplo, para passarem a procurar, não só, mas também a divisão, já não através do toque, pois ele tem um parco lado de fora, mas de uma forma mais conceptual, uma linha, um quadrado, uma maquete, uma lupa, uma distância, um olhar, uma câmara, enfim, um modo de distinguir, de dividir para ver. Para poder parar o fluir do movimento e voltar a parar, para reparar, para perceber, no sentido de perceber e de dar atenção ao que há, ou «o que é que a coisa tem?» para citar mais directamente Fernanda Eugénio e João Fiadeiro. Reparar no óbvio escondido na realidade «naturalizada», no movimento a correr «normalmente», na coreografia regular dos corpos de todos os dias, obviamente e sem espanto, nem distinção de especificidades, de sabores, ou de quantidades. Mas também para voltarem a cair no afecto, no desejo, na pesquisa accidental, com mais propriedade. A linha é fora e dentro, pode ser o prolongamento de um toque não concreto (táctil), mas mais intelectual, num modo pós-experiência de enquadramento, de *still* fotográfico, de cinema, também matéria dos nossos sonhos. Num modo pós imagem da Terra vista a partir do espaço (o *zoom out* máximo) com tudo o que isso implica (cf. Miranda, 2012). Uma criança percebe que não é o avião, ou o tigre, ou o carro com que brinca quando se vê ao espelho, diz-nos Gisella Pankow (1986), portanto, crescer com um espelho à frente é.....?

⁷⁹ Pensou-se ainda articular este tema com a antropologia de *Pureza e Perigo*, livro de Mary Douglas (1991), que me pareceu bastante pertinente no caso da abordagem se tornar mais antropológica, mas à medida que o foco se clarificou do lado das ciências da comunicação, esta ligação ficou pelo caminho.

I. 4. CORPO

O prazer intenso que advém da competência mecânica, deixa de ser pecado e passa a ser um aspecto da corporização. A máquina não é um «objecto» passível de ser animado, adorado e dominado. A máquina somos nós, os nossos processos, um aspecto da nossa corporização. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; *elas* não nos dominam nem nos ameaçam. Somos responsáveis pelos limites; nós somos eles. (Haraway, 1991)

Ao usar, nesta pesquisa, um pouco da perspectiva de Simondon sobre os objectos técnicos - em lugar de partir da utilização de um conceito de corpo, ou da questão do movimento na área dança - foi necessário perceber melhor, também, várias noções de «corpo». Muitas vezes o «corpo» está incluído em noções de hibridismo, ou de corpo extenso que ultrapassa a carne, na relação de uma pessoa com meios tecnológicos. Como questiona, por exemplo, Maria Augusta Babo em «Do Corpo Protésico ao Corpo Híbrido»:

Quando o pensamento contemporâneo faz do corpo o tema de eleição, de que corpo está a falar? Da carne opaca e sujeita às leis da gravidade? Do corpo sentinte que capta o que lhe é estranho, exterior? Do corpo pensado imaterial, representado? É que se vão desenhando muito claramente duas vertentes de abordagem do corpo, uma que o desmaterializa e o remete para o domínio do virtual, corpo etéreo, nó na rede – o corpo *cyborg* não é senão a força da mente potenciada e mediada pelas tecnologias do digital; a outra que o considera como carne capaz de incorporar o estranho, a tecnologia, corpo protésico, transformando-se hoje num corpo híbrido. (Babo, 2004, p. 25)

Segundo Babo, «o corpo está vivo e seria de um idealismo distraído pensar-se que alguma vez ele se poderá volatizar no *cyborg*. É que entretanto os corpos e as vidas neles vão morrendo de fome e de doença porque a mesma tecnologia que desmaterializa o corpo não chegou até ele para o salvar» (*Ibidem*, p. 26). Acrescenta ainda que «a incorporação como faculdade do corpo humano torna a carne uma realidade plástica, aberta aos suplementos, que o mesmo é dizer, aberta à técnica como amplificadora da

percepção e faculdade sentinte, de modo que deixa de ser pertinente colocar-se a questão do dentro/fora ou da pele como limite e fronteira do corpo» (*Ibidem*). Em *Mil Planaltos*, Gilles Deleuze e Félix Guattari falam de um «corpo sem órgãos» como um corpo que é «feito de tal maneira que não pode ser ocupado, povoado senão por intensidades».

Só as intensidades é que passam e circulam. O CsO também não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde se passaria alguma coisa. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, produ-las e distribui-as num *spatium* ele próprio intensivo, inextenso. Ele não está no espaço nem é espaço, é matéria que pode ocupar o espaço a tal ou tal grau – no grau que corresponde às intensidades produzidas. É a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas não há nada de negativo neste zero, não há intensidades negativas nem contrárias. Matéria é igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir de zero. (Deleuze e Guattari, 2007, p. 203)

O *continuum* de intensidade de que falam Deleuze e Guattari pode ser uma forma de chegar à capacidade de devir espelho, devir microfone, ou câmara de filmar do investigador/performer. Mas outras abordagens do corpo foram tidas em consideração. Já mencionei o «corpo ciborgue» de Donna Haraway, acrescentamos apenas, para já, alguns pontos da reflexão de Bragança de Miranda sobre o corpo e sobre a carne num texto de 2001, onde diz que:

A interrogação quase obsessiva do «corpo» não é sinal de que este tenha finalmente emergido à superfície depois de uma grande repressão prolongada, como pretendia Nietzsche contra o platonismo, por ele acusado de negar o corpo. Mas tal negação era ainda uma forma de apresentação do «corpo», e através dela operavam várias forças cuja natureza se tem vindo a tornar mais evidente. Para Starobinski, as consequências da actual obsessão com o corpo são basicamente políticas: «O que se concede à escuta do corpo é subtraído à presença no mundo, aos investimentos em objectos outros.» (...) Assim o domínio do corpo, o falar-se tanto dele, teria a ver com uma perda de sentido do mundo, na qual a técnica desempenha um papel central. Mas pode dizer-se que, por compensação, o corpo se torna no «último» abrigo de que dispomos na

situação actual? Trata-se de uma convicção generalizada que convém analisar minimamente. (Miranda, 2001)

Miranda acrescenta ainda que, «mais do que um abrigo, o corpo é o palco de um assédio onde algo de essencial está em causa». Não é que tal assédio ataque o corpo cada vez mais fragilizado pelas forças desencadeadas pela actualidade, o que está sitiado é o humano e a sua liberdade, e o «corpo» é cúmplice desse assédio. O corpo «não é algo passivo, simples superfície de inscrição de forças, como acreditava Michel Foucault». (Miranda 2001) «Quando o artista australiano Sterlac diz que o corpo é obsoleto e implanta como contra-prova uma terceira orelha na perna, está, de facto, a confirmar que a nossa ideia de corpo se tornou insustentável.» (Miranda, 2008, p. 15)

I. 4. 1. Limites e fronteiras

No outro dia, no supermercado, ao cruzar-me com um grupo de pessoas, mesmo não olhando, eu não as vi, mas a ocupação do espaço teve qualquer coisa mais. Uma ocupação com vontade de tocar os limites, as pessoas, as paredes, os objectos, não sei bem. Foi uma sensação de alargamento do espaço, em lugar de estar contido nele. Ao passar por um grupo de pessoas hesito, espero que passem para não lhes tocar, ainda assim uma delas toca-me. Aceito confiante esse toque. Ao toque de uma mulher que ocupa o espaço como quem testa os limites do «seu corpo» na relação com o outro, que sou eu, percebi a minha evitação inicial do toque como uma indiferença fria, ou mesmo, como um medo de indiferenciação (a minha indiferença ao outro como um afecto de evitação?). No meio do toque será que a indistinção do «eu» e do mundo é uma ferramenta fundamental de divisão? Aonde é que acaba a parte de dentro da pele? Olhemos para os lábios, construamos uma imagem possível, tateando, ou consultando o espelho para ver melhor. Ao arrancar a pele luzidia da galinha depenada observemos o lento descolar e a forma como escorrega a fásia muscular descobrindo a carne ainda por cozinhar... Também nós temos aquelas camadas de tecido conjuntivo, mas está vivo e é completamente diferente por causa disso.

«*My body remains the enduring reality*» («o meu corpo é a realidade persistente que resta»), escreveu um dia Yvonne Rainer (Rainer *apud* Burt, 2004, p. 29). E quando chamo a isto «meu» e digo «corpo» atribuo-lhe uma imagem visual, com limites de

individuação e de propriedade privada. Uma forma individuada que lhe dou, quando penso e percepciono e imagino os limites de um corpo que se diz ser «o meu» e que fui vendo, ou conquistando ao espelho, em fotos e vídeos, através do tacto também. Toca alguns limites, «corpo-cambalhota» (cf. Gil, 2001, p.165), cima e baixo em simultâneo invertido. Alheado, absorvido em ideias, sem saber quase nunca, apenas saboreia e afina um conjunto de relações vagamente reconhecíveis. Re-conhecer, tal como re-parar corresponde a um duplo movimento de saborear. Reconstituir um corpo com órgãos, tentar que se fixe numa imagem que nos foi devolvida pela ciência. Completar uma imagem que teima na insipiência (insipiência com «s» de não saber, mas também incipiência com «c» de começar, há qualquer coisa na iminência de se actualizar). Vagamente orientando os pés para a terra e a cabeça para o tecto e em seguida imaginando-nos «sem-terra» e «sem tecto»⁸⁰ a desejar baldios e devolutos.

«O movimento que fazemos diariamente move-nos. Trabalhar implica estar sentado para milhões de pessoas. As artes marciais são antídotos para a crescente imobilidade que temos nas nossas vidas»⁸¹, diz Steve Paxton durante uma palestra em Lisboa (Paxton, 2011) e acrescenta - «*Bring the body to the mind, the body brings the fiction that you call “me” (...) The body was not meant to sit. That we sit on chairs all the time ruins our bodies (...). Dancing should be fighting the letal terrorism of the chairs*». As cadeiras seriam a muleta a que nos habituámos quando entrámos para a escola (*Ibidem*). Mas será que importa voltar a ser alguém que pensa sem cadeiras no corpo, ou antes, sem a possibilitância inevitável de se sentar num objecto desenhado para a sentabilidade? Será a possibilidade de escolha, uma libertação, uma emancipação da cadeira? Ou estaremos com Paxton a cair numa outra falácia? A falácia de desejar o que não está presente, em lugar de persistir na produção de pequenos deslocamentos tendo em conta que somos devir cadeira já.

⁸⁰ Alusão aos «sem-terra» e aos «sem-tecto» no Brasil.

⁸¹ «*The movement we do daily moves us. Work is a matter of sitting for millions of people. Martial arts are antidotes for increasing imobility we have in our lives.*»

I. 6. IMAGEM

A imagem é «nada» do ponto de vista das coisas, da matéria, mas é «tudo» porque é ela que constitui o plano onde a existência decorre. A possibilidade de nomear, de distinguir «coisas» e não ser submerso no *continuum* da natureza, onde perdemos o pé com um caleidoscópio, depende das imagens e da maneira como se organizam num simulacro absoluto e geral. Mas a «matéria» envia-nos inúmeras imagens. A natureza é a imagem em estado nascente. Basta reparar como um ribeiro vai passando «debaixo» dos reflexos das árvores, ou dos animais ou do que apareça. O momento do humano é quando o mito regista estas experiências, quando o *logos* as nomeia. (Miranda, 2008, p. 9)

A intuição de encarar o pensamento como lugar de construção de imagens que eventualmente precedem a nossa atenção poderá ter sido inspirada por este texto de Miranda e por alguns outros trechos de textos que Miranda escolhe citar no seu livro *Corpo e Imagem* (2008). O mais premente e que uso também na dissertação de mestrado a propósito do trabalho de Heinrich von Kleist, é o seguinte texto de J. G. Fichte:

Em lado algum há algo de permanente, nem fora de mim nem em mim, antes apenas uma incessante mudança. Em lado algum encontro um saber relativo ao ser, nem sequer ao meu próprio ser. Não há ser. – *Eu próprio* nada sei e nada sou. As *imagens*, essas são: elas são a única coisa que existe, e sabem de si mesmas, segundo aquela que é a maneira das imagens: - Imagens que perpassam sem que haja algo junto de que elas perpassem; que se ligam umas às outras por intermédio de imagens das imagens, sem nada de representado nelas, sem significado nem finalidade. Eu próprio sou uma dessas imagens; não, nem isso eu sou, antes apenas uma imagem confusa das imagens. – Toda a realidade se transforma num sonho [...]. O intuir é o sonho; o pensar – a fonte de todo o ser e

de toda a realidade que imagino, a fonte do meu ser, da minha força, dos meus fins – é o sonho desse sonho. (Fichte *apud* Coelho, 2010, p. 19)

Ora, na pesquisa dos autores que escolho como casos, onde a importância da cinética dos corpos é de alguma forma relegada para segundo plano e substituída pela percepção e atenção ao que está presente, parece-me inevitável falar em termos de imagem, mesmo quando os quadros, os pequenos *frames* de atenção que se distinguem, são minúsculos e muito rápidos. Estamos sempre a ver coisas, não só no sentido da visualidade, mas também no sentido da criação de imagens sensoriais misturadas com memórias (que convocam imaginários).

Apoiando-se na ideia de que os dispositivos técnicos de uma época não são nunca peças neutras de equipamento, mas sim artefactos histórica e socialmente construídos, condicionados e condicionando a organização de saberes e práticas num dado momento, *Techniques of the Observer* debruça-se sobre o modelo de visão implicado pela *camara obscura*, entendida enquanto vasto paradigma enformador do estatuto e das possibilidades de um observador nos séculos que precederam o século XIX, para depois dar a ver a sua deslocação, operada com a emergência da óptica fisiológica (os estudos sobre a decomposição da luz dão lugar a estudos sobre a psicofisiologia do sujeito), durante aquele século. Nascem novos modelos de visão unidos pelo termo comum do corpo humano. A visão deixa de depender de um objecto exterior para passar a localizar-se no sujeito, no seu corpo. Assiste-se a uma subjectivação e abstracção da visão. É o sujeito, enquanto observador reconfigurado, que produz as sínteses necessárias a partir das quais a sua experiência visual e perceptiva tem lugar. (...) (Crary *apud* Duarte, 2003, p. 214).

A utilização recorrente do termo «atenção» por Jonathan Crary e por Lisa Nelson⁸² demonstrou ser um ponto de contacto interessante entre o trabalho de ambos. Mais uma vez, a relação com o sentido da visão e a alteração sensorial, como consequência do conhecimento e dos hábitos que nos relacionam com a tecnologia aparece como central nesta dissertação.

⁸² Também Julie Perrin, em *Figures de L'Attention, Cinq Essais sur la Spatialité en Danse* (2013), articula uma série de trabalhos coreográficos com o conceito de atenção.

Se antes o corpo era obliterado da experiência da visão, sendo um elemento invisível, sem nenhuma intervenção na apreensão do mundo e das suas imagens, agora passa a ser um laboratório de investigação e experimentação do qual emerge e deriva o conhecimento sobre a visão, que caminha assim para uma redefinição e reconfiguração radicais. (...).

A hegemonia da visão deixa de fazer sentido. A visão passa a ser um estrato entre outros de um corpo que podia ser capturado, formatado, controlado, por um conjunto de técnicas exteriores e simultaneamente de um corpo com capacidade para fugir à captura institucional através de uma nova «vontade artística». (Crary *apud* Duarte, 2003, p.215).

Como será possível, então, o estudo coreográfico de um «corpo-câmara», de um «corpo captador de sons», de um «corpo microfone», de um «corpo scanner», tal como formulados no projecto de tese de doutoramento? Que imagens se captam, que imagens se produzem? O título desta tese, *Corpo Imagem e Pensamento Coreográfico*, propõe fazer ecoar a matéria do livro *Corpo e Imagem* de José Bragança de Miranda (2008) que serviu de inspiração inicial para a pesquisa feita⁸³. Em *Corpo e Imagem*, Miranda sustenta a ideia de «humano» no acto de colocar a *Physis* à distância: «Tudo o que é da ordem do humano depende da distância, e da maneira como a trabalhamos e somos por ela trabalhados.» (*Idem*, p. 8). A produção de imagens depende da distância? Com capacidade para «desviar, camuflar, demorar», as imagens constituem, segundo Miranda, o filtro invisível que transmuta o real «interpondo-se entre nós e a *Physis*, entre nós e a história» (*Idem*, p. 9). Não se tratam necessariamente de imagens ópticas, «a imagem não se confunde com essas produções mais ou menos fugazes, feitas por máquinas que eclodiram em massa no século XIX, como a fotografia, ou o cinema» (*Ibidem*). A imagem, seja sonora, cinestésica, proprioceptiva, ou visual, «à luz da nossa noção de matéria, (...) é quase nada», mas «um nada que é tudo».

Como uma sombra do sol, ou um reflexo num rio, a imagem «escorre», desliza, colando-se totalmente àquilo a que se acrescenta. Ela «ensopa» o real com o seu

⁸³ Uma das ideias iniciais deste projecto era fazer um paralelo entre o livro *Corpo e Imagem* de José Bragança de Miranda (2008) e o discurso de alguns coreógrafos com quem me tenho vindo a cruzar. A ideia de espelho de Miranda, enquanto máquina arcaica, começou por ser um princípio orientador, e depois estendeu-se, por um lado, ao dispositivo dos estúdios, das câmaras de filmar, no campo da dança e do coreográfico; por outro lado à reflexão, ao pensamento reflexivo, e à especulação por oposição a vertentes mais imediatas e imanentes de pensamento.

poder, dissolve-o na sua liquidez escorregadia, e o próprio escorrer abre o tempo, onde tudo decorre. É o correr da imagem que cria o tempo, e o humano transcorre nesse deslizar sobre o «real», fazendo dele veículo da vida. (...)

Evidentemente, os antigos faziam tudo isso sem reflectir, sendo antes reflectidos pelas imagens que os flectiam. Se eram poetas eram-no inconscientemente. (Miranda, 2008, p.12).

Continuando a parafrasear Miranda, encaramos a modernidade como inseparável desta fluidez das imagens e da constante cristalização e dissolução, necessariamente longa, da imagem absoluta e estática que estava suspensa sobre a história. O problema moderno estaria então, para Miranda, na falta de uma «imagem» comum, compartilhada por todos. «Durante séculos, a imagem comum confundia-se com uma imagem absoluta, um ícone de que tudo dependia e tudo articulava. Mas isso tinha consequências demasiado pesadas e impolíticas.» (*Idem*, p. 16). O problema será agora «como fazer imagem que tenha peso político, numa época em que a imagem absoluta se fragmentou, e em que tudo depende dos indivíduos – e estes parecem contar tão pouco». O problema - continua Miranda - torna-se evidente quando pensamos nos artistas que devaneiam com o efeito político das suas obras, e todos o buscam sem o saber, sendo artistas, (...) (*Ibid.*). Referindo-se à política do Estado e ao seu modelo de «pedra e bronze» refere que a única vantagem que tem, o facto de existir, não impede a banalidade do mal, nem a transformação do Estado numa máquina de desentusiasmar a vida. «O Estado é impolítico, e tudo depende de abrir uma crise de soberania, multiplicando os “soberanos”. A resposta a esta soberania misteriosa, baseada no indivíduo passa pela imagem e as possibilidades que contém.» (*Idem*, p. 17). Estará, então, a imagem do lado da fabricação de impossíveis? «Sem o impossível, a vida é “metade de nada” e morre à míngua de imagens» (*Idem*, p. 11) Será então, o imaginário que sustenta o humano⁸⁴?

Algo de decisivo se passa entre as imagens e o corpo, nos encontros e desencontros que têm por palco o destino da carne. Assim sendo, o transfundo deste assunto é basicamente político. Com efeito, se a arte é uma forma de

⁸⁴ No livro *A História Interminável*, uma criança humana é atraída para o mundo imaginário de *Fantasia* através da leitura do livro *A História Interminável*, para salvar *Fantasia* do demolidor «nada» que se aproxima a toda a velocidade (Ende, 1984 [1979]). A imagem do avanço do «nada» por um mundo cheio de sentidos, ainda que muito fantasiosos e, por vezes difíceis de imaginar - também retratada no filme com o mesmo nome - é uma recorrência do meu imaginário sempre que me deparo com questões sobre imagem, ou sobre o avanço do nihilismo. (*Neverending Story*, Wolfgang Petersen, 1984)

trabalhar sobre as imagens impedindo a sua deriva absoluta, como se fossem sombras da natureza à espera de homens, a possibilidade de se tornar comum e ser posto em comum é basicamente de ordem política. As ideologias mais não são do que imagens controladas. A própria vontade de saber e de dominar as imagens é errada e politicamente perigosa. Para serem efectivamente fortes têm que ser como que actos isolados, fora das cadeias do passado, uma espécie de actos sublimes sempre a começar. Sendo incalculáveis é inútil e prejudicial querer antecipá-las, justificá-las, querer conhecer o contexto, etc. (*Idem*, p.18).

Seria também um papel da arte, para Miranda, refazer as imagens, prepará-las, ou talhá-las como se fossem diamantes para quem as pudesse receber. «Quando, repentinamente e na urgência, uma destas imagens preparadas pela arte ilumina a acção, fazendo-a delirar, sem garantias, mas suscitando o comum, quando isso sucede, ocorre toda a diferença. Que isso possa ocorrer fora do «mundo da arte», só aumenta a nossa confiança no comum.» (*Idem*, p.19). Afirmar que a imagem é o começo do «humano» pode parecer menos bizarro depois das relações entre imagens já enunciadas. «Mal podemos reconhecer o que será uma “imagem”, apesar de todo o palavreado que as envolve» (*Idem*, p. 24). Mas a noção de imagem de Miranda que me interessa tirar para esta tese prende-se com a questão da divisão. Miranda sustenta que a imagem antes de ser uma «cópia», é uma divisão e um efeito de divisão, que extrai imagens leves da «densidade» da matéria e acrescenta-se a ela, desmultiplicando-a.

Caracterizando para o melhor, ou para o pior a cultura ocidental, pelo menos desde o gregos. (...) Toda a metafísica, herdeira tardia da teologia, se alimenta dessa cisão, mesmo quando, na sua maioria, a desejam abolir. Uns para se fundir com a «natureza», outros para «concluir» a história, outros para realizar a «imanência absoluta», outros ainda para serem «orientais»... (*Idem*, p. 24).

Ora é nesta tensão entre cisão e abolição da cisão que encontro grande parte dos discursos coreográficos, como veremos na terceira parte. Talvez não directamente através do humor, mas na busca de novas relações, através de «jogos», ou de «exercícios coreográficos», existe pensamento coreográfico na «divisão alegre» a que talvez Miranda se refira:

São metafísicos aqueles que acham que a divisão já está feita desde sempre, são críticos da metafísica aqueles que querem cancelar essa divisão. No entanto, com a «patafísica» de Jarry, ou a *physique amusante* de Duchamp, entre outras, a metafísica ganha a sua figuração terminal. Trata-se agora, de usar o humor para abalar as «cristalizações» da metafísica. De facto, o humor é o verdadeiro modelo de toda a divisão alegre, e não já desesperada. (Miranda, 2008, nota de rodapé pp. 24, 25).

Segundo Miranda, a divisão onde se origina a experiência humana abre a «presença», ou a «natureza», instalando todo um jogo de forças e de possibilidades, cujos efeitos se prolongam até aos nossos dias. (*Idem*, p. 26).

De maneira perversa, querendo abolir as «imagens» míticas, Platão abre caminho à instalação do «dispositivo óptico» ocidental que, trabalhando internamente todas as divisões e binarismos, se expressa «cinematicamente». A divisão metafísica, que, contrariamente à pluralidade do mito, é dual, hierarquiza uma série de outras divisões, complexamente articuladas: presença e ausência, visível e invisível, original e cópia, possível e actual, etc. (*Idem*, p. 27).

Será então, neste enredado de ambiguidades que está, de facto em acto, um esquema de controlo, modelo de toda a técnica ocidental, que se constituiu assim, segundo Miranda, desde a metafísica grega. «A relação entre *dynamis* e *energeia*, entre actualidade e potencialidade, a que Aristóteles dará uma primeira configuração essencial, será então, essencial para a emergência da técnica, instaurando a lógica do controlo, que é sempre o trabalho entre dois níveis diferentes» (nota de rodapé 14, p. 28). Miranda encontra aí e, «desde sempre na nossa cultura» o fundamento do desejo de imediaticidade e de toda a mística, que alimentam o tal desejo de «fusão», mas também «todo o redentismo teológico e boa parte das utopias políticas». Vendo no cruzamento da técnica com este desejo fusional «a ameaça que desde sempre impende sobre nós». (pp. 28, 29).

Para haver desejo de «reunião», ou de «fusão» foi necessária primeiramente uma divisão mais originária, que nenhuma «imagem» esgota. De facto, só há imagens no plural, e nem todas dependem da visão ou do olhar. É preciso um outro ponto de partida, que a imagem permite perceber, porque também é afectada por ele e

é um efeito dele. Começamos apesar de tudo por ela, pois a sua análise permitirá compreender o que está em causa. Isto implica um afastamento radical relativamente às actuais tendências, que privilegiam a visão ou o «olhar» (gaze) e, em geral, a percepção (p. 29).

Originária, também, será a divisão materialmente considerada, a divisão da matéria ela mesma quando se reflecte, ou desdobra. «É a divisão da *Physis* por reflexo, ainda antes de haver qualquer “sujeito” ou “consciência”. O que faz a superioridade de Lacan sobre a infinidade de conversas sobre a imagem é ter-se dado conta disso mesmo». Parafrazeando Lacan, Miranda fala da imagem como conjunto de efeitos energéticos que partem de um dado ponto real – por exemplo, um feixe de luz – que se vêm reflectir num ponto qualquer de uma superfície, por exemplo, a superfície de um lago. Ora, esta poderá ser «substituída pela área estriada do lobo occipital, pois a área estriada, com as suas camadas fibrilares, é muito semelhante a um espelho.». Podemos usar um pequeno espelho para observarmos o conteúdo de um quarto, por exemplo, e podemos fazê-lo manipulando um fragmento de espelho bem pequeno, «também uma qualquer pequena secção da área estriada (do cérebro) serve para o mesmo efeito, comportando-se como um espelho.» (pp. 29, 30). Ainda seguindo a mesma linha de pensamento, de facto, e «do ponto de vista da divisão originária que as imagens iniciam, não há diferença essencial entre “natureza” e “consciência”, entre “interior” e “exterior”, todos imersos num espaço único, que só a imagem pode abrir.» (p. 30).

As imagens do início são as «conversas» da matéria consigo mesma, e por etéreas que pareçam, as imagens são «sublimações» dos estados pulverizados da matéria, eflúvios desta, não apenas da vista, mas do olfacto, etc. Todo o mistério está em romper a continuidade e opacidade do «real» ou da matéria, com a própria matéria. (...) Ao mesmo tempo, ruptura e continuidade, continuidade da ruptura, que tem de ser permanentemente redividida. (...). Matérias como reflexos, espelhismos, ecos e miragens. Só numa ontologia idealista se trata de «cópias», ou de «imagens». Como se verifica com Baudelaire, as idealidades são outros estados da matéria, a matéria em todos os seus estados.

O espelhamento, os ecos, os perfumes e sublimações, tudo espelhismos de uma matéria sem espelhos, mas que são facilmente extraíveis de dentro dela. O espelho é a máquina arcaica por excelência, contendo todas as máquinas «futuras» (pp. 30, 31).

No entanto, o primeiro efeito da máquina espelho será o de uma multiplicação infundável. Imaginemos o objecto A, que ao espelhar-se cria um objecto virtual A', que é ao mesmo tempo A e não-A. Trata-se de uma «coisa», eventualmente, um «objecto», pois a sua presença, mesmo que efémera, apesar de ter permanecido uma infimidade tem a fatalidade de alguma vez «ter sido». Ora, «daí à sua fixação pela linguagem («o mito», por exemplo), ou outra máquina qualquer, como a pictórica ou a fotográfica, vai um passo, e nem o mais decisivo. A fixação humana varia entre ser testemunho ou ser mnemotécnica, tendo ambas a mesma raiz.» (p.31). A partir do momento em que aparece no mundo, nem que seja virtualmente, surge em simultâneo a possibilidade de se fixar, criando novos objectos que se separaram e destacam da *Physis* (p.31). Os fósseis, as «mãos negativas», a fotografia, etc, são exemplos de fixação de imagens.

Percebe-se, assim que, apesar da enorme evidência do espelho, este é sempre segundo, é uma mecânica para produzir artificialmente o reflexo. Mas antes dele temos de pensar a linguagem, o mito e, em geral, a poesia. O conflito entre a poesia e o óptico é sinal de uma catástrofe. Quase se poderia dizer que miragens, ecos, cheiros, como a famosa *Madeleine* de Proust, testemunharam uma primeira mnemotécnica, de importância crucial. Mas na mnemotécnica está à espera a técnica. Daí que o grande salto técnico acabe por ser a fixação a permanência dos reflexos. Temos nessa capacidade para fixar, para produzir a permanência, a origem da «técnica», mas também todo o pensamento especulativo. A máquina elementar é, então, o espelho, e no fundo toda a superfície espelhante. Mas a sua capacidade para «reproduzir», depressa será capturada pela técnica do «produzir». Do espelho arcaico ao espelho da madrasta da Branca de Neve que é activo, ao espelho de Alice que entra dentro dele, até à perda do reflexo no espelho do Erasmio de E. T. Hoffman, vai todo um percurso que se funda na elementaridade da imagem iniciante. (...) (p.32).

Entre o reflexo e coisa instaura-se um espaço, onde se podem introduzir, e de onde se podem extrair «máquinas». As máquinas não esgotam a técnica, embora sejam um efeito desta. A técnica será, para Miranda, o controlo das passagens, entre «imagens» e «coisas», entre «real» e «potencial». *Techné* e *poiesis* estão em conflito e têm afinidades. «Neste aspecto, mesmo a literatura e a poesia têm uma natureza maquínica. A diferença relativamente às máquinas-máquinas é que a poesia e a

literatura, as artes em geral, avariam a máquina que têm.» (nota 22, p. 33). Miranda considera que «a *techné* tende a ser uma *poiesis* que controla as “ligações”, as passagens, instaurando trajectórias conhecidas e repetitivas, enquanto a *poiesis* é uma *techné* que desconhece os caminhos e é única, singular». Será, portanto, «esta ambiguidade que explica o mito romântico da “inspiração”, que vem não se sabe de onde. Mas é um “erro” poético, pois qualquer obra, depois de feita, torna-se modelo, técnica, uma “máquina” de repetição.» (nota 23, p. 33). Portanto, deste ponto de vista, «as “imagens” fixadas por aparelhos ópticos não se diferenciam de qualquer outra forma de fixação. Em última instância, “espelhar” imagens, sons, ou cheiros não é essencialmente distinto. Só a metafísica opticamente orientada nos impediu de reconhecer este facto.» (p.33).

O privilégio dado à imaginação tem a ver com a possibilidade de se criarem «imagens» que nunca existiram, ou então com o «invisível». Porém, as novas «imagens», como o revelam hoje os gráficos dos computadores, se nunca existiram, são produzidas por um aparelho que, esse, existe desde os princípios, e se formaliza crescentemente. (...) Não são «símbolos» nem metáforas, são afloramentos do «espelhável», ou «registável». E desde que aflorem são sempre realizáveis (pp. 33, 34).

As «imagens» de imagens (as «ideias» platónicas, Deus, etc.) estiveram, segundo Miranda, encarregadas de controlar a «cornucópia» aberta pela fixação e produção de novos seres, como imagens, objectos e corpos, bem como a sua mobilização. «Desde sempre que as imagens tiveram de ser controladas, porque enquanto fragmentação do *continuum* do “real” descontrolam os nossos sistemas de enquadramento, de *framing*.» (p. 35). Por seu lado, «as instâncias de controlo proliferam historicamente, pluralizando a tentativa “ontoteológica” para controlar esses novos entes. A domesticação das imagens alimentou boa parte de outras domesticações e interdições. Censura, pornografia, critérios estéticos, todos colaboram neste trabalho de controlo.» (p. 36). Por outro lado, «o “desejo” de parar, de impedir a deriva dos espelhismos, é ambivalente, pois metafísica ou teologicamente só se pode parar numa “imagem” absoluta.» (*Ibidem*).

Falhada a teologia, abalada a metafísica, ultrapassada a história, o cinematismo actual é alimentado pelo automatismo da técnica. (...).

Eis a crise: perderam as imagens o seu estatuto inicial, de iniciação, de começo, onde «são sólidas. Espaçosas». De onde lhes provém a solidez e extensão? Das próprias coisas que elas «recobrem» imperceptivelmente, mas que alteram. As imagens no início são as próprias coisas a que se colam imperceptivelmente, mas que alteram. A poesia é essa máquina de alterar, que cria outros espaços e extensões, impossíveis mas necessários (pp. 37, 38).

Miranda considera, deste modo, que a poesia estará por todo o lado, onde menos se pode reconhecê-la. Sendo ela «que salva todos os possuídos pela falta de imagens ou os embriagados pelo excesso delas». A poesia será, assim, «política, porque afecta o “comum”, cria as formas do “comum”». E será nas formas do «comum», que o humano tem lugar. Ao falar de «poesia», Miranda refere-se não tanto à escrita mas mais «ao gesto livre que a “imagem” ilumina, que divide as imagens contra si próprias, respondendo a um terror que agora é humano, demasiado humano». (*Idem*, p. 40). Será portanto um dos modos que o humano tem para se defender das impressões e experiências avassaladoras, das forças desencadeadas, do impacto do Real. (Cf. Miranda, p. 50).

I. 7. ESPELHOS E REFLEXÃO

Acompanha-me, desde muito cedo, um questionamento sobre a consequência que a existência de espelhos e afins - um pouco por todo lado, mas especialmente nos estúdios de dança - exerce sobre o pensamento humano. Talvez não com contornos tão definidos, mas assim como me lembro de aprender a ler, também tenho uma memória muito clara de constantemente questionar, num misto de receio e de atracção, a existência de espelhos e as suas consequências. Acrescente-se a coincidência de ter começado a trabalhar numa sala de *ballet* com um espelho grande, sensivelmente com a mesma idade em que aprendi a ler.

Aprendi primeiro, uma a uma, cada vogal, e todos os dias, no caminho para casa, ou em voltas que dávamos, de carro, reparava que essa letra passava a exhibir-se. Não

conseguia não a ler, se a via, e chegava a fechar os olhos para ver como desaparecia, primeiro o «A» e o «a», depois o «E» e o «e», e por aí afora. As letras obrigavam-me a lê-las e a construir sons primeiro e sentidos depois. Já não eram letras passivas e invisíveis, para mim, enquanto analfabeta. O mesmo se passou com combinações de letras, o ditongo «ou» chegou a ser um preferido⁸⁵. De repente, um mundo de letras que esteve lá, desde sempre, anima-se. E o efeito, que começa por ser o de reconhecimento de uma réplica - mais e mais «Ás», a letra que ainda agora estava na escola, no livro, nos cadernos e no quadro de xisto preto - passa a ser o desvendar de um mundo obviado ante os nossos olhos. No sistema de aprendizagem da técnica de dança clássica (também dito *ballet*) há descobertas semelhantes, mas há sobretudo um espelho que nos «obriga» a ver o nosso corpo. Com o espelho foi diferente. Eu sabia o que era um espelho, havia um que me mostrava uma menina do mesmo tamanho que eu, por trás dos copos, no móvel da sala de jantar da minha avó. Era um espelho tímido, ou eu era tímida, eu sabia que aquela menina era eu. Tinha vergonha de olhar ao espelho, então espreitava disfarçadamente. Mas disfarçadamente dava nas vistas e, um dia, a minha tia comentou que eu me estava a ver ao espelho, acrescentando que costumava fazer o mesmo com aquele móvel, quando tinha a minha idade. Ao contrário do mestre que zomba do efebo na história que relata Heinrich von Kleist em *Sobre o Teatro de Marionetas* (2009), a minha tia não gozou comigo, foi mais uma atenção cúmplice que não deixou de me embaraçar. Na sala de *ballet Margot Fonteyn*⁸⁶ inaugurada pela própria em 1963, na Academia de Bailado Clássico Pirmin Treku, no Porto, os espelhos ocupavam toda a parede do fundo, a única que não tinha barras. Uma sala ampla, de chão e paredes regulares, com barras em todas as paredes, excepto numa que era forrada de espelhos. Um soalho de madeira, aparentemente comum, de tábuas largas e muito flexíveis que

⁸⁵ É possível que me intrigasse a pronúncia da professora portuense, um «ou» sonoro, diferente da dos meus pais que fechavam o «ou» em «ô», à maneira de Coimbra. Talvez esteja a romancear um pouco a memória, mas achei relevante trazer o início da percepção da atenção dirigida com o seu lado de descoberta emocionada.

⁸⁶ Dame Margot Fonteyn foi uma das bailarinas clássicas mais conhecidas e apreciadas do século XX. Tendo dançado sobretudo no Royal Ballet de Londres, a bailarina britânica, já depois de uma carreira recheada de sucessos, fez furor nos duetos dançados com o bailarino Rudolf Nureyev, 20 anos mais novo que ela, e com quem dançou até aos 61 anos, quando se reformou. Pirmin Treku foi também bailarino do Royal Ballet, nos anos 60 e terá dançado com Fonteyn, entre outros notáveis bailarinos da época, antes de se mudar para o Porto e fundar a sua escola de *ballet*. O estúdio principal da Academia de Bailado Clássico Pirmin Treku, no Porto, onde me formei, ostentava uma bela foto de Margot Fonteyn descerrando a placa que inaugurou a sala e a escola, ao lado de Treku, e por cima dos enormes espelhos. (ver: <https://pirmintreku.squarespace.com/historia/>). Por curiosidade, foi também o encontro com a dança de Fonteyn e de Nureyev, em Coimbra, que impressionou, sobretudo o meu pai, e que o levou a apresentar-me à formação de Pirmin Treku, no Porto, quando eu tinha cinco anos e meio.

serviam como trampolim para os nossos saltos. Às vezes era encerado (notava-se logo) e não tinha linóleo, claro que não tinha linóleo (ainda). Tenho saudades desse chão. Não sei se era por causa do espelho que me era difícil chegar à frente na sala, onde também estava o piano, a um canto, e o professor Pirmin Treku, ou a professora Bárbara Guedes. Imaginar que os espelhos eram substituídos por público não me ajudava nada. Como era «alta» para a idade ficava sempre atrás das outras colegas, longe da professora, longe do pianista e longe do espelho, que fazia vezes de público, dobrava o tamanho da sala e permitia-nos projectar movimentos para lá do espelho (olhar longe e não olhos nos olhos, braços a atirar para longe, *grand jetés* a voar para mais longe ainda). Já devia ter sete anos quando fiz o primeiro exame da *Imperial Society of Teachers of Dancing*. A novidade, no dia do exame é que tapavam completamente os espelhos forrando-os com a parte de trás de velhos cartazes. Era sempre apanhada de surpresa, a sala mudava radicalmente, e, em lugar dos reflexos e das sombras que apanhava em visão periférica, via claramente duas ou três pessoas, sentadas à minha frente, a examinadora inglesa e os meus professores de *ballet*, Pirmin Treku e Bárbara Guedes, a traduzir as indicações dela. A situação era bastante mais constrangedora assim. Era um exame e, apesar de rápido, durava uma eternidade. Éramos só duas meninas na sala e eles reparavam no que fazíamos com um tipo de atenção diferente da das aulas⁸⁷. Entretanto, o *ballet* tornou-se um dado adquirido, uma prática de três a quatro vezes por semana, na adolescência. Já não reparava tanto no espelho, habituava-me a poder aproximar-me dele sem saias, nem calças e a poder olhar para o meu reflexo sem ficar chocada com a nova largura das coxas, por exemplo. Pelo canto do olho, ou ao longe, estando em movimento não se fixa grande imagem. Um espelho produz efeitos estranhos na nossa relação com o corpo, vemo-nos, um «eu» bidimensional em ângulos que apanham o nosso olhar, que o nosso olhar apanha. Convencionámos chamar «eu» à memória daquilo que ali vemos. Algo que não se reflecte no espelho, não existe, é espectro, fantasma, ou vampiro... «como toda a gente sabe»... A descrição destas experiências pessoais ressoaram, a certa altura, acidentalmente, mas muito insistentemente com o seguinte trecho de *O Espectador Emancipado* (Rancièrre, 2010). Grande demais para ficar em nota de rodapé, o trecho transitou para aqui, como que a dar conta da dinâmica da escrita, na sua vertente menos controlada.

⁸⁷ Sobre as tomadas de consciência e das conseqüentes perdas da inocência em relação ao corpo e aos seus bloqueios por ver a imagem reflectida do corpo, ver «O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar» (Coelho, 2010).

O animal humano aprende todas as coisas como começou por aprender a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o rodeiam, para assim tomar lugar entre os humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um facto, um signo com outro signo. Se o iletrado conhece de cor somente uma oração, pode comparar esse saber com o que ainda ignora: as palavras dessa oração escritas num papel. Pode aprender, signo após signo, a relação daquilo que ignora com o que sabe. Pode fazê-lo, se, a cada passo, observar o que tem à sua frente, disser o que viu e verificar o que disse. Desde o ignorante que soletra os signos até ao cientista que constrói hipóteses é sempre a mesma inteligência que se encontra em acção, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar. Este trabalho poético de tradução está no cerne de toda aprendizagem. Encontra-se no âmago da prática emancipadora do mestre ignorante. O que este ignora é a distância embrutecedora, a distância transformada em abismo radical que só um perito é capaz de «colmatar». A distância não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda a comunicação. (Rancière, 2010, pp. 18, 19).

Em *The Tain in the Mirror*, Rodolphe Gasché (1997 [1986]) faz uma retrospectiva crítica da ideia do pensamento e da reflexão na história da filosofia. Utilizo essa perspectiva para voltar a olhar para as abordagens de alguns autores da dança contemporânea, encontrando paralelos que fisicalizam a ideia de imersão num pensamento, e a ideia de reflexão (com várias *nuanças* de quantidade e de sobreposição) utilizadas, por vezes, alternadamente como forma de pensar. As bases concretas de um pensamento coreográfico também passam pelo espelho numa das paredes, a memória desse espelho, a memória de uma quarta parede, de um público e das persistentes tentativas de ultrapassar essa memória, ou pelo menos de a domesticar. Ou talvez não seja «o espelho», mas um espectador constante, uma testemunha que nos acompanha (como vemos no testemunho de Olga Mesa na terceira parte deste trabalho), todos estes outros de nós que nos vêm de fora, são parte integrante da história do pensamento na dança. Não só «o que pode um corpo?» (de Spinoza) nos guia, mas também «o que pode uma dança?» e sobretudo «o que pode o coreográfico?», mesmo quando não envolve dança. Durante os processos de pesquisa, ontogéneses de novos mundos foram

ganhando forma, e adiando um fim. Um fim provisório pode ser uma apresentação pública, um espectáculo formalizado em coreografia (no palco, em vídeo, etc), um recorte feito num «pensamento coreográfico», que, em princípio estará em constante re-actualização, ou processo. Concentrei-me então nos processos e nos jogos coreográficos. O facto de ter lido *The Tain in the Mirror* de Rudolph Gasché (1997), sobre a reflexão na Filosofia, ajudou-me a pensar sobre o pensamento coreográfico. Gasché trabalha com o conceito filosófico de reflexão para dizer que este se encontra na origem da filosofia em si e é também o nome dado à aspiração que a própria filosofia tem de auto-fundação. No entanto, apenas com Descartes a reflexão adquiriu explicitamente o estatuto de princípio. A partir do momento em que se torna o conceito metodológico motor do pensamento cartesiano representa uma viragem de qualquer consideração directa a partir dos objectos. Com tal viragem nas modalidades da percepção do objecto, a reflexão apresenta-se primariamente como auto-reflexão, auto-relação, auto-espelhamento. Ao destacar o ego para fora do seu intrusamento imediato no mundo e ao tematizar o sujeito de pensamento em si, Descartes estabelece uma certeza convincente do *self* enquanto resultado da clareza e distinção com que se percebe a si próprio. Através da auto-reflexão, o *self*, o ego, o sujeito, é posto nos seus próprios pés, liberto de todas as experiências não mediadas com o ser. A auto-reflexão marca a subida do ser humano para o nível de sujeito. Faz do ser humano uma subjectividade que se centra em si própria. Ao recortar o *self* para fora da imediatez do mundo dos objectos, a reflexão ajuda a dar liberdade ao sujeito enquanto ser pensador. O auto-pensar do pensamento enquanto auto-consciência tem uma função iminente emancipadora. Constitui a autonomia do cogito, do sujeito, do pensamento. Só o sujeito que se conhece a si próprio e encontra o centro de todas as certezas em si próprio, é livre. Embora o princípio da auto-reflexão arrisque o solipsismo, ele é a própria condição pela qual o mundo se pode tornar num mundo de objectos. Então a auto-reflexão articula o mundo de acordo com o estatuto de mundo enquanto mundo de objectos para um sujeito livre e auto-consciente que transporta a promessa de um mundo livre. A partir de certa altura na história da filosofia, a auto-reflexividade estabelece-se como pré-condição estrutural a *priori* daquilo que entendemos como conhecimento. Uma vez que a filosofia transcendental terá reclamado a reflexão como condição primeira de todo o conhecimento, a reflexão deverá também tornar-se o meio de auto-reflexão da filosofia. No pensar do pensamento a reflexividade serve ao mesmo tempo de *medium*, de método e de fundação na qual a filosofia se

enraíza em si própria. Ora este pensamento de Gasché tem qualquer coisa em comum com a ideia de Krauss de encarar o narcisismo como meio da Videoarte (Kraus, 1976), mas também com o capítulo de Lepecki onde ele relaciona a origem do «coreográfico» com a procura de um solipsismo metodológico na solidão de um estúdio vazio (Lepecki, 2006, pp. 19-44). De notar também, é o facto de ambos pegarem no exemplo de alguns trabalhos de vídeo de Bruce Nauman, dentro do estúdio. Continuando, Gasché refere que a auto-reflexão enraíza a autonomia da filosofia enquanto «o conhecimento mais livre», daí este ser fundador, para além de método e de *medium*. No coração da metafísica moderna enquanto metafísica da subjectividade, a reflexividade será o próprio *medium* do seu desdobramento, o método e a substância, a própria origem da filosofia enquanto discurso de autonomia radical. (Gasché, 1997, p. 16) *Re-flectere* significa «dobrar», ou «voltar», ou «reverter» (*backward*, «inverter», ou «ao contrário»), bem como «devolver» (*to bring back*, «trazer de volta»). No entanto, este «voltar» (*turning back*) só é significativo para compreender a reflexão, se nos lembrarmos que, tanto na filosofia grega como na filosofia latina o termo tem conotações ópticas naquilo que se refere à acção por espelhamento de superfícies ao devolver a luz. (*Ibidem*).

I. 8. MOVIMENTO

A Modernidade, enquanto complexo tecnopolítico, desequilibrou por completo a antiga ecologia da potência e impotência humanas. Impelida por uma mistura de optimismo e agressividade que faz a história, ela abriu a perspectiva da criação de um mundo, em que as coisas se passam como se pensa, porque se pode aquilo que se quer e se tem vontade de aprender aquilo que ainda não se pode. É a vontade de poder da capacidade própria que, nos tempos modernos, faz andar o curso do mundo. (Sloterdijk, 2002, 24)

Na leitura de alguns textos que informam o pensamento sobre dança teatral contemporânea europeia e norte americana, a saber, *Relationscapes* de Erin Manning (2009) e *Movimento Total* de José Gil (2001), coloca-se uma questão que vem esboçada no texto de André Lepecki *Exhausting Dance* (2006). Ou seja, apesar de se falar muito de dança como se se falasse de movimento, dança e movimento são coisas distintas e a primeira não implica necessariamente a segunda, pelo menos, não na forma de «movimento a fluir» que alguns críticos e espectadores reivindicam quando compram um bilhete de espectáculo vendido como «dança». Em *Exhausting Dance*, Lepecki sustenta que a formação da coreografia é uma invenção peculiar do início da modernidade que funciona enquanto tecnologia para criar um corpo disciplinado que se mexe de acordo com os comandos da escrita (Lepecki 2006, p.6). Mas antes de chegar a esta formulação, que coloca a génese da coreografia (literalmente «escrita da dança»: *orchesis + graphie*) em paralelo com o projecto da modernidade e de um corpo moderno, como entidade linguística, Lepecki reitera a necessidade de se repensar um campo de pensamento conotado com o movimento e o *being-in-flow*. Conotação esta que afecta a visão crítica de espectáculos que não têm necessariamente «movimento visível», ou que não vão ao encontro da definição de dança de alguns dicionários, mas que são propostas artísticas de pensadores coreógrafos cuja formação é herdeira da tradição da dança tanto europeia, como norte americana⁸⁸. Segundo Lepecki, embora seja do senso comum, a operação que alinha a dança com o movimento, enquanto *medium*, é um desenvolvimento histórico relativamente recente (2006, p. 2). Apesar dos antecedentes - que já vêm esboçados na definição do Romântico *ballet d'action*, e na vontade expressa no enigmático texto de Heinrich von Kleist *Sobre o Teatro de Marionetas* (Kleist, [1810], 2009), de que os bailarinos possam prescindir das paragens, pois são nesse aspecto superados pelas marionetas – é apenas em 1933, que John Martin declara que só com o advento da dança moderna, a dança encontrou finalmente o seu princípio verdadeiro e ontologicamente enraizado: «Este começo foi a descoberta da própria substância da dança que se revelou ser o movimento»⁸⁹ (Martin *apud* Lepecki 2006, p. 4). Lepecki acrescenta que o alinhamento da dança com o movimento que

⁸⁸ Fora do contexto que conheço melhor, o *butô* e a herança de uma determinada cultura japonesa do pós-guerra, poderiam trazer luzes interessantes ao que vem sendo dito sobre a colagem da ideia de dança ao movimento.

⁸⁹ *This beggining was the discovery of the actual substance of the dance, which it found to be movement.* (Martin *apud* Lepecki 2006, p. 4).

Martin anunciou e celebrou, não é senão o resultado lógico da sua ideologia modernista, do seu desejo de segurar teoricamente uma autonomia para a dança que a fará equivaler a outras formas de arte. Segundo Lepecki, esta luta pela autoridade teórica e crítica define a dinâmica discursiva que informa a produção, circulação e recepção crítica da dança; definindo como algumas danças são consideradas legítimas enquanto que outras são desconsideradas e vistas como actos de traição ontológica, por exemplo, em algumas críticas jornalísticas, nas decisões de programação, ou mesmo em processos legais. Ao dar-mos conta de que a dança acontece neste espaço de contestação, tornamos mais claro o facto de que algumas acusações de traição feitas recentemente são a ventriloquização de um programa ideológico de definição, de fixação e de reprodução daquilo que devia ser validado como dança e aquilo que devia ser excluído do seu âmbito como insignificante, sem futuro, ou obsceno. Entretanto, a questão ontológica da dança permanece em aberto⁹⁰ (Lepecki, 2006, p. 4). Lepecki propõe abordar a questão do coreográfico do ponto de vista: «do solipsismo, da quietude, da materialidade linguística do corpo, do rebatimento do plano vertical de representação, do tropeçar no terreno do racismo, da proposição de uma política do chão e da crítica a uma tendência melancólica no cerne da coreografia» (*Ibidem*). Analisando o trabalho de uma série de coreógrafos contemporâneos e incluindo também, dois artistas cujo trabalho, apesar de não vir da tradição da área da dança, se compõe de aspectos coreográficos e de envolvimento do corpo enquanto centro de acontecimento (Bruce Nauman e William Pope L.). Aos aspectos abordados por Lepecki em *Exhausting Dance* acrescento, nesta tese de doutoramento, a relação da dança com alguns meios tecnológicos, como aspecto que informa a ontologia, ou melhor algumas «ontogéneses» de dança. Apesar de alguns autores que Lepecki escolheu como exemplo para desenvolver a sua perspectiva, contarem, numa parte considerável da sua pesquisa, com a *Media Art* - como é o caso de Bruce Nauman, na sua utilização do vídeo e de microfones, por exemplo - o autor não chega a estabelecer essa relação neste livro.

⁹⁰ *This struggle for critical and theoretical authority defines the discursive dynamics informing the production, circulation, and critical reception of dance; it defines how in journalistic dance reviews, in programming decisions, and in legal suits some dances are considered proper while others are dismissed as acts of ontological betrayal. To acknowledge that dance happens in this contested space clarifies how recent accusations of betrayal ventriloquize an ideological program of defining, fixing, and reproducing what should be valued as dance and what should be excluded from its realm as futureless, insignificant, or obscene. Meanwhile, dance's ontological question remains open.* (Lepecki, 2006, p.4)

Dois exemplos de textos onde a questão do movimento se confunde com a dança são o livro de Erin Manning *Relationescapes, Movement, Art, Philosophy* (2009) e o de José Gil *Movimento Total, o Corpo e a Dança* (2001). Embora haja uma relação bastante aprofundada e justificada entre movimento e *media* em Manning, e entre corpo e movimento em Gil, não foi feita uma reflexão crítica sobre a colagem da ideia de dança à ideia de movimento nas suas abordagens. Por vezes, sinto falta também de uma reflexão sobre o bailarino, o *performer*, o pesquisador de dança contemporânea enquanto criador, ou seja, enquanto pessoa que reactualiza o seu discurso à medida que o produz. Raramente são consideradas, nos textos de Gil e de Manning, a coreografia e a pesquisa coreográfica que partem de outros aspectos que não o corpo, o bailarino, ou o movimento, em abstracto⁹¹. Numa pesquisa sobre dança, pressinto que a separação entre movimento, corpo, partes do corpo e a pessoa que reactualiza os discursos dançando/coreografando, desvirtua aquilo que mais me interessaria saber sobre uma dança, ou seja, o que é o seu pensamento. Ou a dança enquanto forma de pensamento contemporâneo. A dança enquanto arte contemporânea é o quê, afinal?

Dei-me conta, ao longo dos últimos anos, dos diferentes usos de palavras como «movimento» e da forma como podem introduzir confusão enquanto ainda não se percebem bem os discursos dos vários autores. Manning e Gil estão a falar quase sempre do «movimento total» de José Gil, ou do «movimento absoluto» de Deleuze e Guattari. «O bailarino» no seu discurso é uma espécie de agente, ou de interagente desse movimento, podendo ser uma pessoa qualquer, um «nós bailarinos», ou um «nós poetas». As perguntas «Que bailarino? Quando? A fazer o quê?» não têm o mesmo lugar que teriam num discurso mais antropológico, são abordagens diferentes a questões diferentes. Parar o «movimento absoluto», ou o «movimento total» que estará no começo de tudo, não será, portanto, uma possibilidade. Mas parar a dança, introduzir soluços nos fluxos ininterruptos e naturalizados da vida, não só é possível como corresponde a uma postura política, como refere Lepecki. Parar tem também um significado especial para um artista que conhece muitas potências de ser e de devir. Se esperam que me mexa, eu paro, se querem que eu pare, eu executo tarefas, se estavam com a ideia de ver tarefas, eu crio um ambiente com *slides*, ou com tinta, tiro-vos o

⁹¹ Tem-se em conta o facto de, na área de trabalho da filosofia, o hábito de trabalhar com «personagens conceptuais» facilitar a produção de discursos em que se generalizam e naturalizam, por exemplo, «o bailarino», «o poeta», «o movimento», a «dança», etc. Ao mesmo tempo que se expandem fronteiras para ideias naturalizadas, por exemplo de corpo, o «corpo sem órgãos», devir corpo, devir coisa, etc.

chão, corro para fora de cena, coloco-vos nos bastidores, faço um filme no palco, afinal o chão que pisaram eram corpos imóveis a pulsar, afinal não havia corpos, apenas máquinas, ou marionetas, ou uma representação digital de figura humana a passar, uma imagem a «dançar», e «de repente, tudo fica preto de gente»⁹². Numa espécie de resistência à nossa própria expectativa naturalizada.

O movimento é o da *Physis*, que faz com que o permanecer ou desaparecer seja algo intensamente dramatizável. A mudança dos dias e das noites é sinal disso. Mas também a finitude, o envelhecimento, a morte. Neste quadro, entende-se que na metafísica ocidental o problema não seja o movimento, mas a «paragem». E não é daqui que o desejo provém, como vontade de deixar de desejar e acabar assim o movimento? (Miranda, 2008, p. 35).

Ou então, falamos de ritmos e para haver ritmo há movimento e há paragens. Dentro do concerto que é o aparente silêncio podemos produzir os nossos próprios recortes e ritmos. (Cf. John Cage *4' 3''*, 1952. Ver também Lefebvre 2004 [1992])

⁹² Título de uma peça coreográfica de Marcelo Evelin apresentada em Lisboa, Setembro 2014, Teatro Maria Matos.

PARTE II

My body remains the enduring reality.

(Rainer *apud* Burt 2004, p. 29)

Dancing should be fighting the letal terrorism

of the chairs (Paxton, 2011)

Supondo que a dança, como meio de investigação tem vários modos de pensar. Supondo que dessas várias tendências, talvez presentes em diferentes camadas de percepção, de relação e de produção de imagens, escolho destacar duas e as trago para o presente trabalho, tentando aproximar-me delas problematizando-as. Estas tendências, estes modos - que se misturam entre eles e com todos os outros modos e discursos, e que, das mais diversas formas se alternam, se sobrepõem, co-incidentem, em maiores, ou menores quantidades de diferença, de presença e de intensidade e com mais, ou menos intervalos - são parte da matéria e *medium* da dança em geral, estando presentes também em tudo aquilo a que se poderá chamar «coreográfico». Ou seja, no humano enquanto ser que escolhe posicionar-se, relacionar-se e produzir mundo no espaço-tempo. E isto inclui a percepção, a atenção, a vibração dos corpos, o seu posicionamento e agenciamento, o movimento, a deslocação, e as relações técnicas e tecnológicas. Portanto, envolve tanta coisa que não ambicionamos cobrir-lhes o espectro, mas sim concentrar-nos na tecnologia do espelho. Será que podemos distinguir «a possibilidade de dançar-pensar» de um pensamento mais reflexivo, em que a hipótese de ver, ou de nos imaginarmos, de fora permite distinguir várias escolhas possíveis de posição e de composição? Estando claramente implicados um no outro, quando falamos de dança; fora de uma dança, o pensamento coreográfico continua a operar em quase todas as circunstâncias sempre que nos posicionamos e circulamos. Posicionarmo-nos, e sermos posicionados *a priori*, por exemplo pela arquitectura e urbanismo, pode ser observado e questionado produzindo discurso crítico. Coloco a hipótese de o exercício de reparar, descoreografar e recoreografar dentro de um estúdio - enquanto laboratório de posições ético-estéticas - ser um ensaio de pensamento crítico em relações fractais simplificadas (como *maquettes*). Descondicionar e elasticizar os hábitos, ou as práticas de se individuar e de estar em relação, poderá ser uma ginástica do pensamento coreográfico que aparece, muitas vezes, nos laboratórios de composição coreográfica, como uma forma de contrariar e de poder alternar com os automatismos. Como, por exemplo o automatismo de ir na corrente de um movimento fluído no contacto-improvisação, o *going with the flow* positivo de que se queixam alguns contacto-improvisadores, como Mark Tompkins. De que modo, o eco deste exercício crítico está presente também, tanto concretamente como simbolicamente, na vida de todos os dias?

II. 1. DANÇAR-PENSAR ENQUANTO INVESTIGAÇÃO E POÉTICA

Something is doing (James 1996). That much we already know. Something's happening. Try as we might to gain an observer's remove, that's where we find ourselves: in the midst of it. There's happening doing. This is where philosophical thinking must begin: immediately in the middle (Deleuze and Guattari apud Massumi, 2011, p. 1).

«Dançar-pensar» é uma apropriação que faço da expressão «mover-pensar» de Erin Manning no seu livro *Relationescapes* (Manning, 2009). A colocação em justaposição das duas palavras teria a intenção de desfazer a dicotomia⁹³. «Dançar-pensar» enquanto conceito operativo tem-me ajudado a falar de trabalhos como *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois* de Vera Mantero (1991)⁹⁴, ou mais recentemente sobre *Nossa Senhora das Flores*⁹⁵ de Francisco Camacho (1993). A dança e consequentemente a coreografia, enquanto pensamento, discurso e *medium* de investigação de direito próprio é uma possibilidade que coloco em relação com o trabalho de laboratório e de investigação dos coreógrafos: Lisa Nelson, Mark Tompkins, João Fiadeiro, Olga Mesa, e, também Vera Mantero e Francisco Camacho. Dançar-Pensar enquanto investigação e poética pode partir de uma qualquer exploração, não se filia num só *medium*, nem será necessário desenhar uma ontologia desta área para a pensar. Segundo Manning, as ontologias devem manter-se como limiares – do ser para o devir, da força até à forma e de volta para a força. As identidades formam-se, mas são apenas individuações breves. Procure-se, então, não o total devir, nem a identidade fixa: o equilíbrio dinâmico entre uma individuação e várias identidades é metaestável, ou seja, converge em muitos lugares ao mesmo tempo e é mais estável nuns e mais activo noutros. Localizar identidades como ponto de partida de um corpo é negar a

⁹³ Essa intenção não ficou evidente por si só como fui verificando em conversas com alguns colegas, o que me tem levado a repensar o conceito ultimamente.

⁹⁴ Ver Coelho (2010).

⁹⁵ Ver Camacho, 1993: <http://www.eira.pt/?lg=1&id=3&cnid=4&nid=15>. Ver também Coelho (2013).

complexidade dos planos de pensamento, de expressão, de conceptualização, de articulação concorrentes (Manning, 2009, p. 10, 11). Falaremos, então, de uma ontogénese⁹⁶? Em *Parables for the Virtual* (2002), Brian Massumi aborda o tema do corpo da seguinte forma: «Quando penso no meu corpo e pergunto o que faz para merecer esse nome, duas coisa sobressaem. Move-se. Sente. De facto, faz as duas coisas ao mesmo tempo. Move-se ao sentir e sente-se a mover» (2002, p. 1). Acrescentando adiante - «“O corpo”. O que é isso para O Sujeito? Não as qualidades da sua experiência de movimento. Mas antes, mantendo uma abordagem extrínseca, o seu *posicionamento*» (*Idem*, p. 2). Falando de posicionalidade, conceito que questiona e problematiza nesta parte do seu livro, Massumi coloca a questão dos modos «como». Como é que um corpo escapa?

How does a body perform its way out of a definitional framework that is not only responsible for its very «construction», but seems to prescript every possible signifying and counter signifying move as a selection from a repertoire of possible permutations on a limited set of predetermined terms? How can the grid itself change? How can what the system has pinpointedly determined flip over into a determining role capable of acting on the systemic level? The aim of the positionality model was to open a window on local resistance in the name of change. But the problem of change returned with a vengeance. Because every body-subject was so determinately local, it was boxed into its site on the culture map. Gridlock. The idea of positionality begins by subtracting movement from the picture. This catches the body in cultural freeze-frame. (...) When positioning of any kind comes a determining first, movement comes a problematic second.
(Massumi, 2002, pp. 2, 3)

A ênfase é portanto posta no processo antes mesmo da significação, ou da codificação (*Idem*, p. 7). Com Bergson a posição torna-se secundária ao movimento e deriva dela (é resíduo de movimento) (*Ibidem*). O problema passa a ser explicar, como pode haver *stasis* dada a primazia do processo (*Idem*, p. 8). Outra forma de o pôr será, «a posicionalidade é uma qualidade que emerge do movimento» (*Ibidem*). Ora, dada esta qualidade processual e emergente parece-me ser possível considerar o conceito de posicionalidade como a qualidade formada por uma ontogénese de posicionamento.

⁹⁶ Ver: «Position du Problème de L'Ontogénese» in *L'Individuation Psychique et Collective* de Gilbert Simondon (2007 [1958]).

Nesta perspectiva poderei usar esta qualidade de poder parar, ou de me colocar (colocar, ou por) dentro de um qualquer processo, como uma qualidade iminentemente emancipatória e política. Fazendo, dado um processo, a possível equivalência entre posicionalidade e posicionamento no sentido de «corpo presente». A ontogénese de uma posição, a sua qualidade e «sabor» passará a ser, neste trabalho, a «posicionalidade» reciclada após a crítica feita por Massumi, no seu texto, do conceito de posicionalidade (cf. 2002, pp. 2-9). Será que posso chamar «posicionalidade» aquilo que me tem chamado a atenção enquanto «potência política da colocação do corpo em situação». É nesse sentido que procuro exemplos para o estudo da elasticidade dos posicionamentos, em práticas artísticas que implicam «o coreográfico»⁹⁷.

A par da ideia de posicionalidade explorada em *Parables for the Virtual* por Brian Massumi, tenho vindo a dar relevo, no trabalho de Erin Manning, à ideia de pré-aceleração. Em *Relationscapes* (2009), Manning centra-se na ideia de pré-aceleração, na imanência do movimento a mover, para falar no modo como o movimento pode ser sentido antes mesmo de se actualizar, enquanto força virtual do movimento a tomar forma. A forma dinâmica de um movimento será o seu potencial incipiente, e os corpos, expressões dinâmicas do movimento na sua incipiência, que não terão ainda convergido para a sua forma final. Manning refere-se então a «corpos» enquanto puro ritmo plástico, propondo que nos desloquemos para uma noção de devir-corpo que seja um corpo sensível em movimento, um corpo que resista a pré-definições de subjectividade, ou de identidade. Um corpo que esteja envolvido num alcançar (num *reaching-toward*) recíproco, e que reúna o mundo mesmo enquanto «faz mundo». Ora, estes corpos-em-formação são propostas para o pensamento em movimento. O pensamento aqui não será estritamente da mente, mas antes do corpo em devir. O pensamento nunca é oposto ao movimento: o pensamento move um corpo. Este movimento-com será duracional num primeiro momento, e a duração será o plano da experiência, no qual a finalidade expressiva ainda não tomou lugar. À medida que o pensamento se transforma em expressão, ele move-se através de conceitos em pré-articulação. A pré-articulação corresponde à pré-aceleração da linguagem. Ou seja, as percepções, as sensações, os sentimentos, as imagens e a tomada de forma de conceitos e de linguagens são, para Manning, eles próprios, pensamento e comunicação (Manning 2009).

⁹⁷ Como, por exemplo, no AND_Lab de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro.

Quando, em *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar* (Coelho 2010) coloquei a possibilidade de «dançar-pensar», como forma de ultrapassar um impasse, ou um «bloqueio da consciência» de um improvisador, não imaginei que essa reflexão fosse afectar o próprio modo como vejo dança. A exigência na partilha de uma questão consequentemente mudou de «sabor», não do lado da definição da questão, não do lado do «saber», mas antes na possibilidade de sentir emergir uma questão coreográfica enquanto pensamento partilhado (ou mesmo recíproco). Qualquer coisa como: sentir a disponibilidade para uma relação de testemunha, cúmplice num processo em constante actualização. Desde então, a relação com os trabalhos e com o pensamento de alguns autores misturou-se com oportunidades de dançar-pensar-com eles. Algo confuso e ainda difícil de articular, mas dançar-com alguém que dança-pensa separado de nós pelo palco é difícil, é raro, mas possível e precioso. Como explicar...

*That Fish is Broke*⁹⁸ é a resposta coreográfica de Simone Forti⁹⁹ ao acontecimento *Judson Now*¹⁰⁰, uma celebração dos cinquenta anos do *Judson Dance Theatre*¹⁰¹ (Jowitt, 2012). Em *That Fish is Broke*, Forti entra e começa a falar num

⁹⁸ *That Fish is Broke* de e com Simone Forti, Brennan Gerard e Terrence Luke Johnson, 2012-11-10: PLATFORM 2012: *Judson Now*, *Danspace*, igreja de Saint Mark, Nova Iorque.

⁹⁹ «Forti is a renowned practitioner of improvisation, having discovered the discipline in the late nineteen-fifties, studying with the great Anna Halprin and her San Francisco Dancers' Workshop. In the early sixties, after relocating to New York, Forti tried different movement techniques—Graham, Cunningham—but, she says, “I couldn't do it. And, also, I wasn't that interested in it.” At the Cunningham studio, though, she met Robert Dunn, an accompanist there who was influenced by John Cage, and began studying composition with him. (Dunn's classes formed the nucleus of what became the Judson Dance Theatre.) Suddenly, Forti says, she became aware that dance could be conceptual: “We didn't have to dance on a stage; we didn't have to leap; we didn't have to wear certain kinds of costumes. We were artists, working in the medium of movement.» (Andrew Boynton, 2012, *No Mistakes: Simone Forti*, in <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2012/11/no-mistakes-simone-forti.html>). Ver também: Jenny Schlenza, 2009 in “Flash Art” n°269, (November-December): http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=478&det=ok&title=simone-forti

¹⁰⁰ «In this new work, premiering at *Danspace Project*, Forti draws on her daily practice of *News Animations* developed in the 1980's. Forti works with guest artists Luke Johnson and Brennan Gerard in an evening of improvisational moving and speaking. Patterns of language and the body in motion play off each other sparking questions, silences, speculations and bursts of energy. Forti, Gerard, and Johnson respond to each other as they interweave the flickering, fluid vision of pivotal thinkers from the past, and their own personal experiences». (Judy Hussie-Taylor in *Platform 2012: Judson Now*, September-December, *Danspace Project*, Nova Iorque. Ver também <http://www.danspaceproject.org/blog/?p=729>)

¹⁰¹ «Apesar de não pertencer ao grupo que inicialmente apresentou trabalho de 1962 a 1964 e que se auto-denominou *Judson Dance Theatre*, Simone Forti trabalhou com Ann Halprin, Robert Dunn e Robert Morris. Na sua obra *Democracy's Body*, *Judson Dance Theatre*, 1962-1964, a dificuldade em definir o *Judson Dance Theatre* em termos de cronologia e artistas envolvidos conduziu Banes a restringir este movimento aos coreógrafos associados ao grupo cooperativo e *workshop*, às suas coreografias e a quatro concertos(...): *Terrain* de Yvonne Rainer, *Afternoon* de Steve Paxton, *Motorcycle* de Judith Dunn e *Fantastic Gardens* de Elaine Summers». (Mira, 2008, p, 152). Ver também Jowitt (2012): <http://www.artsjournal.com/dancebeat/2012/11/portaging-the-60s-into-2012/>

discurso fluído sobre coisas em que pensa: nas agulhas verdes do topo de uns pinheiros. Pensa connosco a ver e a ouvir, relaciona o momento actual com coisas que leu nos jornais do dia. Entra no espaço como se lá estivesse desde sempre, não entra em palco, o espaço já é partilhado por todos. Há espaço a toda a volta para nos sentarmos em «U», não em cadeiras mas na carpete que forra os degraus da igreja de *Saint Mark*, em Nova Iorque. Há pilares estreitos que suportam o varandim também em «U», com os quais podemos ensaiar enquadramentos da peça-acontecimento, em lugar de nos queixarmos por estar atrás da coluna. O espaço aberto de uma igreja vazia, sem cenário, nem iluminação, evoca, de forma descontraída, a *Judson Memorial Church*¹⁰². Forti agita a cabeça enquanto dança, agita a cabeça mesmo quando pára e se encosta a uma coluna. Não sabemos se é Parkinson, será relevante chamar-lhe alguma coisa? Porque não incluir o movimento involuntário, nesta dança? Como se fosse um *NO MANIFESTO* involuntário citando o manifesto de Yvonne Rainer de 1965¹⁰³. O constante abanar da cabeça dá ao trabalho uma potência à partida invisível. É uma combinação que exponencia todos os actos e todos os intervalos de uma dança paradoxal (Cf. Gil, 2001, pp. 57-79). A possibilidade de negar, de dizer uma coisa e o seu contrário ao mesmo tempo, de fazer uma acção e de a negar em simultâneo. Negá-la, como assim? Um não-gesto? Não está lá? Se, como diz José Gil - não há «zero de movimento»¹⁰⁴ - como será a sua negação? Ao negativo do gesto poderíamos associar uma ideia de «inverso», uma «engenharia reversa», ou um *rewind*¹⁰⁵? Um homem jovem entra no espaço a gatinhar, também vem pensar movimentos e falar de coisas que o ocupam, como os trajectos que se fazem da Palestina ao Nilo. Vem dançar-pensar e o agitar da cabeça de Forti ganha novas dimensões. Pode ainda ser um ininterrupto «não» na relação com o outro, que contrasta com algum girar mais sereno para olhar para trás num movimento que acompanha a sua atenção. No entanto, o agitar da cabeça não parece ser uma negação,

¹⁰² Chamo-lhe aqui *Judson Memorial Church* em lugar de *Judson Dance Theatre* para me referir mais especificamente ao espaço da igreja em lugar de o referenciar como grupo de *performers* e de eventos.

¹⁰³ O *NO MANIFESTO* (1965) foi um manifesto criado por Yvonne Rainer como estratégia para desmistificar a dança e que ela usou como referência para a composição de trabalhos como *The Mind is a Muscle* pouco tempo depois dos eventos do *Judson Dance Theatre*.

¹⁰⁴ «Se não há “zero de movimento”, é porque a unidade virtual de movimento, enquanto resíduo da operação de esvaziamento, coincide com o resto que, no movimento dançado de produção de signos, nunca deixa de escapar à semiotização». (Gil, 2001, p. 54).

¹⁰⁵ Lisa Nelson, nos seus *Tuning Scores*, utiliza a palavra *reverse* para convidar os participantes de uma «partitura de afinação» a inverter aquilo que acabaram de fazer.

funciona antes como uma sinalização, uma pontuação. Não há zero de movimento¹⁰⁶ em nenhum corpo, em nenhuma «sociedade de moléculas»¹⁰⁷. Não temos acesso a todo o movimento existente, mas ele é fundamental para que a percepção funcione e aquele agitar da cabeça assinala também o movimento que não vemos. Entra um segundo homem mais velho que o primeiro, e porque será que nos chama a atenção a idade? Não cessamos de tentar construir identidades e narrativas, todas as possibilidades surgem como cenários virtuais, como pré-articulações¹⁰⁸ de imagens. A relação entre eles é a de pensar em conjunto, no centro de um espaço onde estão muitas pessoas sem o escuro de um teatro que as separe de facto do centro da atenção. A cisão entre o palco e a plateia está esbatida. Do outro lado do «espelho» está a continuidade do mundo que percebemos em lugar do escuro e do vazio, para lá do palco. E será importante saber quanto do movimento e do discurso é improvisado? Improvisado, quero dizer, quanto daquilo que pensam em voz alta e trazem para o movimento não foi combinado antes, entre os três, com pormenor? Há certamente estruturas, ou eixos, mas também, depois de tantas práticas e de tantas repetições, estes bailarinos dialogam numa língua-coreografia improvisada, ou não, que é o seu plano comum. É movimento gozado e pensado com outros pensamentos falados, no sistema de relações dos seus e dos nossos corpos pré-coreografados a pensar-jogar. O que fazem e o que dizem em movimento de pensamento desperta-nos a atenção, é espirituoso. É complexo e simples ao mesmo tempo, não é só qualquer coisa. São estruturas depuradas numa «ética da suficiência», que os implica nesse movimento de pensamento, que pode continuar numa série de

¹⁰⁶ A ideia de ausência de movimento é focada também, no início do livro *Movimento Total, o Corpo e Dança*, onde José Gil aproxima o seu discurso de uma passagem da Bíblia para falar do «começo». «No começo era o movimento. Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter-se alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo. Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Porque, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso? No começo não havia pois começo». (Gil, 2001, p. 13)

¹⁰⁷ Segundo Manning, baseando-se em Whitehead, um corpo pode ser visto como uma «sociedade de moléculas». «*For Whitehead, a body is a society – a body is a complex of feeling in co-composition with live-living*». (Manning, 2012, p. 22)

¹⁰⁸ «*Prearticulation is about the virtual field of expressibility that precedes (or follows) expression as such. It is the feltness of language in the moving, before the saying, between the words. It can be gesture, rhythm, movement. It can be laughter, stuttering. It can be silence. From sensation to experience, from relation to perception, from feeling to writing, prearticulation makes felt how the more-than of expression - expressibility - accompanies language in the making. Prearticulation does not express some thing, or some body, it expresses-with. The proposition: there is no language that does not carry its share of prearticulation*». (Manning 2012, p.158, 159)

livros que um deles traz para «palco», porque os estima como há quem estime gatos, cães e como há quem cultive outras relações de estimação. Ou nos jornais que Forti diz serem macios e que se vão espalhando no espaço. Macios, quentes no Inverno, bons para atravessar os Alpes, como quando foi preciso fugir de Itália por causa da guerra. Os jornais espalham-se em formato de rio. O homem mais jovem queria dizer que estávamos todos no Nilo, *in the Nile*, ou *in denial* (em negação). Uma comunidade em negação numa relação com o «não» acidental de Forti? É de novo possível fazer uma ligação com o seu agitar da cabeça. O presente está em negação, actualiza a negação. Numa coreografia optimista da presença, o presente oferece-se com sinais de dúvida, de paradoxo, de pensamento em actualização. São práticas de dezenas de anos que fazem espectáculos com este grau de sofisticação quase por acidente. A ética de milhares de ensaios-repetição que confundem intérpretes com coreógrafos, com pensadores na atenção ao movimento de pensamento. Tudo isto faz a diferença de um espectáculo que é quase nada, muito pouco espectacular, um entre-tenimento¹⁰⁹ nada demonstrativo, um dançar-pensar que envolve toda a sala e é o seu-nosso movimento de pensamento. Os trabalhos acabam quando Simone Forti olha em volta, olha para nós e diz - *That's it!*. Mas não é só isso, logo após o primeiro agradecimento, as palmas continuam e ela caminha em frente para abraçar uma mulher um pouco mais velha do que ela. Trata-se de Elaine Summers¹¹⁰, provavelmente uma amiga querida da mesma geração de coreógrafos do *Judson Dance Theatre*. Portanto, os trabalhos da visibilidade acabam, mas não acaba a ovação nem a relação com o público semi-familiar que ali está. Falamos de *Judson Now* cinquenta anos depois dos míticos eventos na *Judson Memorial Church* onde se formou o *Judson Dance Theatre*, entre outros encontros que contextualizam o percurso de artistas como: Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Elaine Summers, Deborah Hay, Robert Morris, etc.

Mas nem sempre é um prazer fácil de partilhar, o prazer de uma dança que concretamente não dançamos. Yvonne Rainer lamentou-se algures: «*Dance is hard to*

¹⁰⁹ Uso aqui «entretenimento» no sentido da palavra composta «entre-ter» que Fernanda Eugénio e João Fiadeiro usam: «Encontrar é ir “ter com”. É um “entre-ter” que envolve desdobrar a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz. Desdobrar o que ela “tem” e, ao mesmo tempo, o que nós temos a lhe oferecer em retorno. Desfragmentar, nas suas miudezas, as quantidades de diferença inesperadamente postas em relação. Retroceder do fragmento (parte de um todo) ao fractal (todo de uma parte)». (Eugénio/Fiadeiro, 2012).

¹¹⁰ Reconheci-a porque assisti a uma conversa com ela em 2011, no auditório da Fundação Serralves. Ver Elaine Summers e Pauline Oliveros (Abril de 2011) *Sun, Moon & Stars*. Ciclo Improvisações/Colaborações no auditório da Fundação de Serralves. Porto.

see» (A dança é difícil de ver). (*apud* Lambert-Beatty, 2008, p.1). Muita gente nas mesmas circunstâncias não sente, ou não «vê» dança, mesmo que se manifeste disponível para tal. Como dar a ver, ou partilhar dança então? *What do we see when we are looking at dance?* (O que é que vemos quando olhamos para dança?) É uma das questões que ocupa Lisa Nelson há vários anos. *How long it takes for us to see something?* (Quanto tempo levamos até ver alguma coisa?). Segundo Nelson, «a dança é algo que está ligado a todas as partes da nossa vida. Dançamos para fazer explorações científicas»¹¹¹ – diz-nos durante uma conversa informal, em Janeiro de 2009, no c.e.m. (Nelson, 2009a). E acrescenta, «se mastigares qualquer movimento pode tornar-se bonito, tal como alguém que só toca uma nota no seu clarinete»¹¹², mas se estivermos a funcionar em modo de sobrevivência, não temos tempo para «mastigar» o suficiente. Assim que o planeta passa a estar em *stress*, o tempo para verdadeiramente mastigar e levar as coisas até às últimas consequências perde-se. *We are going to be busy with water*¹¹³ - vaticina. Mas será uma questão de «movimento» a questão da dança? Lisa Nelson organiza os seus *Tuning Scores* (partituras de afinação¹¹⁴) com a formulação de «chamadas» (ou deixas), que funcionam como questões durante as suas improvisações estruturadas. A dança é o seu *medium* de estudo. E a «visão» um dos seus focos de atenção. Uma espécie de atenção da atenção à qual tenho chamado também «práticas de atenção», a partir de Nelson¹¹⁵.

Na velha armadilha da dicotomia corpo-mente. Qual estará primeiro? Nenhum. Não se distinguem assim... Não há primeiro passo, alguma coisa acontece já «entre» as coisas e não só em cada indivíduo. Portanto, não vale a pena acentuar esta cisão. Mesmo que falemos dela para a contrariar, já estamos a reconhecê-la como dado adquirido. Esta coreografia de Forti parece ir ao encontro do que acabo de dizer. «Alguma coisa acontece» (James *apud* Massumi 2009, p.1), há que operar um corte no tempo e no

¹¹¹ *Dance is something that is attached to every part of our life. We dance to make scientific explorations.* (Nelson 2009a).

¹¹² *If you chew any movement can become beautiful, just like somebody who only plays a note on his clarinete.* (Nelson 2009a).

¹¹³ «Iremos estar ocupados com a água» (Nelson 2009a).

¹¹⁴ Em «Os Tuning Scores de Lisa Nelson» (Coelho, 2012) traduzo *Tuning Scores* para «Partituras de Afinação».

¹¹⁵ A palavra «práticas» tem substituído a ideia de técnicas, na área da dança, como possibilidade de contornar a associação de ideias feita em relação às «técnicas» mais formais. Lisa Nelson chega a falar dos *Tuning Scores* como uma pré-técnica, ou seja um trabalho feito por aproximações e não a formalização de um sistema fechado em que há um modo «correcto» de trabalhar a técnica.

espaço para que seja possível medir e formalizar metricamente um começo. Os registos audiovisuais, ou a cortina de um teatro fazem isso com alguma eficácia, como se funcionassem enquanto obturadores da experiência perceptiva, ou da sua expectativa. Senão, o tempo, o espaço, o corpo, o movimento, a sucessão de acontecimentos fluiriam sempre por aí em *continuum*. Ou como diria José Gil «No começo, não havia pois começo» (2001, p.13). Seria o «movimento absoluto» de Deleuze e Guattari, uma vibração, uma ressonância que precede toda a forma e toda a estrutura? Esse «movimento absoluto» não tem sujeito. Apesar das aparências, o movimento não pertence a um corpo. O corpo enquanto tal aparece na colisão entre o movimento-movendo e o movimento em si, uma coincidência momentânea de tendências que parecem formar um todo. A forma na sua mera actualidade é uma miragem. Há infinitos modos de alcançar o mais-do-que que é o movimento movendo. A dança é apenas um exemplo. Ele atravessa-o co-compondo com diferentes velocidades de movimento-movendo. Ele corporiza. O que a dança nos dá são técnicas para decantar da onda de «movimento total», uma qualidade que compõe uma corporização em movimento (Gil *apud* Manning, 2009). Esta qualidade é uma vibração que existe num movimento de pensamento. Não um pensamento que está de fora, para lá do movimento-movendo, mas um pensamento que se compõe-com¹¹⁶ o movimento do corpo em formação. Um pensamento que define os seus próprios termos no movimento, que toca no domínio do movimento absoluto enquanto se co-compõe com o movimento actual. Segundo Manning, o «movimento total», o campo duracional do movimento-movendo envolve todas as «mundificações». Manning fala ainda de pré-articulação como a pré-aceleração da linguagem, ou seja, as percepções, as sensações, os sentimentos, as imagens e a tomada de forma de conceitos e linguagens são pensamentos e, segundo Amanda Baggs, uma das activistas-autistas com quem Manning trabalhou, um tipo de «comunicação de direito próprio»¹¹⁷. A entrada em relação-com é anterior à formação de identidade e de indivíduos (Guattari *apud* Manning 2009), por isso, Manning fala da tentativa de desvendar identidades e narrativas como uma forma inevitável de os

¹¹⁶ Fernanda Eugénio e João Fiadeiro propõem a utilização de «com-pôr» como forma de revelar na palavra «com-posição» a iteração de posições que com-põem relações, ou, como diria Manning, se compõem. Talvez o sentido dado pelos três autores não seja exactamente o mesmo, mas a abordagem tem algo de confluente que valerá a pena observar.

¹¹⁷ «Thought is a patterning, a rich and varied form of communication in [its] own right, not [an] inadequate substitute for the more standard forms of communication» (Amanda Baggs *apud* Manning, 2012, p. 167).

«neurotípicos» - termo que alguns activistas-autistas usam para designar as pessoas fora do espectro autista - tentarem «agarrar» as relações e de diminuírem o seu espectro de possíveis, «controlando-as» nas suas «auto-coreografias» e «mundificações»¹¹⁸. E se, em lugar de colocarmos a interacção do ser com o ser, no centro do desenvolvimento, considerássemos a «relação» como chave da experiência? - propõe Manning - E se, nem a pele, nem o *self* fossem pontos de partida para as complexas matrizes inter-relacionais de ser e de fazer mundo? (*Ibidem*)

Being and worlding depend on the activity of reaching toward. Reaching-toward foregrounds the relationality inherent in experience, a kind of feeling-with the world. This tending-toward is a sensing-with that does not occur strictly at the level of the sensory-motor. It happens across strata, both actual and virtual. A looking becomes a touching, a feeling becomes a hearing. But not «on» the skin or «in» the body. Across strata, both concrete and abstract, that constitute an assemblage. This assemblage is a sensing body in movement, a body-world that is always tending, attending to the world. (Manning 2012, p.2)

Tendo em conta a interrogação de Lisa Nelson *What do we see when we are looking at dance?* e *How long it takes for us to see something?* Abrimos de novo caminho para uma poética, ou para uma ontogénese? De onde surge o alinhamento da dança com o movimento? Se a dança é o *medium* de estudo e de investigação de Nelson porque haveremos de nos ater na questão do movimento? Tendo certa vez interrogado Julyen Hamilton¹¹⁹ a propósito de «improvisação» apercebi-me da vacuidade da questão. Se é como «o ar que respiramos», se temos que fazer constantes adaptações do caminhar à difícil calçada portuguesa, se usamos sempre contrapontos como mecanismos de *feedback*, a improvisação pode ser tudo e não é nada em concreto até lhe darmos um contexto, uma estrutura, ou o quê ao certo? Reclamar na dança a existência, ou a inexistência de movimento parece ser um outro falso problema. Dança e movimento são coisas distintas é uma evidência que se dilui nalguns discursos. Quando é que uma coisa implica a outra e porquê? A operação que alinha a dança com o movimento é criticada por André Lepecki em *Exhausting Dance* (2006), recorrendo à

¹¹⁸ Uso «mundificar», ou «fazer mundo» para traduzir o *worlding* de Manning.

¹¹⁹ Julyen Hamilton é um bailarino, coreógrafo e improvisador britânico, que teve oportunidade de entrevistar em 2008. Ver: <http://www.julyenhamilton.com/>

Mobilização Infinita de Peter Sloterdijk. Como arte, a dança terá ficado colada à ontologia cinética da modernidade. Em *Exhausting Dance*, Lepecki fala do trabalho de uma série de autores (coreógrafos e outros) que pararam esse movimento do corpo enquanto ser-para-o-movimento. Referindo que, «se a coreografia emerge no início da modernidade para re-configurar (re-maquinar) o corpo de forma a poder “representar-se a si próprio” como um completo ser-para-o-movimento, talvez o esgotamento recente da noção de dança como apresentação pura de movimento ininterrupto participe numa crítica geral deste modo de disciplinar a subjectividade, de constituir o ser»¹²⁰.

When we first find dancing assuming something of a theatrical form – that is, after the antique days – we find it concerned little if at all with the movement of the body». Why then, this obsessive concern with the display of moving bodies, this demand that dance be in a constant state of agitation? And why see in choreographic practices that refuse that display and agitation a threat to dance’s being? (Lepecki, 2006, p. 3).

Segundo Lepecki, estas questões reflectem o modo como o desenvolvimento da dança, enquanto forma de arte autónoma, no ocidente, a partir da Renascença, se alinha cada vez mais por um ideal de motilidade ininterrupta. A pulsão da dança na direcção de uma apresentação espectacular do movimento torna-se a sua modernidade, no sentido em que o define Peter Sloterdijk, como uma época e um modo de ser, onde a cinética corresponde aquilo que é mais real na modernidade. À medida que o projecto cinético da modernidade se torna a ontologia da modernidade, também o projecto de dança ocidental se torna cada vez mais alinhado com a produção, disposição de um corpo e de uma subjectividade preparada para desempenhar esta motilidade imparável. (*Ibidem*)

A questão «o que é “verdadeiramente” dança?», aparece sobretudo no circuito da crítica, das vendas, e da visibilidade da dança teatral, em geral, onde há a possibilidade de um espectador se indignar e pedir o dinheiro do seu bilhete de volta, porque consegue provar através da definição de um dicionário que o artista não «dançou», ou não apresentou dança, já que nem sequer houve grande movimento em palco¹²¹. Ora,

¹²⁰ «If choreography emerges in early modernity to remachine the body so it can “represent itself” as a total “being-toward-movement”, perhaps the recent exhaustion of the notion of dance as a pure display of uninterrupted movement participates of a general critique of this mode of disciplining subjectivity, of constitute being». (Lepecki, 2006, p. 7).

¹²¹ Lepecki relata um acontecimento deste tipo com uma peça de Jérôme Bel (Lepecki, 2006, p. 2).

nos processos de investigação e de trabalho artístico, a questão não precisa de ser colocada nestes termos. Ou, se sim poderá ser colocada em diálogo com as expectativas que um palco e que um evento programado produzem. Uma dança onde foi esgotada a expectativa de movimento contínuo pode ser uma dança como *uma misteriosa coisa, disse e. e. cummings* de Vera Mantero (1996), onde a «pequena percepção» (Gil, 2005 [1996]) impera, ou seja, ela requer um tipo específico de atenção e de entrada em relação para ser «acompanhada». No entanto, apesar de não se deslocar no espaço e de poder ser acusada de «não dançar», Mantero mantém-se em constante movimento. Uma dança da dúvida como *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois* também de Mantero (1991), ou uma dança dos sentidos como *Nossa Senhora das Flores* de Francisco Camacho (1993) permitem-nos acompanhar e produzir em simultâneo um, ou múltiplos movimentos de pensamento. Mas quando a investigação passa por processos e relações que nada têm que ver com o corpo, ou com o movimento, como ver-pensar dança, então? Como outra coisa qualquer? Afinar a atenção para as relações que se produzem em com-posição? A possibilidade de dançar-pensar distingue-se da ideia de corpo em movimento e da relação *performer/espectador* que se banalizou nos teatros. É antes uma estratégia de relação, ou a relação como estratégia contando com múltiplos meios e diferentes camadas de percepção-lembrança e de lembrança-percepção¹²². Que talvez tenha sido traduzida por «intuição», a «intuição como método», ou por «improvisação», noutros contextos.

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um *bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos*. (...) O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é a de que o composto deve manter-se por si só. Que o artista o faça *manter-se de pé por si próprio* é o mais difícil. Para isso é preciso por vezes muita inverosimilhança geométrica, muita imperfeição física, muita anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas, mas estes sublimes erros acedem à necessidade da arte se são os meios interiores da a manter de pé (ou sentada, ou deitada). (Deleuze/Guattari 1992, p. 144, 145).

No começo não havia começo, «Dançar-Pensar» poderia ser pensar no interior de uma relação de relações, com um elevado grau de dissolução no fluir do acontecimento.

¹²² Deleuze (2004 [1966], p.14) «A Intuição Como Método» in *O Bergsonismo*.

Dentro de um «Pensamento Coreográfico», «Dançar-Pensar» podia ser também a fase mais instável de fazer corpo com o espaço, com o tempo. Com qualquer tipo de percepção, com a memória e com outros possíveis devires. Lisa Nelson diria que «a atenção é a dança», e a atenção tem velocidades e intensidades muito instáveis, mesmo para quem tem muita prática de atenção, como Lisa Nelson.

A memória de *Nossa Senhora das Flores* estava muito presente no discurso-corpo de quem viu a peça no seu ano de estreia (Camacho, Bilbao, 1992 Lisboa, 1993). Quando comecei a conhecer a dança de Lisboa ao vivo - já tinha visto alguma *Nova Dança Portuguesa* na televisão portuguesa - ouvi falar de Camacho e das suas peças. Não vi *Nossa Senhora das Flores*, mas vi outras. No entanto, os espectáculos a que não pude assistir integravam os discursos e os corpos das pessoas que ia conhecendo nos estúdios de Lisboa. O que andariam elas a dançar-pensar? Quando *Nossa Senhora das Flores* foi apresentada, no Citemor¹²³, no verão de 2012, foi uma dança nova, com o sabor a 20 anos de espera, que pude ver. E, apesar de toda a expectativa, pude dançar-pensar com ela em lugar de me acomodar a um pré-conceito, ou a um pré-afecto trazido dos anos noventa. *Nossa Senhora das Flores*, de Jean Genet (1944) é o pretexto ao qual se juntam: a roupa de homem, roupa de mulher, linguagem de desejo, flores e frutos. Mas a peça ultrapassa em muito a possibilidade de ser colocada num só contexto e de lhe ambicionarmos sentidos precisos. Foi produzida de novo e, a cada vez, dá sentido à diferença das repetições. Usa muitos meios, que importa qual o *medium* desta dança, ou que importa uma ontologia da dança? Um texto de Genet que alguns leram, outros não. Camacho «lê» (ou traduz) connosco de novo e o afecto de nosso(a) senhor(a) com flores e uvas e panos e branco, transparece. Explora-se a sensualidade da matéria, a sensorialidade de um estar-sentir-pensar. Sempre um devir qualquer coisa, a peça é também um ensaio sobre percepção. É importante perceber que Camacho passa uma parte da peça de olhos fechados. Limiares e identidades metaestáveis. Camacho cria um «padrão»¹²⁴, viaja num plano de imanência. Entrevêem-se as colaborações de um coreógrafo-bailarino-com-figurinista-dramaturgistas-e-outros. Já mencionámos o afecto e o texto de Genet, mas a dramaturgia de uma dança, muitas vezes, surge das relações e dos processos, das colaborações formais, informais e acidentais. Umhas vezes o som do

¹²³ Citemor 2012, ver: <http://citemor2012.blogspot.pt/2012/05/dom-31-jul-2230-teatro-esther-de.html>

¹²⁴ «*Patterns cannot be translated because they are not yet articulated within structures of meaning. They are affective tonalities on the cusp of articulation*». (Manning, 2012, p. 166).

sino de uma igreja é um contraponto importante, outras vezes é a máquina de café, ou o cheiro das roupas. Frequentemente, um amigo interfere com opiniões extemporâneas. O acontecimento nunca é só de uma pessoa para o mundo da visibilidade, mas sim um complexo processo de relações. Há algo que se oferece em processo, algo amadurecido, mas que não foi encerrado, nem em significados, nem em funções, nem em eficácias, nem em intensidades estáveis. Esse algo incipientemente crú, mas sofisticadamente filigranado¹²⁵ é a oferta generosa, minuciosa, frágil e vulnerável que dá força a um «dançar-pensar». Talvez algo que nos aproxima do que Kleist tentava definir como «graça» no seu ensaio *Sobre o Teatro de Marionetas* (Kleist, 2009) e do qual parecemos ter algum eco nesta entrevista feita a Simone Forti:

J. Schlenzka: *Why do you call yourself a movement artist, as opposed to a dancer or a performer?*

Simone Forti: Most modern dance has never interested me. Even Cunningham hasn't.

JS: *What is it that interests you?*

SF: Movement.

JS: *But isn't dance movement? What interests you in a grizzly bear running back and forth in the zoo, and what bores you in a modern dancer doing the same?*

SF: Because a modern dancer does not run back and forth. He would only do as if he was running back and forth. (Schlenzka, 2009).

Aqui um urso poderá ser considerado gracioso e um bailarino a fazer de urso, não? A não ser que... ultrapasse a sua própria estratégia de pessoa em devir-urso e o intervalo na relação com um urso seja a «ursidade» daquele movimento de relação? Ir para além da relação será ir para além da técnica, ou antes, ser tomado por uma «tecnicidade», segundo Manning. Mas não estou nada certa daquilo que acabo de dizer. Manning coloca-o nos seguintes termos: «Se pensarmos no objecto não ontologicamente, mas processualmente, os objectos que se in-formam¹²⁶ estão

¹²⁵ Sugiro a expressão «filigranado» aqui e uso-a, muitas vezes, em lugar de «manufacturado» para traduzir «*crafted*», citando de cor o uso da expressão «filigranar» que Fernanda Eugénio usa no seu discurso durante as oficinas «AND Lab» (2012) para se referir à minúcia e precisão de um modo de fazer.

¹²⁶ O «in-form» que Manning usa em inglês permite um jogo de palavras mais completo do que sua a tradução. «In-formar» não parece ter o mesmo sentido de «tomar forma» em português. No entanto, Simondon na introdução de *L'Individuation Psychique et Collective* ([1958] 2007) sugere a substituição da noção de forma pela noção de informação. Subentende-se assim, que é essa noção de informação (informação) que Manning evoca.

exactamente co-imbrincados com as forças implícitas do seu potencial para devirem numa ecologia de práticas. Isto é a sua tecnicidade». Tecnicidade é, para Manning a modalidade de, a partir de um sistema de técnicas, forjar o mais-do-que de um sistema. «A técnica e a tecnicidade coexistem. Onde a técnica se implica nas práticas repetitivas que formam um corpo que se compõe – seja ele orgânico, ou não – a tecnicidade é um conjunto de condições propiciadoras que extraem da técnica o potencial da nova co-composição». Manning sugere, então, que pensemos o novo, «não como uma negação do passado mas como a qualidade do mais-do-que do passado a sintonizar-se em direcção ao futuro».

The new is a qualitative difference, already felt in the will have been. Time loops. The past now carries a potentiality that was always there but was backgrounded. Its implicit forces are coming to expression in a mutability that will in-form future relational constellations, eventually transducing into technique that which will be reiterable, repeatable. But beyond the technique something else can take place. A setting into eventness of implicit forces creates an opportunity for the coming event's technicity to express itself. (Manning, 2012, p. 33)

A técnica surge da prática tanto quanto se coloca em prática. As técnicas surgem com dificuldade, elas exigem uma exploração paciente, um constante de reparar na melhor forma de compor uma prática. A tecnicidade é a próxima fase da técnica – é a experiência da técnica a alcançar o mais-do-que da sua aplicação inicial. Manning sugere que pensemos na tecnicidade como o processo que se alonga para fora da técnica criando breves intervalos, o mais-do-que da técnica juntando-se a partir da força implícita da forma. Sugere que pensemos na tecnicidade enquanto campo onde o movimento começa a dançar. A tecnicidade como a arte do acontecimento. A tecnicidade é uma mestria – é a forma como o campo das técnicas toca no seu potencial – da técnica à tecnicidade temos uma transdução. A tecnicidade é uma mudança de nível que activa uma mudança no processo. É deste modo que as técnicas evoluem. Sem transdução teríamos apenas mimetismo, tradução (apesar de eu considerar que a tradução num sentido alargado comporta também transdução), a cópia de formas. Segundo Manning, a tecnicidade reúne as formas e prepara-as para serem uma próxima coisa, noutra extracto, noutra plano. No entanto, a palavra em si é dura, «tecnicidade»

sugere que se dominem determinadas técnicas de uma forma clássica, sugere «virtuosismo» e «mestria», em lugar de apontar para o mais-do-que que transborda de uma prática. Mas pode referir-se só à técnica de andar a pé de um lado para outro. A arte de fazer a mistura de ingredientes de um delicioso cozinhado não depende só da receita, a transdução faz-se como resultado da repetição de muitas práticas, e de muitas técnicas¹²⁷ que variam com a variação das circunstâncias. A coreografia de um cozinhado nunca se repete, a pimenta nunca está no mesmo sítio, nem com o mesmo peso no frasco, às vezes o moinho pede mais vigor, emperra, desmancha-se e isso interfere na variação do sabor daquele dia. Que também chega a uma boca mais alcoolizada, ou menos doce que na semana anterior. Pensemos, então, em colocar um plano de pé, um plano de imanência, dotá-lo da tecnicidade que lhe confere o seu mais-do-que, algo que se co-compõe com as suas estratégias de execução repetidas até transbordarem para uma mestria da ferramenta-estratégia-jogo de relações. Uma mestria que se distinga do virtuosismo porque este é facilmente associado à exibição superficial do domínio de uma técnica sem as demais relações. E nada disto terá que dizer respeito à arte tal como é vista hoje no mercado e na sociedade pós-qualquer coisa. Podemos estar a falar da mestria de co-composição com o jardim, como sugere Manning quando fala de jardinagem, podemos falar das diversas artes artesanais, ou artífices, ou... Ou podemos regressar com simplicidade a uma crueza da relação de co-composição que se desenrola com o tempo do acontecimento numa espécie de sentir-dançar-pensar cooperativo. Que depois segue e vai a outra vida, mas alguma coisa muda, ou tudo muda, mundifica, ou mundivai?

¹²⁷ Estratégias para o uso de recipientes que facilitem a operação, estratégias de partir ovos, mas também técnicas que treinamos desde sempre, como o modo de nos mantermos em pé e de nos deslocarmos no espaço, mais ou menos apertado de uma cozinha.

II. 2 NA CASA-ESPELHO: PROPOSTAS DE PENSAMENTO COREOGRÁFICO

Partindo de uma constatação simples, crescemos em «casas de espelhos» em geral, mas para muitos a relação com o reflexo dos espelhos é mais óbvia. E muito relevante para quem tenha feito, desde cedo, um treino regular de dança clássica. As salas de *ballet* têm, normalmente, espelhos enormes. Facto que não transforma necessariamente o aprendiz de *ballet* num narciso. Os espelhos e os seus equivalentes são, sem dúvida tecnologias que nos afectam, mas como? Farão parte da nossa forma de pensar? Chamo «casa-espelho», neste caso, não só ao estúdio de dança (quer ele tenha ou não espelho), mas também ao próprio dispositivo de ensaio e de pensamento coreográfico. Como se fosse uma máquina de produzir pensamento reflexivo que distingo um pouco artificialmente, do pensamento da dança em si, para produzir um outro eixo, a que tenho vindo a chamar «dançar-pensar».

A Casa-Espelho (ou *Looking-Glass House*) é o lugar do outro lado do espelho da sala de Alice, em *Alice do Outro Lado do Espelho (Through the Looking Glass and What Alice Found There*, Carrol 1995 [1871]). Um estúdio de dança, ou uma casa-espelho, espelha claramente o dispositivo de palco: muitas vezes tem espelhos, ou câmaras, ou frentes assinaladas por cadeiras, um apelo a ver de fora. (não é um lugar muito diferente de uma sala de aula, a grande diferença talvez seja a disponibilidade do espaço para se esvaziar e se transformar). Num estúdio, também pode ser traçada uma linha que separa a parte que está dentro da que está fora da atenção. O centro de uma acção que trabalha, por exemplo, em forma de jogo, ou de exercício coreográfico. Um estúdio de ensaio também pode ser uma espécie de «máquina de reflexão», um laboratório de testar, ou de ensaiar potências, onde se fazem *maquetes* de realidade, e onde se observam, «à lupa», determinadas relações¹²⁸.

As imagens que formei da passagem de Alice pela «Casa-Espelho» (Carroll, 1971 e 2007), a certa altura, entraram em relação com algumas possibilidades coreográficas enunciadas pelos coreógrafos que participam nesta dissertação. Por exemplo, encontrei paralelos entre *Alice do Outro Lado do Espelho (Ibidem)* e o texto *Before Your Eyes Seeds of a Dance Practice* de Lisa Nelson (2003). Uma das

¹²⁸ Gostava de poder estabelecer, um dia, um contraste entre o jogo em que se faz uma *maquete* com um centro de atenção delineado, com uma linha que separa o dentro do fora, ou um quadrado que limita – e, por exemplo, uma roda de capoeira, ou *uma breakdance battle* (a arte marcial que se parece com uma dança, ou com um desporto, também tem um centro de atenção muito claro).

semelhanças tem que ver com as possibilidades do espelho, as inversões, uma outra aparece com a velocidade, a terceira com a queda, e a quarta com a possibilidade de acreditar e de testar as potências do que, à partida, parece impossível. Esta última talvez esteja relacionado com a acção do «infinitamente improvável» de que fala Hanna Arendt citada por Lepecki, (2011). Em *Before Your Eyes Seeds of a Dance Practice*, Lisa Nelson relata o modo como, a certa altura da sua vida, começou a desejar ver outra coisa na dança, mesmo para além da riquíssima variedade de novas propostas que surgiam constantemente em Nova Iorque, em 1971. Reparou, por exemplo, que o público do cinema de animação, onde a figura humana e o espaço, em si, se metamorfoseiam e fundem, tinha a expectativa de desafiar a sua imaginação podendo ler nas entrelinhas. Nelson, ao sentir que essa mutabilidade sem limites da animação, era também o território natural da dança, quis que os bailarinos, em palco, reclamassem um espaço semelhante. Como modo de articular um diálogo com o mundo físico, que em tempos terá sido mágico, e do qual a nossa cultura, segundo Nelson, nos afasta e nos força a esquecer. Consumida pelo desejo de revelar tudo isso na sua própria dança, sentiu que os filtros da sua formação lhe tolhiam a visão. Não sabendo bem o que fazer parou de dançar aos vinte e quatro anos. Por sorte terá pegado numa câmara de vídeo portátil e, durante uma imersão de quatro anos terá encontrado o seu caminho de volta para a dança, através dos seus olhos. Imaginemos portanto, o percurso de uma bailarina que canaliza toda a atenção para o que vê através do óculo de uma câmara de vídeo pesada e a preto e branco. Ao espreitar através da câmara para o movimento dos outros, a fazerem improvisações e contacto improvisação, talvez Nelson tenha tomado o ponto de vista de uma espécie de detective que vê, à lupa, traços de acontecimentos. Uns que se actualizam, outros que ficam na sua pré-aceleração, guardados na potência de se concretizar. No entanto, filmar não se trata só de ver, mas também de captar e de escolher o que captar, enquadrar e seguir pessoas em movimento para depois montar uma lógica de vídeo de dança. São muitas as escolhas feitas ante as escolhas feitas pelos seus outros colegas a «dançar-pensar». Talvez porque o corpo fosse simultaneamente o seu *medium* e o produto da performance dançada, ela sentia que deslizava de um lado para o outro do espelho, para a frente e para trás. Do considerar vê-lo, para considerar fazê-lo, ou senti-lo. Filmar e montar vídeo colocou-a dos dois lados do espelho, ao mesmo tempo. Ao fazer com que fosse espectadora do seu próprio olhar, o vídeo tornou-se um catalisador da «dança interna de ver no espaço». E ter-se-á tornado também num modelo, para explorar, com outros, a forma como damos significado à

dança de dentro para fora. Desta forma, alternadamente revertendo o movimento e as prioridades da atenção, a coreógrafa Lisa Nelson cumpre coreograficamente o desenho/desígnio de Carrol em *Alice do Outro Lado do Espelho*, sem precisar de o citar. A tecnologia coreográfica do espelho está inscrita nas pessoas. Lemos qualquer espelho e ele passa a fazer parte do nosso vocabulário de possibilidades, assim como a sua «engenharia reversa». O reflexo da superfície espelhada reposiciona-nos. Tal como Lisa Nelson, Alice, do outro lado do espelho, afasta-se das coisas para as ver. Andar no sentido contrário permite-lhe encontrar a rainha que lhe diz: «Aqui (...) é preciso correremos o mais depressa possível para ficarmos no mesmo lugar. Se quiseres chegar a outro sítio, tens que correr pelo menos ao dobro desta velocidade!» (Carrol, 2007, p. 38). E é desta frase da rainha podemos logo tirar: primeiro, a ideia de velocidade e do constante movimento, como tecnologias que, na história da dança terão contribuído para a definição do movimento como seu *medium* específico; em segundo lugar, a ideia de «o dobro da velocidade possível» como imagem a trabalhar nas impossibilidades; e por fim, uma ideia de velocidade máxima para ficar no mesmo lugar. São três imagens que nos interpelam coreograficamente e que podem ser consideradas sugestões críticas funcionando politicamente nos limites do que pode ser imaginado.

A «visão», um dos focos de estudo de Nelson é simultaneamente táctil e espelho na forma como opera (invertendo de cima para baixo). Portanto, para além do óbvio recebe vibrações tácteis da luz e sombra, da ausência e presença, podendo também dar-nos o imaginário do reverso dos acontecimentos. Na reflexão que faz sobre a visão e sobre o movimento, Lisa Nelson observa que um dá origem ao outro em constante diálogo. Imediatamente a seguir vem a sobrevivência, encontrar formas de continuar a dançar, por exemplo, através dos ouvidos, da audição, mas também da sensação do corpo no espaço e do equilíbrio; e repete a questão de Steve Paxton que inspirou muito do trabalho de Nelson a partir de 1972, «O que faz um corpo para sobreviver?». No meio da fase em que questionou continuar no campo da dança, uma outra pergunta surgiu também, «O que é que vemos numa dança?». Para chegar ao fundo desta questão, Lisa Nelson deu por si a fazer a engenharia reversa, tanto da composição do seu movimento, como da composição daquilo que via. Segundo Nelson, somos especialistas na leitura do movimento. Dependemos da leitura dos detalhes para sobreviver. Podemos mesmo ler acções antes delas aparecerem. Estamos constantemente a recompor o nosso corpo e a nossa atenção em resposta ao ambiente.

Esta dança interna será a improvisação mais básica – ler e responder ao guião do ambiente. O diálogo do nosso corpo com a nossa experiência. E depois fazemos escolhas. Nelson tem-se surpreendido com as suas próprias escolhas. Trabalhar com o vídeo mostrou-lhe como espelhar o conteúdo daquilo que via era só uma parte da história. Pôde então começar a perceber como movimentos minuciosos do mecanismo do olho exerciam uma profunda influência na padronização do movimento do seu corpo. Esta aprendizagem visual e a aplicação na sua dança começou por não ser intencional. Mas percebeu a importância de «alimentar» os olhos. De repente, deu por si a reverter a acção como se pudesse recuperá-la, ou desfazê-la. «*Then as soon as I realized I'd begun to reverse, I was helpless to keep from reversing back again, caught in an existential groove.*» (Nelson 2003, p. 3) (Então, assim que me dava conta que tinha começado a reverter o movimento, não conseguia deixar de voltar a revertê-lo ao contrário, apanhada assim, num *loop* existencial). A acção revelou-lhe o facto de o seu corpo reconhecer o seu comportamento uma mera fracção de segundo depois da acção começar. Se ela pudesse recuar na sua percepção uma outra fracção de segundo poderia vir a reconhecer o momento antes mesmo da acção irromper. Fez então disso uma prática. Redireccionar a modulação, ou a intenção de uma acção antes dela aparecer, no momento em que a sentia organizar-se no seu corpo. O resultado terá sido para Nelson tão surpreendente como a queda pela toca de um coelho adentro¹³⁰. E esta passou a ser uma técnica pessoal de Nelson para provocar novos padrões de movimento e estratégias úteis de reposicionar a sua imaginação.

Em *Caosmose, um novo paradigma estético* (1993), Félix Guattari propõe que olhemos para paradigmas ético-estéticos como forma de descondicionar padrões pré-estabelecidos de subjectivação. Ou seja, propõe a desterritorialização enquanto prática para descobrir outras possibilidades de subjectivação, ou mesmo, para evitar reterritorializações conservadoras da subjectividade. O exercício de olhar para paradigmas ético-estéticos, como forma de problematizar o pensamento coreográfico entrou, para mim, em relação directa com algumas práticas com que tomei contacto através de coreógrafos a trabalhar e a leccionar nos estúdios, como a prática de Lisa Nelson que acabo de relatar. À medida que fui descobrindo, neste texto de Guattari, uma vontade de passar de paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos, fui-

¹³⁰ Aqui o paralelo com Alice, desta vez, *no País das Maravilhas*, volta a ser pertinente e pretendo vir a explorá-lo no futuro aproximando-o da pesquisa feita em *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar* (Coelho, 2010)

me tornando mais atenta à ética do pensamento coreográfico. Ainda não é algo que tenha trabalhado consistentemente, mas já me permite propor, por exemplo, como exercício, re-colocar em perspectiva, o pensamento coreográfico, articulando-o com toda a nossa capacidade de estabelecer relações, de com-por, de compor-com, ou de simplesmente perceber e dar atenção a realidades naturalizadas. (aqui encaro o coreográfico como territorialização incluindo as respectivas actualizações). Tenho tentado, com os coreógrafos, perspectivar algumas das suas práticas de pensamento coreográfico como propostas de paradigmas ético-estéticos. Ou seja, concentro-me nas práticas e na ética de produzir encontros e relações, para observar como estas podem operar enquanto máquinas de pensar, ou de produzir aquilo que ainda não se conhece: «máquinas poéticas», máquinas de «fazer mundo», de «mundificar», a partir do «*worlding*» usado por Erin Manning. Isto porque tenho considerado que a ética de trabalho desenvolvida nalguns processos de pesquisa em laboratório, oficinas, ou *workshops* coreográficos é uma «ginástica» do pensamento crítico e também, por isso, um conhecimento do pensamento político - tal como enuncia Lepecki em «Coreopolítica e Coreopolícia» (2011) - posto em prática, testado dentro dos estúdios e levado para fora deles, enquanto mestria da atenção e da percepção¹³¹. Relaciono o livro *Caosmose* de Guattari, também com uma questão levantada por Lepecki no artigo «Coreopolítica e Coreopolícia» (2011, p. 49): «Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada, e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular?». No mesmo artigo, Lepecki propõe, por exemplo, que a coreografia se torne uma metatopografia:

Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar, que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventando toda uma nova coreografia social, topocoreopolítica. Só assim pode uma cidade, o palco de vida para a maioria da humanidade neste momento em que o ser humano é, pela primeira vez na sua história e maioritariamente, um ser urbano, só assim pode

¹³¹ Aqui faço uma aproximação ao título da peça *The Mind is a Muscle* de Yvonne Rainer, 1968, mas também ao termo «ginástica da atenção» usado por Simone Weil em *A Gravidade e a Graça* (2004, p. 121).

uma cidade deixar de ser essa amálgama de construções e leis criadas com o objetivo de se controlarem cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideais, afetos); só assim pode uma cidade tornar-se uma coreografia de atualização de potências políticas e de viver contido sempre em todo e qualquer cidadão: deixando a dança dançar, ou seja, deixando a política acontecer na sua verdadeira face, de modo a que «se possa esperar que o inesperado aja (*performs*) o infinitamente improvável», como disse Arendt. (Lepecki, 2011, pp. 49, 50)

Acrescento ainda, uma outra questão de Lepecki que alarga o espectro do coreográfico à vida de todos: «de que modo a coreografia articula as políticas invisíveis que tecem o dia-a-dia de todos nós?» (Lepecki, 2013). Ou, como diz Guattari, «Não se pode conceber uma recomposição colectiva do *socius*, correlativa a uma re-singularização da subjectividade, a uma nova forma de conceber a democracia política e económica, respeitando as diferenças culturais, sem múltiplas revoluções moleculares» (1993, p.33). Talvez seja das pequenas revoluções moleculares que andamos à procura. Em *Caosmose*, Guattari parte do princípio que «a entrada em relação-com é anterior à formação de identidades e de indivíduos». Portanto, as relações já se estabelecem e operam, mesmo antes de se pensar «eu», ou de sentir «nós», ou «eles». Adiante veremos um exemplo de relação com uma cadeira e a sua sentabilidade, onde, antes sequer de designarmos a cadeira, como cadeira, já percebemos a potência de nela nos sentarmos.

De uma maneira geral podemos admitir que cada grupo social veicula o seu próprio sistema de modulação da subjectividade, ou seja, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona e tenta gerir com as suas inibições e as suas pulsões. (Guattari 1993, p. 21, 22, cf. original em francês 1992).

Consideremos então, o coreográfico, ou as escolhas coreográficas, como um aspecto deste posicionamento, inevitavelmente presente em cada cartografia, em cada territorialização, em cada subjectivação. Reivindicar um novo paradigma estético que é um paradigma ético-estético, como alternativa, a somar aos paradigmas científicos é, para Guattari, uma espécie de manifesto por um novo modo de se relacionar-com e de produzir mundo. Guattari considera que as convulsões contemporâneas exigem uma

modulação das subjectividades mais voltada para a emergência de novas práticas sociais e estéticas em todos os domínios (*Idem*, p. 23). Como se operam, então, as modificações de um modo de pensamento, de uma aptidão para apreender o mundo circundante em plena mutação? Como mudar as representações desse mundo exterior, ele mesmo em processo de mudança? (*Idem*, p.22). Estamos diante de uma escolha ética crucial: ou se objectifica, se reifica, se cientificiza a subjectividade, ou, pelo contrário se tenta compreendê-la na sua dimensão de criatividade processual. (*Idem*, p.24). Se Guattari fala na possibilidade de desterritorialização e de reterritorialização das subjectividades, eu aproprio-me dessa ideia propondo, enquanto exercício coreopolítico, observar três fases que eventualmente coincidem, desdobrando-as artificialmente, como num jogo¹³²: a re-paragem, a des-coreografização e a re-coreografização. Ou seja, proponho reparar nas relações presentes, descondicionar as formas já reconhecidas de categorização, antecipando várias hipóteses de relação que tenham em conta, tanto as já existentes, como as que se escondem no óbvio; alimentando um jogo que dá sempre espaço à reflexão e às variantes de espaço, de tempo, de atenção e de estratégias de posição que permitem o surgimento de uma posição-com, ou de uma com-posição¹³³. A modulação da atenção, seja a que velocidade funcionar, poderá ser a primeira possibilidade de ver o que há, ou «o que é que a coisa tem?»¹³⁴. Ou seja, o que é que está disponível para ser pensado, ou para pensar connosco numa relação de com-posição. Como reparar, então, nas relações coreográficas que se actualizam constantemente connosco antes sequer de sugerir reposicionarmo-nos nos espaços e nos movimentos? Este «como» sugere que usemos práticas e estratégias de relação, sugere perceber as práticas de modulação da atenção que cada um já usa, por defeito, enquanto exercício de elasticidade das

¹³² Tomando o gosto pelo jogo e talvez por convivência e contaminação com o *Jogo das Perguntas* de Eugénio e Fiadeiro (2013).

¹³³ Tudo isto pode acontecer numa questão de segundos. Durante uns tempos fui atraída pela questão do cumprimento entre pessoas que se conhecem, e pelo grau de proximidade que têm, como modulador do tipo de cumprimento. A variação introduzida foi o hábito. Habituei-me a abraçar os amigos mais próximos que tinha quando vivia em Berlim e, sempre que voltava a Lisboa, cumprimentava os amigos, ainda mais próximos, automaticamente, com um abraço. Isto causava uma certa estranheza, pois apesar de eles terem saudades minhas também, aquela não era a nossa coreografia de reencontro habitual. Comecei a jogar com algumas subtilidades deste tipo. A certa altura, quando me apresentavam uma pessoa nova em Berlim, que hesitava no tipo de cumprimento pois percebia que eu era «estrangeira», eu coreografava o meu cumprimento oferecendo simultaneamente o aperto de mão e os dois beijinhos na cara. Com sentido de humor, claro, e desfazendo o jogo, mas observando aqueles poucos segundos preciosos de desterritorialização na hesitação de parte a parte.

¹³⁴ Tal como é formulado por Eugénio e Fiadeiro (2013)

potências do pensamento¹³⁶. «A ênfase já não é colocada sobre o Ser (...), mas sobre a maneira de ser, a maquinação para criar o existente, as práxis geradoras de heterogeneidade e de complexidade.» (Guattari, 1993, p.139). Este «como» também pode ser desdobrado, por exemplo, como propõem Eugénio e Fiadeiro em *O Jogo das Perguntas* (2013, p. 12) numa série de outras possibilidades a explorar.

Dentro (ou fora) de cada interrogação «como?», um (re)interrogar do «quê», do «onde» e do «quando» de cada situação – e, ao mesmo tempo, um desviar astucioso das formas interrogativas que mais frequentamos por hábito: «quem» e «porquê». Emerge, assim, um pequeno percurso para o jogo enquanto (des)dobramento em espiral: O quê, no que há? Como, com este quê? Onde-quando, com este como? (Eugénio e Fiadeiro, 2013, p. 12).

II. 2.1. Coreografar-Pensar

Um jogo coreográfico permite-nos reparar nas possibilidades presentes, mas obviadas (ou escondidas) pelo hábito, pela tecnologia já reconhecida de engrenar cenas e movimentos nos teatros e nos estúdios¹³⁷ e também na «vida». Por exemplo, o jogo citado não é necessariamente coreográfico (no sentido de só acontecer num meio de dança). Os lugares facilmente ganham hábitos e protocolos muito fixos. No entanto, tentando não passar pela interpretação, nem passar pela «casa de partida», sem ter que fazer uma leitura linear, as possibilidades estão todas presentes nos imaginários, e um estúdio de dança poderá ter um papel de intensificador, ao mesmo tempo uma lupa e uma máquina de fazer operar o coreográfico em nós. Uma máquina do tempo, do espaço

¹³⁶ «O Ser é como um aprisionamento que nos torna cegos e insensíveis à riqueza e à multivalência dos Universos de valor que, entretanto, proliferam sob os nossos olhos. Existe uma escolha ética em favor da riqueza do possível, uma ética e uma política do virtual que descorporifica, desterritorializa a contingência a causalidade linear, o peso dos estados de coisas e das significações que nos assediam. Uma escolha da processualidade, da irreversibilidade e da re-singularização». (Guattari, 1992, p. 42).

¹³⁷ A propósito daquilo que se torna óbvio, Bragança de Miranda sugere também um trabalho da visão: «O problema dos sinais é que não são visíveis, embora estejam aí, à vista. Tal como a carta roubada do conto de Allan Poe, que ninguém via porque estava demasiado visível. É exigível acima de tudo um trabalho da visão. Não há sinais “naturais” ou evidentes, o que é natural ou evidente torna-se sinal através de um trabalho da visão. Não seria possível ler assim o dito de Brassai segundo o qual “os objectos morrem à medida e ao compasso em que cessa a visão?” E, acrescentava Brassai, “objecto e visão fazem uma unidade”. Entenda-se, claro, que a visão é um trabalho do traço, do permanente retraçar de uma linha que forma o *eidós* dos fenómenos, salvando-os da sua mudez material.» (Miranda, 1998: 25).

e da memória também. Fintar a memória, pô-la a andar para trás, criar ao sabor daquilo que se pensa. Actualizar um gosto a madalena com chá¹³⁸ e trabalhar com essa informação. Descobrir a memória do futuro num jogo coreográfico. Poderá chamar-se a isto coreografar-pensar? Corresponderá só a escolhas, a poder ver com algum recuo, a posicionar, a relacionar, a compor? A poder estar simultaneamente dos dois lados do espelho? O modo coreográfico efectiva-se na individuação humana-tecnológica (Cf. Simondon), na distinção/divisão dentro da natureza (Cf. Miranda, 2006). Se coreografar-pensar tem afinidades com o recuo, com a possibilidade de sair e de entrar para ver, se tem afinidades com a possibilidade de poder estar simultaneamente dos dois lados do espelho, que é qualquer coisa que relaciono intuitivamente com a tecnologia da escrita e a tecnologia do espelho. Dançar-pensar estará, então, mais próximo das ligações, na des-cisão¹³⁹, nos intervalos¹⁴⁰ da selecção e da composição, na transdução e na físico-química vibrátil dos corpos, como um constante transbordar. Estando todas estas qualidades mais ou menos presentes em toda a gente, torna-se possível distinguir mais claramente os vários estádios nas práticas regulares de dança. Como diria Erin Manning, há infinitas formas de alcançar o mais-do-que que é o movimento-movendo. A dança é apenas um exemplo. O que a dança nos dá são técnicas para decantar da onda de movimento total, uma qualidade que compõe uma corporização em movimento. Esta qualidade é uma vibração que existe num movimento de pensamento. Não um pensamento que está fora, para lá do movimento-movendo, mas um pensamento que se compõe-com o movimento do corpo em formação (Coelho, 2013b). No lugar deixado sem reflexão, a entrega ao acontecimento passa por acreditar. Acreditar para poder cair, por exemplo, em graça, ou em desgraça¹⁴¹. E acreditar também é uma prática. Diz, novamente, a rainha a Alice - «Quando era da tua idade costumava treinar meia hora por

¹³⁸ (Cf. Proust, 2003 [1918]).

¹³⁹ Uso aqui «des-cindir» como o contrário de «cindir» e de «cisão», tal como o propõem Eugénio e Fiadeiro (2013).

¹⁴⁰ Manning citando José Gil em *Relationscapes* diz: *What Gil calls the plane of immanence is the interval. It populates the dance and makes tangible, through dance, how movement operates. It underscores the fact that movement is never displacement. Movement is incipient action: a dance of the not-yet. «To dance is to create immanence through movement: this is why there is no meaning outside of the plane nor outside of the actions of the dancer... The meaning of movement is the very movement of meaning». To move the interval rather than «the body» is to create space-time for politics, to open the concept of the empirical to movement, to begin to express the infra-modality of the sensing body in movement.* (Gil apud Manning, 2009: 28).

¹⁴¹ Este tema foi desenvolvido em *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar* (Coelho, 2010).

dia, olha, houve vezes em que cheguei a acreditar em, nada mais nada menos, que seis coisas impossíveis antes do pequeno almoço» (Carrol, 1971, p.68). Tal como as práticas de atenção, as estratégias para acreditar e para duvidar são movimentos fundamentais no fazer-mundo de coreógrafos-bailarinos, e de coreógrafos-investigadores. *Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away*¹⁴² (Dick *apud* Miranda, 1999, p. 293), mas a força essa é infra-empírica. Nunca nenhum cientista observou uma força, apenas os seus efeitos, diz Brian Massumi em *Parables For The Virtual* (2002, p.160). A força produzida nos jogos coreográficos é real enquanto nela acreditamos e real quando observamos o seu resultado. Dentro de uma dança, o acontecimento pode tornar-se experiência alucinogénea. O impossível é «real» e a experiência ressoa nos corpos-pessoas que se deixam esgotar e, felizmente, também parar, para poder «relembrar», no sentido que tem em inglês de *re-member*, ou de reconstituir os membros¹⁴³, lembrar, com maior clareza. É o coreografar-pensar de alguns pensadores-experimentadores em laboratórios de intensificação que proponho observar, no movimento pendular entre estar dentro e estar fora de uma dança, de uma coreografia, de um espectáculo, de um processo de pesquisa artístico, de um processo de pesquisa e de pensamento coreográfico, ou mesmo de uma etnografia. Como hipótese de jogo de permeabilidade e de flexibilidade do pensamento¹⁴⁴, talvez todos precisemos, tal como Alice, de nos afastar das coisas para as encontrar, por um lado, e de passar por elas atravessando-as enquanto forças na velocidade duas vezes maior do que é possível, por outro. Será que iremos parar a outro lugar, ou esse lugar é mesmo aqui, mas com uma percepção diferente? Será que o outro lado do espelho é um lugar não cronológico de duração afectiva e de percepção hiper-atenta? Um vórtice, um abismo, uma queda ascendente¹⁴⁵? Ao imaginar um grande grupo de pessoas a experimentar «impossíveis»

¹⁴² «A realidade é aquilo que não desaparece quando deixas de acreditar nela» (Dick *apud* Miranda, 1999, p. 293).

¹⁴³ A ideia é tirada de uma entrevista não publicada que fiz a Julyen Hamilton em 2007: *When we touch the floor we remember, we bring it again into the body*.

¹⁴⁴ «Poderá haver dúvidas de que boa parte do pensamento se faz numa relação com a técnica em geral e com os media em particular? (...) A tarefa do pensar é pensar. Não que o pensar seja determinado pelos objectos sobre o que se pensa, embora seja antitético da abstracção. O pensamento é sempre pensamento de algo e não de alguém. Não há objectos privilegiados do pensar, nem sujeitos especialmente preparados. Estamos todos sem remissão entregues ao mundo. Pensar o mundo é dar-lhes outras possibilidades, e tudo depende mais da qualidade do pensar e da escrita em que se retraça, do que foi pensado ou escrito.» (Miranda, 1998, p. 16).

¹⁴⁵ Este tema poderá ser desenvolvido na continuação da exploração feita em *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar* (Coelho 2010) e com a ajuda do texto *Queda Sem Fim* (Miranda 2006).

em simultâneo percebemos como tudo se pode fundir num movimento simbiótico de grupo a dançar. Não será, por isso, de estranhar surgirem frases como – *No fusion, no confusion* – em *workshops* de Mark Tompkins, por exemplo. Ou de perceber a necessidade de Lisa Nelson filmar as improvisações em que toda a gente estava «dentro». Torna-se impossível de distinguir, de dividir para ver, por exemplo, no fluxo do contacto-improvisação¹⁴⁶. Não fica tudo só na memória dos corpos, até que alguém filma e alguém escreve, porque estamos em constante vibração e afectação, em constante inter-afectação. Sendo esse um dos legados dispersos da dança, o seu «arquivo» vivo. Alguns registos de vídeo, filmes, artigos e outros materiais que ficam dão relevo à enorme importância de persistências editoriais como a revista *Contact Quaterly* de Lisa Nelson e de Nancy Stark Smith, e dão força ao apelo de Nelson para que escrevamos sobre as nossas experiências e pensamentos de dança¹⁴⁷.

II. 2.2. Casa-Espelho

Estúdio

... é então – quando ao fim do dia os bailarinos deixam o estúdio, e a dança fica suspensa até amanhã, à semana seguinte, ao próximo espectáculo – que os fantasmas entram em cena. Há o estúdio vazio, silencioso, parado. E, nesta ausência, a dança torna-se uma questão mnemónica. Lembra-se, conversa-se, pensa-se. Parados, sentados, exaustos. E o que, até há um instante atrás, parecia claro, claro como uma dança, emerge finalmente como problema. Um problema temporal. Um

¹⁴⁶ Várias publicações portuguesas e brasileiras têm já usado a tradução literal de *contact improvisation*, contacto improvisação. Como refiro numa nota anterior, uso a forma de José Gil de modo a que a palavra apareça sempre unida pelo hífen e não se perca no discurso da improvisação sem o contacto. Sobre o contacto-improvisação, Paxton declara numa entrevista em 2006: «Não parece ser uma forma de arte. Parece-se com um desporto, mas não tem competição. É um pouco como uma arte marcial, mas não é sobre lutar. É muito democrática, portanto talvez seja uma espécie de política (...)» (Neder, 2006, tradução minha).

¹⁴⁷ Em Janeiro de 2009, o c.e.m. (centro em movimento) organizou uma conversa informal com Lisa Nelson da qual se retirou, entre muitas coisas, um incitamento à leitura e à escrita: «*The studio is a wonderful thing, i've seen a lot of better performances in the studio than on stage. But it is difficult to transfer the same conditions of the studio to do it on stage. The research is comparable to science research, the problem is we don't register what we do. We have to keep writing. Contact Quaterly has now 30 years...*» (escrito a partir de apontamentos meus ainda não publicados).

problema óptico. Um problema de aparições e de vestígios num tempo (quase) morto. A dança, assim, deixa de ser aquilo que existe em dependência total do visível – torna-se espectral. (Lepecki 1998, pp. 193-202)

A «Casa-Espelho» da dança teatral – os estúdios e todos os mecanismos usados pela dança em processo de se actualizar e de se concretizar – está povoada de espectros e de máquinas de fazer dançar que alimentam a «força» infra-empírica do pensamento coreográfico contemporâneo (bem como os seus lugares-comuns). Um pouco como a tela de Bacon em *Francis Bacon, Lógica da Sensação* de Gilles Deleuze (2011). A percepção do coreográfico também é o efeito dessa força que nos sugere um afastamento da tela, ou do estúdio fabricando divisões, enquadramentos, foras de campo, recortando pedaços de realidade para afinar melhor a atenção. Podendo usar efectivamente um espelho, a inversão, a reorganização da direita/esquerda, um *rewind*, ou um reverso coreográfico da sequência dos acontecimentos, como auxiliares de pensamento. Ou uma duplicação, uma multiplicação, uma ampliação do espaço, uma anamorfose. Fazendo um reconhecimento do eu, enquanto corpo que tende a ver-se a si próprio bidimensionalmente, qual ecrã de cinema, mas que é sempre mais-do-que-um, uma miríade de dimensões singulares que ninguém domina, e dando-lhe ferramentas para lidar com essas apreensões¹⁴⁸, ou constantes e irrequietas relações invisíveis. Temos então uma prática da perspectiva que se renova em cada repetição do estúdio e das pessoas, dos corpos no espaço e na duração, da repetição-ensaio, da iteração de tentativas-erro que descobrem possibilidades obviadas pela convenção. Dentro do estúdio, já alguma coisa acontece no diagrama, ou nos biogramas presentes (Cf. Massumi, 2002). Alguma coisa pede para se articular dirigindo a nossa atenção na sua relação com um «isso» oculto/segredo¹⁴⁹. A cadeira, «por exemplo, a cadeira»¹⁵⁰ exhibe a sua «sentabilidade» como uma *affordance*, ou «possibilitância» irresistível. E o primeiro impulso pode ser ignorar esse «óbvio» ergonómico, demasiado óbvio para um

¹⁴⁸ Tradução literal de *prehension* (Cf. Whitehead, 1967, p.176).

¹⁴⁹ Parto aqui do princípio, com Eugénio e Fiadeiro, que o «isso» é matéria dos nossos afectos. «Também neste jogo começamos pelo “meio”, por aquilo que nos cerca, nos atravessa e nos faz: a matéria dos nossos afectos. O “Isso” inominável que, contudo, assume forma de “Isto” a cada vez que é partilhado. E não poderia ser de outra maneira, pois a criação de um artefacto é um acto de “oferecer” – e, uma vez que “só se pode dar o que se tem”, os nossos afectos são tudo o que temos (e tudo o que nos têm).» (2013)

¹⁵⁰ Título de um livro de António Pinto Ribeiro (1997).

neurotípico¹⁵¹. Uma cadeira onde ninguém se senta torna-se diferente de uma cadeira onde alguém se sentou, torna-se diferente de uma cadeira onde se pousou um objecto. De uma cadeira que serviu de plataforma de elevação, ou de plataforma de instabilidade se uma das pernas, ou o chão não for regular. Também pode ser vista como objecto com quatro apoios, quando se coloca ao lado de uma série de objectos com quatro apoios, ou no meio de uma série de objectos com três, dois e um apoio. Uma cadeira deitada pode sugerir a imagem de uma pessoa sentada deitada. Sentada na cadeira, deitada no chão. Não deixa de ser uma imagem produzida na relação do que as pessoas reconhecem como possibilidade produzindo um pequeno paradoxo. A cadeira deitada não senta aquele corpo levantando a possibilidade de ser prescindível. O futuro daquela relação produz outras hipóteses para o passado. Afinal a cadeira era só um molde para um corpo deitado no chão em forma de cadeira e agora pode ser removida. A cadeira tem e pode muito mais antes sequer de lhe chamarmos «cadeira». Ao olhar para o que a cadeira tem, para o «como» das suas relações, estaremos a coreografar-pensar com ela. Podemos fazê-lo em comum, em jogos de grupo, como foi proposto por Eugénio e Fiadeiro no AND_Lab. Há estratégias comuns às pessoas presentes e estas pessoas oferecem-se simultaneamente como agentes e testemunhas de um acontecimento naquele «espaço-tempo» singular.

A vantagem de se viver da frente para trás é que a memória funciona nos dois sentidos, diz-nos Carroll em *Alice do Outro Lado do Espelho* (2007). Assim a rainha lembra-se melhor das coisas que aconteceram na semana que vem. Já Lisa Nelson é, segundo Mark Tompkins, na primeira entrevista que lhe fiz, uma grande especialista em fazer conexões com o passado (Coelho, 2010, p. 43). Como, por exemplo, em aceder à memória do que se passou desde que começou uma improvisação. Isso pode explicar porque é que algumas improvisações parecem peças pensadas do princípio ao fim. João Fiadeiro, por exemplo, inclui também, na sua prática regular, um desdobrar de várias antecipações de futuros possíveis a partir de um só acontecimento. São possibilidades como virtuais da potência e, mais uma vez, da *affordance* das relações e dos acontecimentos. Este desdobrar de possibilidades a partir de relações que já existem e que são passíveis de ser vistas por qualquer pessoa, é feito enquanto exemplo de um modo de operar que João Fiadeiro tem vindo a desenvolver, desde 1995, com o nome de

¹⁵¹ A expressão «neurotípico» é usada pelos activistas-autistas com quem Manning trabalhou, para designar aqueles que estarão fora do espectro autista. Uso-a aqui para assinalar que a percepção de um objecto como uma cadeira não é evidente para todas as pessoas e leva tempos diferentes até se formar como imagem. (ver Manning 2012).

Composição em Tempo Real a partir de certa altura. Este trabalho articulou-se, a partir de 2011, com um trabalho semelhante de Fernanda Eugénio no campo da etnografia, a *Etnografia como Performance Situada*, dando origem ao *AND Lab*¹⁵² que tenho citado e com o qual colaborei activamente de 2011 até 2014.

A Casa-Espelho da dança é proposta aqui como máquina de pensar. Como diria Bragança de Miranda, «Mesmo a literatura e a poesia têm uma natureza maquinaica. A diferença em relação às máquinas-máquinas é que a poesia, a literatura, as artes em geral, avariam a máquina que têm». (Miranda 2008, p. 32). Propomos, então, a possibilidade de trabalhar em movimentos de subjectivação que avariem a máquina que indiciam.

II. 3. ESTÚDIO

Ter lido a tese de doutoramento de Victoria Anderson, de 2013, representou um grande alívio no processo de concretização desta tese, pelo facto de Anderson se ocupar de um assunto que seria pertinente desenvolver aqui, na presente tese, mas que, de repente, me pareceu ir um pouco além do que procurava. A saber, a história e o legado do estúdio na dança teatral ocidental, encarando o estúdio não como «tábua rasa», mas como uma componente de interacção no pensamento coreográfico. «O próprio espaço molda os sujeitos segundo as demandas cinéticas da modernidade» diz-nos Anderson. O espaço de treino, no qual a promoção da atenção visual é valorizada pode tanto criar uma crise de percepção, como gerar desafios impressionantes ao sujeito e produzir transformações nas concepções limitadas de sujeito. (*Idem*, 2013, p. vii) Anderson, nesta tese, sob orientação científica de André Lepecki, parece subscrever grande parte do trabalho de Lepecki sobre o coreográfico, o qual temos vindo a explorar aqui, também. Começa por referir as primeiras representações do corpo em *Choreographie ou L'art Decrire La Dance, par Caractere, Figures, et Signes Demonstratif* de Raoul-Auger Feuillet, 1699, no qual a notação de dança representa o corpo em traços de linhas

¹⁵² *AND_Lab* significa, simultaneamente *Anthropology and Dance Laboratory* e «laboratório “e”». A expressão de iteração «e», em inglês, «and» foi teorizada por Eugénio já na sua tese de doutoramento e durante o pós-doutoramento (cf. Eugénio, 2006) e continuada, em articulação com o trabalho de João Fiadeiro, e com o trabalho produzido em conjunto por ambos, entre 2011 e 2014 (cf. Eugénio e Fiadeiro, 2012 e 2013).

curvas, que correspondem aos percursos dos bailarinos através do espaço. Lepecki faz-nos notar que as marcas são cunhadas enquanto «presença do corpo», ao mesmo tempo que indiciam um hiato filosófico e cinético, entre o corpo físico e a presença do corpo, é neste hiato que a arte da coreografia poderá tomar lugar. (*Idem*, p. 53). O início da arte coreográfica como articulação tecnológica da dança com o seu registo, vincula-a simbolicamente à folha de papel enquanto representação do espaço onde se inscreve o movimento. Ou seja, segundo Lepecki, há uma identificação directa entre a folha de papel e o estúdio vazio, quando se pensa em termos coreográficos¹⁵³. A primeira parte do trabalho de Anderson é articulada com uma série de escritos sobre Martha Graham, mas sobretudo com um filme. Neste filme, o estúdio é o epíteto do espaço neutro possível, que a autora problematiza recorrendo ao conceito de «produção do espaço» de Henri Lefebvre. O espaço consegue ser simultaneamente «produto e produtor» através de um complexo processo de exibição e de ocultação:

«Space indeed “speaks” – but it does not tell all. Above all, it prohibits... space is at once result and cause, product and producer». Graham’s studio practice promotes the body as a hyper-articulate moving subject, and yet simultaneously manages to silence and erase unwanted bodies, binding the dancing in the prohibitive rules of the space. The performative nature of the kinetic excesses created by such tensions can only be fully articulated by holding Graham’s work against another, perhaps more prescient example. (Anderson, pp. 49, 50)

O documentário sobre Martha Graham, *A Dancer’s World* (Glushanok, 1957)¹⁵⁴ foi filmado para a televisão pública como filme educativo sobre o treino dos bailarinos. Consta, segundo Anderson, que Graham terá inicialmente recusado participar neste documentário, por ter medo da imagem que passaria ao dançar para a câmara já com os

¹⁵³ Aqui acrescentaria a relação do pensamento coreográfico com o cartográfico. Pergunto-me com frequência, quando olho para o funcionamento de um GPS, dentro de um automóvel em andamento - «quem terá sido o coreógrafo que desenhou este trajecto?» - como quem faz uma crítica à sua «arte». Parece-me ser acessível a associação do mapa, à divisão entre o pensamento que nos é imanente e aquele que conseguimos colocar à frente dos nossos olhos através da escrita, do desenho, dos gráficos, da fotografia, do cinema, do vídeo, ou do ecrã do computador. Acontece que um bailarino dentro da sua própria coreografia e em movimento, também acede a este tipo de divisão/distância imaginando o quadro de fora e re-situando-se nessa imagem em movimento. Quem dança gera imagens em movimento para si próprio, uma espécie de cinema pessoal. Aqui a coreografia poderá corresponder a uma espécie de cartografia constantemente actualizada, calibrada e afinada em relações de relação.

¹⁵⁴ *A Dancer’s World*, Peter Glushanok 1957: <https://www.youtube.com/watch?v=aFTNmGBKC2Y>

seus sessenta e tal anos. Posteriormente, terá concordado em aparecer a falar no filme, no entanto, a perspectiva de encarar a câmara também a constrangia, acabando por aparecer, no documentário, no seu camarim rodeada pelos seus objectos de «transformação»: escovas, pincéis, maquilhagem, estatuetas e caricatamente na presença de uma empregada negra fardada, deambulando pelo camarim, silenciosamente¹⁵⁵.

All the while Graham's voice over narrates the drama, telling a story of a dancer's life, one of years of sacrifice (training) that lead to ultimate redemption (to perform, perhaps a solo). The maid hovers in the background amidst Graham's cultural trophies and costumes, a painful reminder of the limits of the documentary's worldview, steeped as it was in the stark violence of mid-twentieth century America's racialized landscape. (Anderson, 2013, pp. 43, 44).

Esta situação caricata torna-se o mote e o paradigma que Anderson explora na primeira parte do seu trabalho sobre o estúdio, no contexto da dança teatral. Agnes de Mille, citada por Anderson, também, descreve um dos estúdios de Graham da seguinte forma:

As paredes da sala tinham serapilheira pendurada para serventia dos gatos, companheiros de Martha, que gostavam de trepar. Não havia espelhos, o que era uma novidade, num estúdio de dança. Uma sala de trabalho sem espelhos é como um beco sem saída para os estudantes de *ballet* que não podem e não trabalham sem eles. Por essa razão, os bailarinos de (Isadora) Duncan só usavam cortinas azuis como figurino e cenário. E, embora Graham estivesse a tentar desenvolver uma técnica mais difícil e novas postura de corpo, ela também não permitia nenhuma correcção se não fosse pela mesma auto-disciplina interior e o mesmo auto-conhecimento. (Mille *apud* Anderson, 2013, p. 61, tradução minha).

É, por isso, interessante observar, refere Anderson, o modo como se foi fazendo uma trajectória, desde os primeiros estúdios de Graham, com o espaço cheios de gatos, e os seus últimos espaços de trabalho «ideais», que integravam os componentes de um estúdio clássico, como os espelhos e as barras. Ninguém pode negar a importância que

¹⁵⁵ O trabalho de Anderson problematiza a escolha da presença da empregada negra no «cenário» do documentário, no contexto da época e articulando o seu discurso com a literatura cara aos estudos de performance dedicada ao facto da «negritude» (Cf. *The Fact of Blackness*, Frantz Fanon, 1952).

tem, para um artista dispor de um lugar permanente, onde pode criar o seu trabalho, e Graham teria, diz Anderson, conquistado «o luxo de um ambiente de trabalho estável». Terá sido, no entanto, o crescimento e o sucesso da sua companhia que implicou a necessidade de assumir um estúdio mais completo, clássico e com espelhos. O que, voltando ao conceito de «produção do espaço» de Lefebvre, implicou com a determinação e a capacidade incessante da arquitectura do espaço, se insinuar na experimentação estética, por muito que esta fosse fundamentada e variada. (*Ibidem*, p.56) Anderson, recupera o trabalho de Judith Butler em *Excitable Speech*¹⁵⁶, para falar de elocução performativa, como uma elocução, cujo sucesso da sua performance não depende apenas das próprias palavras ditas no momento, mesmo que seja uma elocução linguística, no seu sentido estrito.

It is the history of repetition of the ritual or ceremonial – I do, I name this ship, I promise to – that points to a «sphere of operation that is not restricted to the moment of utterance itself». (...) In the performative there is also a context of objects (rings, champagne, money), actions (vows, naming of a ship, betting) and performers (priest, ships' captains, the recipient of a title or honor) that must be in place for the performative to function. Quoting Austin, Butler contends that «one must first locate the utterance within a “total speech situation”.» (...) The claim that a successful performative utterance is situational as well as linguistic, that it exists not entirely as an autonomous statement but participates in a temporal, contextual and spatial sphere, allows for a broader consideration of what can be considered to have the force of a performative utterance. (...) (Idem, pp. 60-61).

Ou seja, para Anderson, os espelhos e o chão macio dos estúdios de dança fazem mais do que sugerir subtilmente, ao espaço, um certo tipo de movimento, ou de atenção, eles comandam-no. Como se a ressonância performativa do espaço ganhasse balanço com a demanda dos comandos de Graham, criando uma acumulação de poder entre a voz e o espaço, ao mesmo tempo que forneceria ao desejo insaciável, que de acordo com Lefebvre alimenta a modernidade, o emprego de estratégias de separação, de segmentação e um desejo de controlo. O estúdio será, então, a «câmara» onde a relação

¹⁵⁶ *Excitable Speech, a Politics of the Performative*, Judith Butler, 1997:
http://monoskop.org/images/5/54/Butler_Judith_Excitable_Speech_A_Politics_of_the_Performative_1997.pdf

entre a voz, o espaço e o corpo são intensificadas e tornadas possível. (*Idem*, pp. 61)

Ao desviar a atenção do público para o pélvis, centro da famosa contracção com que Graham pretendia aproximar-se da «natureza feminina», Graham marca uma mudança na sua linguagem e abordagem ao corpo, também presentes nas modalidades cinéticas correntes que influenciaram muita da dança contemporânea, como: as *Release Techniques*, o já referido *Body Mind Centering*, ou o Ioga. «Aqui, o corpo como energia que pode ser escoada, por oposição ao corpo como forma plástica a ser moldado, é indicador de uma mudança de uma abordagem muscular para uma abordagem energética». Anderson considera que essa mudança poderá ser lida como uma progressão de um tratamento superficial do corpo para um tratamento mais subtil e vibracional. No entanto, o que interessa a Anderson não é tanto a progressão teleológica da estética, mas sim o comando performativo em que a directiva é dada, uma voz que faz acontecer o corpo dançante e que produz múltiplos desse corpo¹⁵⁷. (*Idem*, p. 62).

Ainda problematizando as implicações ideológicas do estúdio, Anderson recorre à teoria da interpelação de Louis Althusser, a par da ideia dos actos de fala performativos de John L. Austin, para adicionar outra camada linguística, ao que já estabeleceu como a natureza performativa do estúdio. A saber, questiona-se sobre o modo como a interpelação será, tal como a performatividade, intrinsecamente espacial/cinética na sua formação, e também sujeita a falhar e derrapar, potenciando a geração de excessos espaciais/cinéticos (*Idem*, p.66). Este tema já terá sido tratado anteriormente por Mark Franko em *The Work of Dance: Labor, Movement and Identity in the 1930's* de 2002. Parafrazeando Franko, Anderson indica o estúdio como um local de convergência de actividades privadas e públicas, sendo a perfeita câmara hiper-visual e acústica na qual a «interpelação metacinética» pode ser ensaiada repetidamente. O público imaginado é encarnado pelo professor, pelos outros bailarinos e pelo espelho, assim criando uma espécie de protótipo da experiência teatral. Tanto a dança como o «olhar para a dança» estão a ser praticados (*Idem*, p. 68, 69). Anderson continua falando da tradição da dança teatral ocidental, como uma dança fortemente assente na performatividade arquitectónica do estúdio, onde os bailarinos são formados através de um processo de segmentação anatómica, no qual a resiliência, a maleabilidade e a eficiência são enfatizadas e cultivadas através da repetição. A interpelação «oh, tu aí»

¹⁵⁷ Aqui interessaria-me-ia a mudança paradigmática que representa, a alteração no foco de atenção do trabalho técnico ter-se alterado do «olhar», do «ver e ser visto», para a contracção e expansão dos corpos (e consequentemente, para a contracção e expansão do espaço e da energia, ao vivo).

do estúdio é uma chamada que começa por separar o corpo em zonas de trabalho e depois reconstitui-o como um todo unificado e auto-perpetuado cuja principal característica é a eficiência (*Idem*, p. 69). Segundo Anderson, a natureza performativa do estúdio enquanto lugar que faz acontecer coisas sublinha as maquinações espaciais inerentes à interpelação dos sujeitos. Toda a gente tem a disciplina de ficar no seu lugar durante a aula. (...) O treino e a selecção (dos bailarinos) transformam-se em coreografia. (*Idem*, p. 71). Voltando a citar Lefebvre, Anderson refere o espaço do estúdio como uma câmara que embora pareça autónoma não se confina ao estúdio em si, mas que é parte de uma série de espaços e forças. Há os bastidores e os camarins na «sombra», onde os bailarinos aquecem, e onde os «invisíveis passam»¹⁵⁸, o estúdio será também um espaço social. «Os espaços sociais interpenetram-se e sobrepõem-se. Não são coisas com fronteiras que se limitam mutuamente, ou que colidem por causa dos seus contornos, ou como resultado da inércia» (Lefebvre *apud* Anderson, p. 82). Lefebvre, segundo Anderson, usa a hidrodinâmica – o estudo da dinâmica dos fluídos – para compreender o espaço tentando evitar uma abstracção que ignore os meios de produção e o comportamento fluído dos espaços. O modelo da hidrodinâmica assinala o modo como, ao estudar um só aspecto do espaço social se pode dar origem, não só a um fragmento do espaço social, mas também a toda a recepção de relações e fluxos interconectados (*Idem*, pp. 82, 83). Continuando a citar Lefebvre, Anderson refere o facto de o espaço social, em especial o urbano, ter aparecido em toda a sua diversidade e, apesar do impulso da Modernidade (o impelir) para a segmentação e categorização, a complexidade do espaço social e histórico, dá-se a conhecer por camadas que podem ser vistas surgir através dos espaços adjacentes, em *A Dancer's World*. (*Idem*, p. 84). Mas não estaremos nesta abordagem a cair, por vezes, também, numa falácia semelhante à da «ditadura das cadeiras» (Paxton, 2011)? Não será o devir-estúdio de Martha Graham muito diferente do devir-estúdio de Bruce Nauman, ou do devir-estúdio de Lisa Nelson, só para citar alguns casos muito distintos nas artes? Ou será de espaços em processo (em devir) que falamos também Lefebvre e Anderson?

¹⁵⁸ Refiro-me directamente ao trabalho de Anderson sobre a empregada negra, como pessoa que está lá, e que não figura, por exemplo, nos créditos do filme. Mas também a uma série de pessoas que posso imaginar a passarem nos bastidores do estúdio, ou do filme, como alunos, agentes da produção da companhia, costureiros, cenógrafos, músicos, etc.

PARTE III

*Working with the camera changed my nervous system
and the way I moved. (Nelson, 2009c)*

PARTE III

A história da minha relação com estes coreógrafos e a razão pela qual estão aqui representados, tem sido contada, aos poucos, entre nuvens de afectos e memórias, já que não saberei nunca começar pelo início. Personalizar estas histórias pareceu-me, a certa altura, a forma mais justa de trabalhar em termos de uma «etnografia recíproca»¹⁶⁰. Talvez entremos aqui no domínio da conversa entre artistas¹⁶¹, que investigam em «zonas» semelhantes, mas com focos diferentes. Em cada caso ambicionei o impossível, como se alguma vez pudesse fazer as monografias ilustradas de cada um destes percursos de pensamento coreográfico e compactá-las, às quatro, no meu doutoramento. Claramente impossível e, claramente, cingir-me ao que me move, o pensamento coreográfico e o que este pode, é muito mais do que consigo encaixar nestas páginas. Por isso, vou fazendo o mapa afectivo de um *puzzle* que se apresenta gigante¹⁶², e compondo o que poderá ser relevante, do meu ponto de vista, para as ideias de «pensamento coreográfico» e de «máquinas de pensamento coreográfico», hoje¹⁶³. Lisa Nelson, Mark Tompkins e João Fiadeiro, têm em comum o facto de terem leccionado *contact improvisation* durante muitos anos, cada um à sua maneira, durante mais, ou menos tempo da sua vida. As pessoas inscreviam-se nos seus *workshops*, em Nova Iorque, Paris, Berlim, ou Lisboa, com a expectativa de irem aprender a usar o seu peso, a pares, ou em grupos. Cada um dos coreógrafos à sua maneira se fartou desta expectativa e da «estética accidental»¹⁶⁴ a que o contacto-improvisação deu origem. No

¹⁶⁰ Estratégia de relação que tenta evitar a hierarquia do estudo, dando espaço para a observação e a afectação mútua (cf. Eugénio, 2012).

¹⁶¹ Artistas entre os quais me incluo com a parcimónia que considero própria à proposta feita neste trabalho. Esta dissertação não está centrada na minha actividade artística, embora possa tirar dessa experiência algumas vantagens (e também desvantagens, nomeadamente, por excesso de proximidade) na relação com os coreógrafos.

¹⁶² Tem-se tornado evidente que o projecto inicialmente pensado com quatro exemplos de trabalho, se tornou demasiado ambicioso, para o teor de uma tese de doutoramento, prevendo-se que venha a extravasar para vários outros artigos, ou para um novo projecto de investigação.

¹⁶³ Espera-se que venham a ser publicadas, um dia, as inexistentes e merecidas monografias sobre o trabalho de cada um destes autores, com materiais diversos seleccionados a partir dos arquivos e com depoimentos actuais. Honra seja feita à publicação da revista *Nouvelles de Danse*, nº48 e 49 que se centra no trabalho desenvolvido por Lisa Nelson (2001) e o livro, no prelo, *Olga Mesa: a Dupla Visão*, em torno do trabalho de Olga Mesa a que tive acesso privilegiado. (a citação de textos que tirei deste novo livro perde pela falta de paginação, uma falha que será colmatada em futuras publicações, depois da publicação desse livro).

¹⁶⁴ Chamo «estética accidental» a uma forma que se repete, como um estilo, mas mais contaminada por um mimetismo do que pela compreensão da ética que a informa, ou enforma, se tivermos em conta o sentido que Simondon dá a informação. O grupo que deu origem ao *contact improvisation* estava mais

entanto são, ainda hoje, associados ao ensino e à prática de «improvisação» em dança, por pessoas, que não acompanharam, entretanto, a evolução do seu trabalho e que frequentam o meio da dança europeia e americana. O contacto-improvisação é um estudo muito atento sobre questões de relação entre corpos. Com a escuta do próprio corpo, com o corpo do outro, dos corpos vivos em geral, enquanto «ressonâncias» energéticas, hápticas, cinestésicas, propioceptivas, etc; e do espaço, da respiração da sala, etc, etc. Muitas vezes, as aulas e as *jam sessions* de contacto-improvisação descuidam essa percepção atenta e resvalam para jogos simples de peso e de acrobacia, com *lifts* em braços, pinos programados e outros movimentos previsíveis e fortemente desencorajados pelos professores, que procuram um lugar de escuta sensível e recíproca, que crie as condições para o «encontro». Um tipo de encontro no qual deixa de ser perceptível quem, ou o quê toma conta do acontecimento. Ou podem resvalar também para uma exploração do toque, da pressão e da pele, mais primária e social, que é normal e bem-vinda também, dado haver uma dimensão social e de jogo importantes nesta técnica, mas depende do caminho de quem dirige a aula. Portanto, tudo isto será possível dentro de uma aula e de uma *jam session* de contacto-improvisação, mas quero dar conta aqui de várias inflexões no trabalho de algumas pessoas que se dedicaram ao ensino desta técnica, vários modos de divergir e de ser mais específico nos seus interesses e nas suas aulas. Assim, por exemplo, Steve Paxton tem-se dedicado a uma exploração muito cuidada, a propósito da estrutura e das espirais do corpo, a que chama *Material for the Spine*¹⁶⁵, Nancy Stark Smith tem chamado à sua prática e ensino *Underscore*¹⁶⁶, Lisa Nelson, como vimos atrás, está focada na ideia de *Tuning Scores*¹⁶⁷. Quando comecei a ter aulas de contacto-improvisação com Peter Michael Dietz em (1995/6), já João Fiadeiro e Mark Tompkins exploravam outras estratégias. Fiadeiro

preocupado com descobrir os corpos em movimento, em contacto, em relações de massa e de peso e não, ou não tanto, com a estética que daí poderia resultar – segundo percebi em conversas com Nelson.

¹⁶⁵ Desde 1986 que Paxton estuda o movimento da coluna vertebral, ver: <http://www.contactquarterly.com/contact-editions/book/material-for-the-spine-steve-paxton-%28dvd-rom%29#S>

¹⁶⁶ Uma sistematização que surgiu a partir da repetição de alguns padrões nos seus *workshops*. Ver, p.e.: <https://www.youtube.com/watch?v=gzG609NWp1Y>

¹⁶⁷ Destes três professores mais conhecidos no meio do contacto-improvisação, só não cheguei a trabalhar com Paxton, pois é tal a sua popularidade, que há muita gente a querer fazer os seus *workshops*, e estes acabam por ficar mais caros do que a média.

começou a trabalhar cada vez mais no sentido da Composição em Tempo Real¹⁶⁸ e Tompkins passou de uma fase, em que chamava ao seu trabalho *Instant Composition* (composição instantânea), para, a partir de certa altura começar a chamar-lhe *Real Time Composition*¹⁶⁹. Mas o que eles fazem, hoje em dia, são coisas bem distintas. Peter Michael Dietz¹⁷⁰ também deixou de dar aulas de contacto-improvisação, a certa altura do seu percurso, trabalhando na sua própria exploração de movimento, por um lado, muito ligada à sua experiência de dança, de artes marciais e de improvisação (mas também de contacto improvisação), por outro lado, dando ferramentas-imagens para serem exploradas, no espaço e na duração, ligadas a uma ideia de «viver o momento». Esta abordagem propositadamente pouco sistematizada permitiu-me, a mim e a outros colegas, como Ana Mira e Paulo Trindade, trabalhar, durante horas a fio, no «vazio». Foi com Howard Sonenklar que aprofundi mais a técnica de contacto-improvisação, no Forum Dança (1997). Já na altura, Sonenklar tinha uma abordagem muito variada. Menos focada no contacto-improvisação como forma e tomando direcções muito distintas no campo da percepção e da atenção (incluindo estratégias do *Body Mind Centering*, da terapia sacro craniana, da fasciaterapia, etc, ou usando mini bolas de encher e vendas nos olhos, por exemplo. Uma verdadeira «viagem» sensorial). Estes coreógrafos revelam, no seu percurso e nas suas práticas, uma enorme variação de pensamento coreográfico, com muitos tempos e durações diferentes, que vão desde um pensamento mais imediato expresso pelo uso de expressões como «instantâneo» e em «tempo real», por exemplo, a outros mais reflexivos e de longo prazo, que transparecem nas sistematizações, mais, ou menos informais, das suas práticas (p.e. «composição em tempo real», «tuning scores», «corpo operativo», «coreograma», etc). (cf. Fontaine, 2004, pp. 166-178).

¹⁶⁸ Inicia esse processo, em 1995, com alunos da escola CNDC Angers, mas só mais tarde lhe dá esse nome. (Centre National de Danse Contemporaine de Angers: http://www.cndc.fr/site/index.php?option=com_content&view=article&id=99&Itemid=101).

¹⁶⁹ Ver Chaumette, 2012, pp. 11, 12, 13: «*D'après ce que nous en savons, il s'agit là d'un simple changement de termes, qui n'affecte pas réellement la pratique. Celle-ci, comme l'indiquent les propos que nous rapportons, est de toute façon en transformation constante, "renouvelée" et alimentée par les rencontres et expériences qui jalonnent son parcours d'artiste.(...) La façon dont il la définit dans le texte de présentation de ses ateliers: "...la composition en temps réel réside dans les capacités du performeur à rester ouvert aux richesses des pulsions internes et externes. Mais aussi, à recevoir, traiter et proposer de la matière en un flux de feedback ininterrompu, Comment éviter la surcharge d'informations, comment rester activement attentif, comment faire 'rien' et pourtant agir? "...*»

¹⁷⁰ Sobre Peter Michael Dietz ver: http://www.c-e-m.org/?page_id=65

Em *Poétique de la Danse Contemporaine, La Suite*, Laurence Louppe (2007) aborda o paradigma da «composição-improvisação» da seguinte forma:

Le paradigme composition-improvisation explose. La composition et l'improvisation trônent au fronton de la danse moderne, se regardent l'une l'autre en chiens de faïence, depuis près d'un siècle? Une histoire qui touche à sa fin. Fondement d'une liberté acquise contre la tradition, l'improvisation n'a cessé de se développer pendant tout le siècle dernier et plus encore le nôtre. Le prix de l'improvisation est de n'être pas ré-itérable. Juste un passage. Un cristal fugitif aux feux rapidement éteints. Avec toutes ses déclinaisons, l'improvisation prolifère: la «composition instantanée» de Mark Tompkins, le «contact improvisation» de Steve Paxton, «logomotion» de Simone Forti, (dans lequel les gestes s'envelopent de mots), le «Tuning score» de Lisa Nelson où les processus de composition sont exposés aux regardeurs et qu'ils peuvent analyser et goûter, savourer en direct. (Louppe, 2007, p. 105).

Voltando à relação que tenho com o tema e com estes coreógrafos em particular, um dos começos, pode ser contado assim: Quando me mudei para Lisboa, em 1993, a minha atenção, bem alerta, foi encontrando formas de catalogar variadas. O mundo da dança de Lisboa vinha carregado de «lugares comuns», ou pelo menos, foi assim que o recebi quando cheguei do Porto, para estudar na Escola Superior de Dança¹⁷¹. «Toda a gente sabe quem é fulano e fulana, coreógrafos, bailarinos, ensaios gerais do *Ballet Gulbenkian*», etc. Hábitos «comuns» que fui absorvendo com as colegas e com os professores da ESD, mas também, já na altura, com o grupo que viria dar origem ao c.e.m.¹⁷² e com as pessoas que formaram o Forum Dança¹⁷³ (1990), as suas produções e os seus cursos. Portanto, «toda a gente sabe quem é o João Fiadeiro» menos eu que venho do Porto, aos 18, 19 anos. «Toda a gente sabe quem é quem», foi a chave da minha primeira aproximação à popularidade e à visibilidade daquilo a que foi sendo chamado movimento da Nova Dança Portuguesa, ou NDP¹⁷⁴. Foi em 1996, que fiz um

¹⁷¹ Escola Superior de Dança: <http://www.esd.ipl.pt/>

¹⁷² O Centro em Movimento (<http://www.c-e-m.org/>) existe pelo menos desde 1996 com esse nome, mas o grupo e as apresentações do «espaço experimental» começaram logo no início dos anos 90.

¹⁷³ Forum Dança: <http://www.forumdanca.pt/>

¹⁷⁴ Sobre este tema não me irei alongar, mas podem ser consultadas várias publicações dos anos 90 onde transparece a riqueza do movimento caracterizado pela grande variedade de opções estéticas, mas

primeiro *workshop* promovido pela RE.AL¹⁷⁵, e leccionado por Frans Poelstra¹⁷⁶, no Ginjal¹⁷⁷. Foi muito interessante, lembro-me vagamente. Estava lá muita gente que depois passei a conhecer melhor e um deles era o João Fiadeiro. Passava no *workshop*, de vez em quando, para explicar e exemplificar como é que se faz... «improvisação»¹⁷⁸? Ao longo do tempo fui-me apercebendo da importância de Fiadeiro, entre outros elementos da Nova Dança Portuguesa, no tecido cultural lisboeta, na área da dança e das artes cénicas¹⁷⁹. Portanto, poderia começar esta série de mini ensaios sobre os coreógrafos, por João Fiadeiro, mas prefiro não o fazer. Importou-me, a certa altura, fazer um pouco, «ao contrário»¹⁸⁰. Conheci a Lisa Nelson, finalmente, em 2009 e, retroactivamente, há uma série de abordagens e de formações com que já tinha tido contacto, que se reorganizam a partir daí. Retroactivamente, parecia que tinha

também pelas estratégias de produção, cumplicidades europeias e norte americanas, reivindicações políticas, e de política cultural, etc. (ver, por exemplo: Fazenda, 1997; Santos 2000; Ribeiro 1994). Poderá ser interessante, no futuro, fazer-se uma análise comparada entre o movimento da Nova Dança Portuguesa, e a Nova Dança Espanhola, observando as coincidências de vários momentos promocionais europeus como a Europália, Capitais da Cultura e as EXPO, num período de injeção de fundos comunitários e reformas de fundo, em Portugal e Espanha. A publicação da entrevista com Olga Mesa, em anexo, teses como a de Isabel de Naveran e a publicação do livro de Guimarães Capital da Cultura, em torno do trabalho de Olga Mesa, poderão vir a dar contributos nesse sentido, também.

¹⁷⁵ RE.AL (1990), ver por exemplo ver aqui um breve historial: <http://www.re-al.org/companhia-re-al/>

¹⁷⁶ *Contact Series, Workshop Improvisation – Instant Composition* com Frans Poelstra, de 18 a 23 de Novembro de 1996 no Espaço Ginjal.

¹⁷⁷ O espaço de armazéns do Ginjal, em Cacilhas, junto ao rio Tejo, mereceria uma monografia exaustiva, não só por tudo o que acolheu ao longo dos anos, como espaço de ensaios, de formação e de apresentações públicas, mas também pelos projectos para lá ambicionados e que nunca foram concretizados. Ver, por exemplo, a referência que João Fiadeiro faz ao projecto Olho/Real que reunia a RE.AL e o OLHO de João Garcia Miguel no espaço do Ginjal (Fiadeiro 2010, consultar também arquivo da RE.AL).

¹⁷⁸ Agora sei que já se tratava do ensaio daquilo a que viria chamar Composição em Tempo Real, CTR.

¹⁷⁹ Evito o uso da denominação «artes performativas» por causa da frequente confusão que gera com a proximidade semântica às várias traduções feitas, em português, de *performing studies*. São campos de trabalho com algumas afinidades, mas que importa não confundir. Tenho preferido, por isso, usar a designação «artes cénicas» como é comum em castelhano e como tem sido usado também, por exemplo, pelo departamento de artes cénicas da Universidade de Évora e, mais recentemente no mestrado de artes cénicas do departamento de ciências da comunicação, da FCSH, coordenado por Paulo Filipe Monteiro (ver, por exemplo: Pais, Ana (s.d.) in <https://baldiohabitado.wordpress.com/estudos-teatrais-theatre-studies/>).

¹⁸⁰ Parece-me evidente a influência que o movimento do *Judson Dance Theatre* de Nova Iorque, nos anos 60 teve na ética de pensamento destes coreógrafos. Por isso, opto por um fio condutor geracional, começando com Lisa Nelson, naturalmente mais próxima da *JDT* e terminando com João Fiadeiro, o mais jovem dos quatro.

encontrado um «início». A tal «memória do futuro»¹⁸¹ de que fala também Lisa Nelson, a certa altura, numa conversa com os alunos, durante a oficina coreográfica que leccionou em Lisboa (Nelson 2012a). Esta memória existiu no passado, noutros circuitos de relação, mas só me dava conta disso em 2009. Sem, no entanto, me dar conta exactamente disso, sei que tive que começar, por exemplo, por aqui:

A importância crucial do *Judson Dance Theatre* de Nova Iorque (1962-64) assinala na história, uma viragem na forma de fazer e de pensar a dança. Inaugurando a *post modern dance* para uns¹⁸², ou representando a última geração da «grande modernidade na dança», para outros¹⁸³, a influência e o processo que se tornou visível nos anos do *JDT* prolonga-se até aos dias de hoje, sendo clara a relevância de reactualizar este marco histórico. Não só a programação do museu e do auditório de Serralves¹⁸⁴, no Porto, mas também o Forum Dança, o c.e.m.¹⁸⁵, e algumas pessoas individualmente, têm sabido fazer os convites e as colaborações desejáveis para que a herança deste conhecimento produzido na área da dança, não seja completamente ignorado¹⁸⁶. Tornar possível a renovação do contacto com esta geração tem sido

¹⁸¹ Em *Parables for the Virtual*, Brian Massumi, (também citado por Paula Caspão, 2010, p. 72) explica os biogramas da seguinte forma: *The biogram is a perceptual reliving: a folding back of experience on itself. (...) Each biogram, then, is a virtual topological superposition of a potentially infinite series of self-repetitions. A biogram doubles back on itself in such a way as to hold all of its potential variations on itself in itself: in its own cumulatively open, self-referential event. Synesthetic experience becomes monadic in the vicinity of a biogram. Facing a biogram, we are looking forward to our own past and looking past into the future, in a seeing so intense it falls out of sight. Experiential vector-space time-loops. Each new present, each event-perception, is a differential repetition of that spatiotemporal loop-the-loop: different if only by virtue of being an «again», darkly.* (2002, p.194)

¹⁸² «Na dança foi Yvonne Rainer quem começou a usar o termo pós-moderno para caracterizar o trabalho do *Judson Dance Theatre*». (Mira, 2008, p.22).

¹⁸³ «A grande modernidade reenvia a um quadro da criação onde o coreógrafo, bailarino e pensador inventa, não só uma estética espectacular, mas um corpo, uma prática, uma teoria, uma linguagem motora. Trata-se da família dos “fundadores” (...), que começa com Isadora Duncan e cujos últimos representantes poderiam ser os da geração dos anos 60 nos Estados Unidos no contexto da célebre *Judson Church*». (Loupe *apud* Fazenda, 2011).

¹⁸⁴ Este texto sobre Lisa Nelson foi escrito originalmente para o catálogo *Improvisações/Colaborações de Serralves* (Coelho 2012).

¹⁸⁵ Ambas, estruturas dedicadas à investigação e ao ensino da dança, sediadas em Lisboa.

¹⁸⁶ Honra seja feita aos interesses, projectos e persistências pessoais de Cristina Grande, Cristina Santos e Sofia Neuparth que dão sentido e vida a instituições como o auditório de Serralves, o Forum Dança e o c.e.m., respectivamente, escapando à lógica hegemónica de programação para a expectativa de «públicos alvo». Outro aspecto que dá importância à reactualização de alguns marcos das artes cénicas, ou performativas, tem que ver com a facilidade com que, aquilo que não está presente, cai no esquecimento, por um lado. Por outro lado, tem que ver com a dificuldade que existe em transmitir - por exemplo, a quem se começa a interessar por uma área artística como a dança - o contexto a que diz respeito aquilo que estão a ver pela primeira vez, ou mesmo, aquilo que produzem um pouco intuitivamente.

importante pelo modo como nos recorda da actualidade do seu pensamento sobre um corpo politizado e os seus projectos de liberdade. Tal como o *JDT* foi, de certa forma, herdeiro dos estudos feitos no *Black Mountain College*¹⁸⁷ e dos estudos feitos com Anna Halprin¹⁸⁸, gerações inteiras beneficiaram com as experiências, as práticas, o ensino e a ética de trabalho do *JDT* e do momento de inspiração vivido na Nova Iorque dos anos 60. O *JDT* instaurou uma vertente de exploração da dança que aliava as responsabilidades do coreógrafo às do intérprete. Dos fundamentos, práticas e manifestos feitos nesta época terá emergido uma ética de trabalho e de transmissão de conhecimento que continua a influenciar gerações de coreógrafos, bailarinos, *performers*, pedagogos e investigadores da área da dança¹⁸⁹. Lisa Nelson, cerca de dez anos mais nova do que a geração do *JDT* recebeu directamente essa influência. Nomeadamente, colaborando com Steve Paxton, já a partir de 1972, com a peça *PART*. No entanto, a geração de artistas que se estreou no *JDT* beneficiou de apoios estatais que acabaram para a geração que se seguiu. A primeira terá nascido mesmo antes da II Guerra Mundial, cresceu acompanhando o desenrolar de várias guerras e testemunhou os primeiros ensaios nucleares no início da sua idade adulta. Nessa época, a administração Kennedy revelava interesse pela juventude, pela arte e pela cultura inclinação que mudou com a entrada da administração Reagan e os cortes na área das artes. «Toda a gente da minha geração parou», diz-me Nelson numa conversa de café em 2009. A geração do *JDT* terá «partido pedra» - segundo Nelson (Nelson 2009c) - e a geração de Nelson esteve a fazer a «investigação científica»¹⁹⁰. Depois do fim do *JDT*,

¹⁸⁷ Universidade que oferecia práticas transdisciplinares e experimentais (1993-1957) e por onde passaram artistas como Merce Cunningham, John Cage, ou Robert Rauschenberg. (Goldberg, 1996).

¹⁸⁸ «O trabalho de Ann (mais tarde, Anna) Halprin foi, a partir dos anos 50, de grande importância neste processo (de criação de um novo corpo na dança). Na Califórnia, Halprin utiliza as ruas e os parques como ambientes da criação coreográfica; (...) utiliza uma multiplicidade de tarefas – *task oriented movements* -, em torno das quais conduz improvisações e explorações colectivas, em colaboração com artistas de várias áreas; dedica-se à cinesiologia e ao trabalho vocal». (Fazenda, 2011).

¹⁸⁹ Em Portugal, essa influência será talvez mais visível nos processos de trabalho de coreógrafos como Vera Mantero e João Fiadeiro, ou nos projectos pedagógicos e de investigação do Forum Dança e do c.e.m.- Centro em Movimento, mas é sempre complicado traçar uma genealogia na área do pensamento e do conhecimento sobre dança.

¹⁹⁰ À medida que vou fazendo investigação, não consigo deixar de pensar num paralelo entre esta frase de Nelson e o momento actual, na área das artes, em Portugal, e talvez em Espanha. É um comentário extremamente pessoal e talvez deslocado, mas a relação que tenho com a geração de João Fiadeiro e de Olga Mesa (a mesma de Vera Mantero, Francisco Camacho, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, etc) transporta uma sensação semelhante. Como se a diferença de 10 anos de idade e as mudanças políticas ocorridas nesse período colocassem a geração seguinte num caminho diferente. O desígnio de quem se segue será, talvez, insistindo numa certa ética de investigação, lutar por uma moralização da relação do

destaca-se o trabalho do *Grand Union Group* que agregava uma grande parte dos membros do *JDT* e que continuava a explorar práticas de improvisação. O trabalho do *Grand Union Group* era muito solicitado para as condições do momento altamente politizado que se vivia e um dos motivos para isso era o facto de trabalharem com a improvisação. A primeira apresentação de *contact improvisation* terá sido feita em 1972 com as pessoas do *Grand Union*, enquanto exploração pessoal. O que aconteceu a partir de então é muito importante, do ponto de vista de Nelson. Todas as anteriores explicações sobre dança pareciam pedir emprestadas as linguagens da música e de outras artes, como se não existisse uma linguagem da dança, ou do corpo. O *contact improvisation* foi a oportunidade de olhar para a dança em si, em movimento e não através da sua simbologia, ou de traduções estilísticas. «Foi revolucionário» (*Ibidem*). Outra consequência importante do *contact improvisation* foi o facto de as mulheres começarem a poder transportar os homens com alguma facilidade (Nelson *apud* Coelho, 2012).

OS TUNING SCORES DE LISA NELSON

The dance is a question, it's not a bunch of skills.
(Nelson, 2009c)

A primeira vez que entrei em contacto com Lisa Nelson, ela estava em Lisboa a convite do Forum Dança para o curso do PEPCC (Programa de Estudo, Pesquisa e Criação Coreográfica), e frequentei um *workshop* de fim de semana dado por ela. Antes disso, apenas conhecia os seus exercícios de improvisação e de percepção com a visão, através de *workshops* que frequentei com Mark Tompkins (2004, 2008) e com Emmanuelle Huyn (2003). Por exemplo, de olhos fechados na floresta com Tompkins. Piscando os olhos ininterruptamente, ou fazendo um *flash* rápido de reconhecimento, para depois continuar a navegar de olhos fechados, ou recompondo a arrumação do estúdio de olhos fechados, etc. Tinha lido o seu texto - *Before Your Eyes, Seeds of a Dance Practice* (2003) - que me tocara pela forma como abordava o curso de um «improviso», ou de «uma dança que não está pré-definida». Depois de um *workshop* de

mercado com as artes, e/ou encontrar outras formas, outras sobrevivências estéticas, científicas, ou de pensamento crítico.

dois dias, com Nelson pude fazer-lhe uma série de perguntas, no café, sobre improvisação¹⁹¹. Em 2012, Nelson voltou a Lisboa e ao Porto, a convite do Forum Dança, mais uma vez para o PEPCC, e da Fundação de Serralves, para apresentar a sua peça *Go*, com Scott Smith (Nelson/Smith 2012). Desta vez frequentei a sua oficina coreográfica, de duas semanas, em conjunto com os alunos do curso do Forum Dança, para além de assistir à peça e de acompanhar a *master class*, no Porto. Este texto é uma amálgama de conversas e de textos escritos que fui colecionando, desde Janeiro de 2009, sobre o pensamento e o trabalho de Lisa Nelson. Nelson tem uma capacidade enorme de estudar o que faz e de fazer o que estuda, proporcionando, a quem com ela se cruza, uma grande abertura ao jogo de flexibilizar perspectivas sobre as suas matérias¹⁹². Falar de «improvisação», para alguns dos coreógrafos que entrevistei, como Lisa Nelson, é um pouco absurdo, é um não-assunto (*anti-subject*) como ela referenciou, numa palestra dada no Forum Dança (2009b). «Toda a gente acha que sabe o que é “improvisação”, mas a palavra tem uma reputação péssima. Tem um pré-reputação» - diz-nos. A pesquisa de Nelson não era sobre improvisação, ela usava-a como método, mas não era importante o facto de o resultado ser improvisado, ou não. Era um filtro desnecessário. Nelson não considera que dançar possa ser só uma improvisação, há sempre qualquer coisa de estruturante envolvido numa dança, há escolhas. Se estivermos envolvidos num mar de sinais, há alguns que vemos e outros que ignoramos, há reflexos que inibimos e outros que escolhemos, ou não, usar. Se estivermos atentos a todas as condições podemos fazer escolhas, o que é muito diferente de servir simplesmente de canalizador, de ressonância das condições locais, o que é diferente de não saber, de não fazer escolhas, de ler alto, de ser apenas uma impressão do ambiente que nos rodeia. «Alguma coisa tem que importar, alguma tem que estar em jogo numa dança» (2009a). «Atenciografia» (*Attentiography*) será, para Nelson, um termo mais preciso do que «improvisação». A atenção nunca pára, a imaginação nunca pára. É uma consequência da atenção e vice-versa. A emoção nunca pára (2009c). «Houve uma fase em que se chamava *contact improvisation* a tudo porque era a única coisa que tinha um nome, agora parece que se chama “improvisação” a tudo, porque há uma expectativa de comunicação, e tudo o que não está definido é colocado neste

¹⁹¹ A primeira versão do meu projecto de tese de mestrado estava focada na ideia de improvisação na área da dança. Por isso, há uma série de conversas e de entrevistas que foram feitas nesse sentido e depois reutilizadas ao longo da pesquisa e da escrita da dissertação de mestrado e de doutoramento.

¹⁹² Matérias como: o corpo, o movimento, a percepção, a visão, o *tuning* (a afinação), o desejo, imagens, imaginários, o contacto-improvisação, etc.

campo “indefinido” da improvisação» (*Ibidem*). O *contact improvisation* iniciado por Steve Paxton surgiu num momento crucial na vida de Nelson, enquanto exploração extraordinária sobre o peso, e dando-lhe, pela primeira vez, a impressão de que uma técnica de movimento podia ser interessante. Ainda hoje, Nelson observa duas regras fundamentais do *contact improvisation*: a primeira é que «o corpo é o professor», outra é que «há sempre reflexos de sobrevivência subjacentes a todos os movimentos». E é com uma questão que Paxton colocou, então, que Nelson continua a trabalhar: «O que faz um corpo para sobreviver?»¹⁹³. Lisa Nelson, apesar de ter tido formação em dança clássica e dança moderna, teoria da música e composição até aos dezasseis anos, na *Juilliard School* de Nova Iorque, nunca teve uma prática diária de técnicas de dança, já que essa formação era dada apenas aos sábados. Considera que esse é um dado importante na forma como olha para o que faz enquanto bailarina. «Há sempre mais qualquer coisa a acontecer na minha vida para além da prática» (1995, p.6)¹⁹⁴. Acha também importante o facto de ter sido deixada sozinha num meio onde havia músicos extraordinários a trabalhar, como era a *Juilliard School*. Mais tarde, desapontada com a experiência no *Bennington College*, onde ingressou com dezasseis anos, por ser a única escola onde se coreografava na altura, abandonou o seu *B.A.* em Dança¹⁹⁵ e, pouco depois, juntou-se a um grupo de mímica que fazia teatro para crianças. A necessidade de começar a dar aulas para se sustentar, embora não se sentisse habilitada para tal, fê-la aceitar dar aulas de técnica de dança. Foi então que começou a organizar aquilo em que pensava. Durante dois anos ensinou a aprender e aprendeu a ensinar de uma forma muito improvisada, dando-se conta de que precisava de saber mais sobre anatomia. O estudo da «anatomia experiencial» do *Body-Mind Centering*, que fez com Bonnie Bainbridge Cohen, a partir de 1977, foi uma das fontes de inspiração para o trabalho que Nelson desenvolve. Este estudo acrescentou-lhe uma dimensão de «sistemas de corpo dialogante», através de uma abordagem intuitiva a uma análise da anatomia concreta inspirada em perspectivas médicas, tanto ocidentais, como orientais. As novas técnicas de *body/mind* para o treino físico dos bailarinos conferia-lhes poder enquanto indivíduos e artistas, em lugar de terem de se resignar a estar ao serviço de um estilo coreográfico e, dentro dos princípios da sua prática, contribuíram para trazer dignidade

¹⁹³ *What does a body to survive? (Ibidem).*

¹⁹⁴ *There is always more going on in my life than just the practice* (Nelson, Lisa, 1995, p.6).

¹⁹⁵ Que conclui posteriormente na mesma escola e onde chegou a dar aulas durante uns anos.

ao termo «improvisação»¹⁹⁶. Bonnie Cohen trabalhava enquanto terapeuta do movimento com crianças com traumatismos cerebrais, e Nelson teve oportunidade de os filmar durante muito tempo. Foi nessa altura que começou a interessar-se pelo «momento que precede a acção». Cohen chamava-lhe *pre-motor planning* (planeamento pré-motor). Ao filmar as crianças podia observar as ínfimas mudanças de atenção no foco dos seus olhos e no tónus da sua pele, como se entrasse no seu sistema nervoso, ou eles no dela. De certa forma, o facto de observar o planeamento pré-motor dos bebés durante tanto tempo, deu-lhe acesso ao seu próprio planeamento pré-motor. Em várias experiências que fez para reverter os seus movimentos, Nelson foi percebendo que o seu corpo só reconhecia o seu próprio comportamento uma fracção de segundo depois do começo da acção. A partir daí começou a praticar o instante em que sentia organizar-se, no seu corpo, a formação da intenção de uma acção. O resultado foi absolutamente surpreendente, tornando-se numa técnica pessoal para provocar novos padrões de movimento e uma estratégia para reposicionar a sua imaginação (Nelson, 2003). Ainda antes de trabalhar com Cohen, Nelson terá dançado, cerca de um ano, na companhia de improvisação de Daniel Nagrin, ao fim do qual se deu conta da dificuldade de trabalhar em colaborações improvisadas sempre que há um líder, ou sempre que, no formato de improvisação, as trocas não se fazem com base na igualdade¹⁹⁷. Um ano após ter deixado a companhia de Nagrin, sentia que os filtros da sua experiência em dança lhe tiravam clareza e, sem saber muito bem o que fazer, acabou por deixar de dançar. Era a primeira vez que deixava mesmo de dançar. Tinha vinte e quatro anos e, por acaso, pegou numa câmara de vídeo portátil. Começou então, a filmar tudo o que via, mas o enorme entusiasmo com o vídeo tinha o contraponto do sofrimento que sentia por ter deixado de dançar. Acompanhar uma *tournee* de *contact improvisation* com Paxton, enquanto videasta, terá sido doloroso, segundo Nelson. Ao colocar-se do outro lado pela primeira vez, ganhou distância sobre o que fazia e pôde perguntar-se «O que é esta coisa, esta dança» (Nelson, 1995). Percebeu, então, que emocionalmente sofria por não ter esse modo de se expressar. Com a mudança de disciplina da dança para o vídeo

¹⁹⁶ «No entanto, a dança improvisada é uma ideia. Não tem substância intrínseca, não pode colocar uma imagem na nossa cabeça. É descritiva de uma metodologia que tem um potencial tão largo de aplicação e de manifestação como a palavra “coreografia”». (Nelson, 2006).

«Yet improvisational dance itself is an idea. It has no intrinsic substance, cannot put a picture in your head. It is descriptive of a methodology that has potentially as wide an application and manifestation as the word “choreography”». (Nelson, 2006)

¹⁹⁷ No caso de Nagrin, apesar da tentativa de estabelecer colaborações com uma base de igualdade, a diferença de idades e de modos de abordagem complicava os processos, refere Nelson (2003).

portátil, em 1974, descobriu o sentido da visão e o papel profundo que desempenha no acto de dançar. Foi percebendo como ela própria via, e como é que a sua visão se compunha. O estudo do psicólogo americano J. J. Gibson e o seu livro, *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966) foi, também por isso, uma importante fonte de inspiração para Nelson. As observações directas do comportamento físico e o espírito aberto de pesquisa de Gibson levaram-na a olhar para o papel dos comportamentos exploratórios dos nossos sentidos na formação das nossas opiniões, ou dos nossos apetites estéticos, de acordo com a forma como nos movemos e aquilo que vemos quando olhamos para a dança. Isso estimulou a construção de uma miríade de «partituras», ou «guiões» (*scores*) e de explorações de comportamento dançado, que Nelson incluiu no seu ensino e na construção de danças (Nelson, 2006). Passados dois anos descobriu o seu caminho de volta para a dança, através dos seus olhos e recomeçou a dançar com a sensação de que finalmente começava pelo «início». Desde os anos 70 que Nelson investiga várias abordagens à improvisação na dança colaborando com artistas de diferentes áreas, dos quais destaca Steve Paxton com quem ainda hoje colabora. Mas também com o grupo *Image Lab* (Scott Smith, K.J. Holmes e Karen Nelson) e Cathy Weis, Daniel Lepkopf, Julyen Hamilton, etc. A sua forma de trabalhar, que se desenvolveu lentamente a partir da actividade de ver, começa com um foco visual, mas depois envolve todos os sentidos, em diálogo consigo própria, com «o outro» e com o ambiente que os rodeia. Os *tuning scores* são ferramentas de comunicação que tornam explícito o diálogo do próprio consigo mesmo e com o que o rodeia. Cada um pode observar uma espécie de tomada de decisão. De certa forma, não há fronteiras entre a actividade de fazer e a de observar. Tornam-se conscientes os níveis e as mudanças de atenção nos nossos próprios corpos e na relação com os outros (Nelson *apud* Serreli, 2010). Nelson sente-se desencorajada quando um cientista, hoje em dia, descobre apenas aquilo que temos vindo a experienciar com os nossos corpos há tanto tempo. «Parece que as pessoas só começam a acreditar no que nos acontece porque os cientistas provam coisas e os meios de comunicação social publicam esses resultados, como se fossem uma novidade» - diz indignada (2009a).

A dança é algo que está ligado a todas as partes da nossa vida. Nós dançamos para fazer explorações científicas. Criativo é aquilo que fazemos o dia todo. Nós construímos imagens constantemente, é uma experiência ininterrupta. A nossa pesquisa é comparável à pesquisa da ciência, o problema é que não registamos

aquilo que fazemos. Temos que continuar a escrever. O *Contact Quarterly* tem agora 40 anos¹⁹⁸! (2009a)

A prática e o pensamento de Nelson têm acompanhado a ciência da consciência, por exemplo, no modo como a investigadora pratica e observa, de forma atenta, o que, por exemplo, Gibson, enuncia. A secundá-lo está, entre outros, um artigo de Alva Noë, *Tuning the Body* (2006), que traça um paralelo entre os *Tuning Scores* de Nelson e os jogos de linguagem de Wittgenstein¹⁹⁹.

O trabalho de Nelson contribui e é complementar aos novos desenvolvimentos na ciência da consciência e na teoria da percepção, que enfatizam o facto de a percepção ser activa, tanto quanto nós somos activos e tanto quanto, a nossa capacidade de tomar contacto perceptivo com o mundo depende da nossa mestria prática dos modos como podemos de facto abrir, para nós próprios, o mundo. «O que é que vemos quando olhamos para uma dança?». A resposta a esta pergunta acaba por nos dar também resposta para uma pergunta mais geral e fundamental, «o que é que vemos?»²⁰⁰. (Noë, 2006).

«O que é que vemos quando olhamos para dança?» talvez seja a questão que Nelson deixa em aberto lançando sementes para colocar a visão em campo e na ordem do dia (Noë, 2006). Mas aquilo que me prendeu, desde logo, ao pensamento de Nelson estará mais ligado à enorme potência do seu trabalho, como pensamento coreográfico em geral, e à forte relação que estabeleceu com meios tecnológicos, como os dispositivos de captação e de montagem de vídeo: câmara de vídeo, mesa de montagem, etc. – voltando, depois, à exploração das relações dos corpos no espaço, no tempo, e no ambiente, sem deixar de lado as escolhas estéticas. Como se podem ler, nos ambientes,

¹⁹⁸ Nelson tem desempenhado um importantíssimo papel de promoção e de divulgação de textos sobre dança e improvisação através da revista *Contact Quarterly* da qual é editora desde 1975, juntamente com Nancy Stark Smith e Melinda Buckwalter, e da produtora de vídeos de dança improvisada Videoda. Ver: <http://www.contactquarterly.com/vd/vd.html>.

¹⁹⁹ Percebe-se, na entrevista feita por Solano a Noë, que Nelson e Noë se conheceram num evento que juntou pessoas de várias áreas e com diversos bailarinos e investigadores da área da dança. Solano (s.d.).

²⁰⁰ «Nelson's work thus complements and contributes to new developments in the science of consciousness and the theory of perception that emphasize that perceiving is active, in so far as we are active, and in so far as our ability to achieve perceptual contact with the world depends on our practical mastery of the ways what we do can open up the world for us. What do we see when we are looking at dance? It turns out that the answer to this question also gives us the answer to the more general, more fundamental question, what do we see?». (Noë, 2006).

nas relações e nos corpos, as sutilezas de saborear uma «afinação» recíproca? E como é que trabalhar com uma câmara de vídeo e com uma mesa de montagem marcam definitivamente a forma de olharmos para o mundo e de nos relacionarmos com ele?

O princípio familiar de que o acto de observar muda o que está a ser observado era evidente e o inverso era palpável – o que eu observava mudava-me. Ainda mais impressionante, dei-me conta, era que o modo como eu observava mudava-me a mim e aquilo para o qual eu olhava. (Nelson, 2003)²⁰¹.

Durante o seu depoimento em «A Minha História da Dança» (2012c), Nelson fala de uma experiência forte na sua vida. O seu pai desapareceu quando ela tinha onze anos. Afogou-se, provavelmente. Ela construiu uma estratégia robusta para sobreviver ao vazio deixado por este facto. Era um assunto tabu e ela tinha liberdade para construir o seu sentido de presença/ausência, e de visibilidade/invisibilidade. Neste depoimento revela que o fez através da sua actividade na dança. Por outro lado, a certa altura de uma entrevista que dá em 2008 (Solano, 2008), uma outra influência, é citada:

Quero oferecer uma outra pessoa à conversa, que não costumo mencionar, e que é o «construtivista radical» Ernst von Glasersfeld, porque ele é meu padasto. Ao longo do tempo comecei a ver que a ideia de que nós construímos individualmente o nosso mundo... E ele é um anti-Gibson... Eu estou a falar disto porque o uso da linguagem no Gibson pressupõe que não haja um mundo externo e isso está em conflito directo com o construtivismo radical... (Nelson *apud* Solano, 2008).

Esta linha de raciocínio que opõe um construtivista radical ao trabalho e pensamento de Gibson poderia ter sido muito enriquecedor para esta dissertação, no entanto, estas duas notas biográficas estão ausente das restantes entrevistas e depoimentos de Nelson, e só as descobri demasiado tarde no meu processo de escrita. Como Nelson nunca fala disso, presumo que talvez fosse demasiada informação em termos de influências para o seu trabalho também. Creio que Nelson tem um pensamento muito organizado em torno das escolhas que faz, e esta relação com o desaparecimento do pai, numa certa idade, a provável influência da relação com o

²⁰¹ «The familiar principle that the act of observing changes the observed was evident, [and] the inverse was palpable – what I observed changed me. Most compelling, as I came to see, was that how I observed changed both me and what I was looking at». (Nelson, 2003).

padrasto e com a mãe (que faleceram também, entretanto) poderiam levar-nos por um caminho biográfico que escolho não explorar. Um caminho que obrigaria a pesquisar e indagar numa direcção diferente à que escolhi para esta tese de qualquer forma. No entanto, a sua preocupação com o facto de construirmos a nossa própria realidade e a sua exigência em relação à ética de trabalho e às escolhas estéticas mencionadas, na mesma entrevista em que começa a falar do pensamento do padrasto, podem estar relacionadas com estas influências familiares. Como é um assunto que acaba por não ser desenvolvido nesta entrevista, optamos por passar à prática concreta das suas aulas. Durante uma oficina coreográfica, como a que frequentei, por exemplo, em 2012, com o grupo de alunos do PEPCC, Lisa Nelson poderá pedir:

1º Ensinem a vocês próprios um movimento que nunca tenham feito (só podem decidir isso através do movimento e não pensando-o de antemão). Talvez descubram algo sobre aquilo que pensam que sabem. Podem repeti-lo indefinidamente.

2º Saibam-no o suficientemente bem para poderem ensiná-lo a alguém.

3º Escolham um parceiro cujo movimento não viram de todo, pode ser alguém do outro lado do estúdio. Transmitam o movimento ao parceiro que estará sempre de olhos fechados. Primeiro sem tocar. Tentem adivinhar o seu movimento com os olhos fechados e depois tocando no parceiro, para o seguir, quando necessário.

4º Invertam depois os papéis.

5º Observemos os vários grupos, primeiro um a um e depois, dois pares a fazer os movimentos, em simultâneo, duas vezes (uma de olhos fechados e outra de olhos abertos). (2012a).

No mesmo dia desta oficina, em 2012, num estúdio enorme que albergava o Forum Dança, na Lx Factory, Lisa Nelson questiona-nos - O que é um movimento? Como é que construímos a nossa imaginação sem a nossa visão? (...) – e continua:

Ao tentarmos encontrar um movimento que nunca fizemos há uma certa inocência envolvida. De fora seria semelhante a captar o movimento do outro. É uma espécie de cegueira. Não saber também é um tipo de ilusão. É difícil perseguir a parte que já sabe, é aí que a memória se torna verdadeiramente

interessante. Sobreviver aos nossos próprios pressupostos e à forma como construímos a imaginação. (2012a).

Isto é um exemplo de um exercício de Lisa Nelson que poderá ter sido influenciado pelo seu estudo do olhar e do descondicionamento de padrões. Cada um pode observar uma espécie de tomada de decisão. De certa forma, não há fronteiras entre a actividade de fazer e a de observar. Tornam-se conscientes os níveis e as mudanças de atenção nos nossos próprios corpos e na relação com os outros. A esse propósito Nelson declara:

Interessa-me o modo como uma imagem se constitui através das acções de um grupo de pessoas, e o tempo que leva até se tornar visível. Internamente, sinto no meu corpo, que o momento em que a imagem se cristaliza, corresponde ao momento em que o número suficiente de elementos que escolho do meu ambiente, se deslocam para uma zona de relação sensível uns com os outros. É um pequeno lugar onde podemos agir com clareza. Isto não quer dizer que sei que acção vou concretizar, mas sim que a acção está pronta a acontecer. Uma das práticas que integrei foi a de reconhecer o momento em que estou pronta para concretizar uma acção e logo aí mudar a sua direcção. Por exemplo, se me estendes um copo, quando eu sinto que o meu braço se organiza para alcançar o copo, eu posso mudar a acção numa direcção de nível diferente, seja (...) acelerando, ou abrandando a minha resposta. No momento em que sinto o corpo organizar-se para pegar no copo, posso mudar essa intenção para outro sistema no meu corpo, tomo esse momento de organização no meu corpo antes que se iniba. (...) a acção de alcançar o copo existe, mas assim que se organiza torna-te ciente²⁰² de que há outras acções possíveis a aparecer simultaneamente. Interessa-me tornar estas escolhas visíveis. E penso que estas acções subliminares podem ser absolutamente sentidas. Esta prática mostra a mente do corpo a trabalhar, fazendo escolhas a partir de um universo de possibilidades. (Nelson, 1995, p.12).

²⁰² A palavra «*awereness*» tem sido foco de discussão no modo como pode ser traduzida para português, particularmente, no campo das práticas somáticas. Como em inglês, se utiliza em vários sentidos, nesta dissertação, tanto se opta por ter em conta o trabalho de José Gil em torno do conceito de «consciência do corpo» (2001, p. 157-182), como é substituída pelo «reparar» de Eugénio e Fiadeiro (2013a), ou, muito prosaicamente por «ciente», «percepção atenta», «consciente», «escuta» em usos mais corriqueiros.

Segundo o depoimento que faz numa entrevista (Solano, 2008), Nelson tenta sempre que os seus *workshops* tenham, no mínimo, duas semanas e durem o dia todo²⁰³. Organizando cada vez mais formas de explorar o modo como olhamos para dança e o modo como isso afecta a forma de nos mexermos. O que a move nos *workshops* é entreter o seu apetite através de um certo olhar para o movimento, criando explorações que tenham, pelo menos, três vias de interacção: o corpo, o pensamento, e o pensamento de outro corpo (outra pessoa, ou objectos). Chama ao seu trabalho *tuning scores* para descrever a actividade que decorre, o comportamento humano, mas também o comportamento animal. Poder estar sintonizado (*tuning in*) com aquilo que está a mudar e com o que está estável no seu ambiente. Os *tuning scores* são micro-explorações, o modo como nos situamos no ambiente, constantemente cientes da nossa própria organização e da cena geral, ao mesmo tempo que nos organizamos para ver – diz Nelson - «É difícil ter uma noção original sobre o corpo, porque vivemos dentro dele, ao mesmo tempo que criamos com ele». No caso do uso da câmara de vídeo, a experiência original foi aprender algo de novo. Poder pegar num instrumento como uma câmara de vídeo e começar com a *awereness* (consciência sensorial atenta) de poder ver o modo como aprendemos. Como funciona o *feedback* que activámos ao filmar e depois ver, lembrar e re-experienciar, vendo a sua própria organização? «O modo como me compunha a mim própria quando segurava na câmara, o que podia recordar disso e para onde era dirigida a minha atenção pelo som, ou outro qualquer dado. O que é que me movia de um foco para o outro? Isso foi uma espécie de epifania». (Nelson *apud* Solano, 2008).

Trabalhei muito com os meus olhos fechados por muitas razões diferentes, o que também me permitiu poder ver estes padrões de comportamento, de explorar um ambiente e o modo como mudar entre saber e não saber (...) o corpo sabe como explorar o ambiente de modo a ter acesso àquilo que quer saber e isso não tem nada a ver com o estar certo, ou errado. (*Ibidem*).

A sua intenção esteve sempre mais ligada a fazer coisas, e nunca, de facto, a fazer alguma coisa «certa». Atrai-lhe o «como», o modo «como» se pode explorar algo. Daí pegar sempre em começos, como o trabalho de J. J. Gibson, ou como o trabalho de Bonnie Cohen, mas sempre orientada para fazer algo. E predispôs-se sempre a criar um

²⁰³ Foi o caso do *workshop* que frequentei com ela em 2012.

diálogo com o que quer que estivesse a fazer. Por exemplo, durante uma *performance* estaria interessada, não no seu diálogo com o público, mas mais no diálogo que existia entre ela, como *performer*, e cada membro do público com o seu próprio corpo. Ou seja, estaria interessada numa «relação de relações». O trabalho com a quietude (*stillness*) e o estudo dos padrões de movimento são algumas das muitas formas de poder limitar a sua exploração do comportamento. «Sim, podemos fechar os olhos, podemos mudar o comportamento dos nossos olhos de muitas formas. É o corpo todo. É esférico, cumpre uma ideia de espaço que tem estabilidade e mudança. Vai mesmo muito longe... Alcança no espaço.» (Nelson, 2008). Por polémico que seja, frequentemente discute com várias pessoas o facto de sentir que os olhos são os primeiros a «saber». «É a forma como os humanos os usam» – diz - «Provavelmente para um cão, o nariz é o primeiro a saber, ou a “reparar”. Noutros animais podem ser os ouvidos. Podemos dizer que ouvimos mais depressa do que vemos, mas tendemos a ver num *snap shot*²⁰⁴» (Nelson 2008). Ver e nomear, poderão ser as nossas primeiras defesas em relação ao futuro. Seremos portanto, muito rápidos nisso, precisamos de saber, precisamos de saber onde vamos, muito rapidamente. E decidimos o que precisamos de saber: onde é a porta de saída, a casa de banho, etc. Quando trabalha com grupos de pessoas, Nelson verifica que, algumas pessoas, só conseguem aprender na complexidade e outras, só conseguem aprender na simplicidade. Portanto, pensa sempre em oferecer vários tipos de exploração. Oferecer o suficiente para focarem a sua atenção. Por exemplo, estar parado pode ser muito difícil para alguns. Portanto, a ideia não é «fazê-lo», apesar das dificuldades. A ideia é descobrir os padrões das nossas próprias dificuldades. Em termos de improvisação, por exemplo, deu-se conta, a certa altura, que estava a tirar instruções do ambiente.

Eu gosto do exemplo dos bebés, eles sabem como formar... a boca deles sabe como se formar à roda de um mamilo, as mãos deles sabem como se colocar e tomar a forma nos seios. Eles sabem que, se tocarem num tronco de árvore, isso não é um mama. Porque já estão mais, ou menos programados para reconhecer certas formas. E pouco a pouco saberão como segurar numa caixa, como fazer a forma da mão para segurar uma coisa fina. (...).

²⁰⁴ «Instantaneamente», ou numa *flashada* dos olhos, abrir e fechar dos olhos, à velocidade do estalar dos dedos (a expressão também sugere a velocidade do obturador de uma câmara fotográfica).

Uma vez que o corpo está nesse estado de receber instruções do espaço, Nelson observa ainda se haverá espaço para dançar? «E, para além do óbvio, do chão, claro - todos os bailarinos sabem que temos de nos ajustar a isso. Mas, para além das coisas em que tocamos, o que vemos, como sentimos o espaço? Quanto espaço há por cima de nós, por detrás de nós?». É a nossa imaginação que preenche o espaço. «Quer dizer, fá-lo sempre, não existe tal coisa como “um espaço vazio”. Estás dentro dele, está completamente preenchido com a tua imaginação. A imaginação e a memória são quase... Começo a pensar que são a mesma coisa.» (Nelson *apud* Solano, 2008).

Nesse sentido, então, só podemos imaginar aquilo que a nossa memória tem, mesmo que seja uma memória genética, quero dizer, do ADN. Portanto, tornou-se cada vez mais presente o facto de estar a responder às condições locais, (...). E a minha dança dava-me uma sensação muito aborrecida como improvisadora (...), na verdade não era aborrecida, era frustrante. Porque eu não conseguia quebrar alguns padrões, qualquer que fosse o pensamento que punha na minha cabeça, ou a interacção que estivesse a ter com outro ser humano. Portanto, isso começou a alimentar, a alimentar, a alimentar e foi afinando... *Tuning* (afinar) é estar vivo, portanto, estou constantemente a afinar-me pelas condições locais e pelas pequenas mudanças nas condições locais que incluem o meu corpo... A maior parte da produção do movimento tem que ver com inibições. (*Ibidem*).

Parafraseando Nelson, no seu «Observatório do *Tuning Score*»²⁰⁵, um texto ainda inédito - O *Tuning Score* é uma prática de composição improvisacional que é em si uma *performance*²⁰⁶. Oferece um sistema de comunicação em *feedback*, a um conjunto de jogadores que torna visível o modo como cada um sente e faz sentido com o movimento, iniciando um diálogo entre a organização interna e a externa, acerca do espaço, do tempo, do movimento, e do desejo de compor uma experiência (satisfatória).

²⁰⁵ Após a tradução de uma série de textos de Nelson, que fui fazendo ao longo da escrita, tive sempre vontade de deixar o seu discurso directo em bruto, fosse em inglês, fosse em português. E pensei que colocaria estes textos num anexo da tese. No entanto, a sequência lógica da explicação do seu trabalho foi-se mantendo no corpo de texto e arrisquei, por isso, esta enorme citação traduzida por mim, a partir de um texto não publicado que Nelson me cedeu. Algumas palavras são traduzidas para favorecer a articulação do texto. No caso de «tuning», traduzo em geral para «afinação»; «score», tanto soa melhor como «partitura», quando há uma direcção mais musical, como «guião», quando parece descrever uma sequência dramática; as «calls» parecem funcionar bem como «deixas», mas «calling» traduzo para «chamar», no entanto, por vezes, deixo ficar as palavras originais, como se fossem elas próprias deixas de relação com a minha tradução.

²⁰⁶ A peça coreográfica *GO*, que Nelson apresentou em Serralves com Scott Smith (2012) é um exemplo de uma *performance* usando os *Tuning Scores*.

A actividade do guião (*score*) é afinar (*tuning*). Nelson propõe dois tipos de ferramentas de acção: movimento e palavras ditas em voz alta, «deixas» (*calls*), por exemplo: «pausa», «fim», «reverter» (*reverse*), «substituir» (*replace*), «reportar» (*report*), etc. A intenção subjacente é reformular (*replay*) – mostrando, um ao outro, aquilo que percebemos. Cada jogador joga, tanto como *performer* como, como encenador e espectador, para afinar a imagem, focando-a para si próprio, enquanto comunica, claramente, os seus desejos aos outros. As nossas opiniões, em conjunto, desvelam a forma assim que esta emerge e colocam a dança em movimento. As deixas (*calls*) são proferidas por jogadores, tanto a partir de dentro, como a partir do perímetro do espaço, fazendo o «dentro» e o «fora» da acção fluir constantemente. Como explica Nelson, começamos por enviar os nossos sentidos para uma imagem de espaço a partir das suas fronteiras, tomando tempo para ler o movimento e a quietude que o habitam. Fazemos um *scanning* (uma prospecção) às instruções da sua arquitectura, o seu contexto (o que é que se passou aqui?). Saboreamos as condições correntes, a sua atmosfera, e o nosso tempo (atmosférico) interior (o que é que está a acontecer agora?) e intuimos os convites do espaço (o que é que pode acontecer aqui?). Cada jogador mede o tempo que levará para a imagem de que fazemos parte ficar focada, para que se organize uma fase de significância que convide à participação das nossas imaginações e que motive o desejo. Ao mesmo tempo, detectamos a sensação da decadência de uma imagem nos nossos corpos e no nosso interesse. A primeira acção, ou série de acções e de deixas (*calls*), torna-se numa proposta que é desdobrada e reciclada até que um novo capítulo, ou final sejam convocados (*called*). Uma «partida» pode durar dois minutos, ou horas. Podem dar-se poucas, ou muitas deixas (*calls*). Apesar das acções não serem pré-determinadas, a intenção da actividade é, e as ferramentas da partitura provocam e desafiam a especificidade de cada momento, à medida que a dança se desdobra. As «deixas» são desejos vocalizados que aparecem enquanto observamos uma dança. Elas dão voz a preces silenciosas em que reparámos enquanto testemunhávamos as *performances*: pausa, repete, mantém, fim, fim, fim...

Eu comecei a olhar para o que acontece quando a acção é precisamente parada pela «pausa». Quanto tempo passou antes que eu desejasse que o movimento se reactivasse? Ao explorar isto com um grupo, tornou-se claro que, quando as pessoas mediam o tempo, através da sensação de musicalidade havia muito mais consenso. Mas se o medíssemos através do nosso sentido visual (quanto tempo

leva a considerar a quietude?) cada pessoa media-o de forma diferente. E depois havia uma bailarina, que mantendo a sua composição (no espaço), também tinha uma opinião. Isto foi um ponto de partida para o *Tuning Score*. Nomeámos os nossos desejos à medida que surgiram consequentemente, (partindo) de «pause» e *ad infinitum*, e observámos como sobrevivemos a cada intervenção, a partir de dentro e a partir de fora da acção, para cultivar linhas condutoras para a nossa comunicação. É evidente que as deixas faladas provocam consequências na intenção e na atenção do corpo, na imagem e no espaço percebidos, e que ambos levam tempo a afinar. Portanto, esperámos que uma mudança se tornasse visível antes de fazer a *call* seguinte, ou antes de fazer uma acção. O bailarino desenvolve estratégias físicas para manter uma acção fluida e sem quebras, quando uma «deixa» entra no espaço. O movimento proposto pelo bailarino é, ao mesmo tempo, a outra ferramenta do guião (*score*) e inicia o seu conteúdo. Coloca algo no nosso prato que pode ser afinado, re-direccionado, ou interrompido, no meio de uma acção. O enquadramento do jogo exclui a opção de pedir um movimento específico ao bailarino. Pedir um «salto», a um bailarino que não está a dançar é como pedir à galinha no teu prato que seja massa. Se alguém tem o desejo de ver saltos, tem o recurso de ele próprio saltar, se isso satisfizer a visão de alguém. Ao focarem-se em operações formais de composição, as deixas (*calls*) oferecem escolhas aos jogadores em ambos os lados da acção. Bailarinos e observadores substituem-se ao longo do jogo e as deixas são dadas por cada um. Algumas deixas (*calls*) evoluíram especificamente de modo a afectar a organização do espaço, do tempo, da qualidade, do ritmo, da dinâmica, da forma, ou da experiência interior da dança. A maioria delas afectam tudo, em graus diferentes. Embora sejam deixas coreográficas básicas que se oferecem como ponto de partida, o leque de escolha não é fixo. É suposto terem origem nos jogadores, à medida que surgem necessidades, e são frequentemente redefinidas pelas suas consequências, ou inventadas espontaneamente em cada jogo. Tomamos livremente de empréstimo a terminologia da nossa experiência comum com outros *media*, de outras disciplinas, ou da vida: *escape* (escapar), ou *restart* (recomeçar), podem resultar num novo começo; *tab* (marcar) pode cortar para um próximo futuro; *begin chapter two* (começar o capítulo dois), ou *begin third movement* (começar um terceiro movimento) podem iniciar uma nova proposição, etc. Uma vez que é suposto comunicarem, concordarem com as suas definições é uma questão prática. (Nelson, 2010).

Para Nelson, uma deixa, ou uma «chamada» é um desejo, uma direcção, um pedido, uma questão, e desafia a organização do momento. Acima de tudo, não é uma ordem. É uma ferramenta para modelar a acção que pode ser comunicada pela acção em si. Uma vez que a ideia é fazer algo em conjunto - que não poderíamos fazer, ou que não faríamos sozinhos - concordamos em levar as deixas à letra, no início de uma partida, para saborear cada um dos nossos apetites e sentido de composição, estabelecendo, assim, um chão de forma e de conteúdo comuns. À medida que a partida avança, os jogadores tomam liberdades nas suas respostas dentro do enquadramento que percebem. As deixas são parte da música do espaço e nós assistimos ao tom e à pontuação da sua entrega. Tal como ao editar um filme, o tempo exacto de uma deixa afecta a musicalidade da dança. Sejam, ou não seguidas, as deixas são uma acção indelével no espaço e uma parte do todo coreográfico (*Ibidem*). Os *tuning scores* são sistemas de *feedback*, diz Nelson, um modo de obter retorno (*feedback*) directo, quase como se a situação tivesse sido gravada em vídeo e visionada logo de seguida. *Feedback* directo dos observadores para quem está «dentro», e para eles próprios que estão a observar, sobre a sua própria acção. Permite a cada participante começar a saborear o seu próprio «sabor» (modo de saborear). Porque é que querem que algo se repita, porque é que querem que algo se mantenha, porque é que querem algo para reverter (*reverse*)? Proposições que podem ser só uma simples quietude. Como chegam os desejos quando olhamos para a dança? Quando olhamos para os seres humanos, podemos chamar-lhes irritações, desejos, necessidades. E como sobrevivemos ao nosso próprio olhar? Todos os jogadores, nos *tuning scores*, são, ao mesmo tempo, actores e observadores. Portanto, criam uma espécie de esfera ocular «dobrada», não há de facto um dentro e um fora, mas algumas coisas são feitas internamente pelos bailarinos, sejam decisões conscientes, ou inconscientes. A ideia de que qualquer coisa no espaço é visível para alguém. (*Ibidem*).

Só queria acrescentar, acerca dos *tuning scores*, eles podem ser sobre qualquer coisa e podemos fazer deles uma ferramenta exploratória. Os *tuning scores* são sobre o que está no teu «prato», são sobre olhar. De modo que, se alguém entra no espaço, não importa qual seja o seu vocabulário de movimento, ou como se compõe a si próprio, é sempre particular. E podemos observar como as decisões são feitas no corpo de qualquer um. (Nelson *apud* Solano 2008).

Com este «vocabulário de reflexão» - Nelson chama-lhe assim por considerar que há muito de *playback* (voltar a ver). Ou seja, em vez de usar uma câmara de vídeo para gravar e depois ver, ou mostrar o que vemos - o que acontece é que usamos os nossos corpos (e depois fala-se sobre isso). Nelson estabelece uma relação entre o uso das palavras nos *tuning scores*, como terminologias operativas, baseando-se mais naquilo que parecem ser modos coreográficos de manipular o movimento (por exemplo: *stillness, pause...*) O *reverse* não estava no início dos *tuning scores*, apareceu com o seu próprio apetite de trabalhar com o vídeo, onde fazia *reverse image* (ou *rewind*) e olhava para a causalidade de um modo diferente. «Mas quando um ser humano está a reverter, claro que não tem essa espécie de precisão (do vídeo). Então, o *tuning score* permitiu-nos não medir uma busca de precisão. Foi sempre um *shit happens*, houve sempre acidentes e houve sempre um observador.» (Nelson *apud* Solano 2008). Nelson relata um episódio em que alguém, depois de ver uma actuação dela com outra pessoa, ficou a pensar na precisão desse movimento revertido: «nunca poderia ter feito o que tu fizeste, porque (normalmente) não me lembro de nada». Houve a sensação, da parte do observador, de que eles tinham memorizado tudo, mesmo enquanto se moviam. Mas, segundo Nelson, não houve essa precisão. O que acontece é que tanto para o observador, como para aquele que está em acção, o sentido que têm daquilo que acabou de acontecer é completamente construído. É uma relação construída com a memória e a parte criativa, a estética. «De que é feita a opinião? De onde tiras a tua estética? Ou como é que se constrói a tua estética. Como é que o corpo está implicado na tua estética. Como é que vês, o que é que procuras?» (*Ibidem*). São tudo coisas que sabemos, mas ao experimentá-lo, na prática recebem um tipo diferente de ressonância, na nossa experiência.

De qualquer forma, este ciclo da frente para trás, de estar na acção, para passar à observação, e partilhar a responsabilidade de.... Ah, eu costumava sentir que, na improvisação, havia uma frase *cliché*: «Toda a gente tem responsabilidade». E isso era muito difícil para mim, porque eu sentia que ninguém fazia a contabilidade da responsabilidade de cada um, portanto, o que quer que acontecesse, não importava. Porque havia esta ideia de ninguém estar verdadeiramente em controlo e as coisas poderem acontecer. Mas eu não estava interessada nisso, eu estava verdadeiramente interessada em fazer algo que... pudesse falhar. (Nelson *apud* Solano 2008).

Portanto, há para Nelson, uma preocupação ético-estética, ao longo de toda a sua prática: «de facto importa-me o que eu penso que é bonito» (*it does matter what I think is beautiful*). «É, de certa forma, anti-Cage (John Cage), também» – acrescenta. Nelson, a partir de certa altura, preocupa-se verdadeiramente em reparar, e em tomar posições. «Sabes, sobre o facto de *shit is going on in the world* e o meio ambiente... E como seria também, importante dizer “isto é feio”. Isto é feio e o que é que eu posso fazer em relação a isso? E, na prática, todas estas coisas vieram ao de cima e resolveram-se no decorrer das sessões práticas, em lugar de serem só alimento para a conversa». (*Ibidem*). Ainda na mesma entrevista, Nelson adianta uma possível mudança no seu trabalho. Transcrevo o modo como Nelson formula um apetite que me parece recorrente no percurso de vários artistas ligados à dança.

Eu ando a trabalhar num caminho de volta para um lugar mais inocente. Estou à procura de voltar à dança, ao acto de dançar... Porque sinto que trabalho nesta espécie de engenharia reversa da composição e de como a composição surge. E tornei-me muito sedentária, mesmo que dentro desta prática (...) Eu tornei-me sedentária por muitas razões, mas aconteceu. E essa espécie de *flow* «não mediado» da dança, perde-se. E também, algumas ideias que exploro na minha pesquisa, que ensinei muito (...) [desde] quase há 20 anos, nesta área particular, estes *tuning scores* (a maior parte deles na Europa). Reparo agora que as pessoas mais novas com quem trabalho, têm uma espécie de compreensão, já está algures ali. Há ali algum terreno, e não me importa o que eles fazem com aquilo, mas começo a sentir que já não tenho que fazer aquilo. (*Ibidem*).

Durante a oficina que fizemos com Lisa Nelson, em Janeiro de 2012, tirei uma série de apontamentos sobre os exercícios que pensei usar nesta fase do trabalho. Mas foi sobretudo importante sentir as deixas coreográficas (*calls*) como interacção ao vivo, ao mesmo tempo que me imaginava com os comandos da televisão e do vídeo na mão. Daí ser muito importante para Nelson, frisar que não se tratam de «comandos», mas sim de «convites», pistas, ou «deixas» coreográficas. Tal como as pessoas que estão em movimento convidam o nosso olhar, o nosso olhar pode convidar para um desejo de «afinar» a situação, com uma «deixa» dita em voz alta. Uma espécie de «diferido» em «tempo real», por paradoxal que isto soe. Algumas das deixas que usámos em Lisboa foram: «*enter*», que convida quem observa a entrar no espaço; «*replace*», alguém pode sair desse espaço e é substituído por outro; «*showing*» mostrar o que se está a fazer;

«fechar os olhos», «abrir os olhos», «uníssonos», «mais devagar», «tomando o espaço», «small» fazer pequenino, etc. Por exemplo, num exercício como este:

Com um grupo, escolher um espaço onde possam trabalhar explorando esse espaço. Com três actividades fixas: 1- uma acção de grupo, 2- uma relação com o espaço, 3- uma actividade particular na relação com o movimento do corpo; jogar o jogo das *calls* (deixas): «*pause*», «*reverse*», «*sustain*», «*repete*», «*replace*», «*enter*», «*end*», «*begin*», «*open*», «*close*» (*eyes*), «uníssonos».

Depois, criar mais duas deixas. Todas elas podem ser usadas a partir de dentro, ou a partir de fora. Tomando atenção a todo o espaço, e de modo a que cada «deixa» possa ser vista.

A complexidade do jogo é extrema, uma vez que há imensas deixas. Compreendo agora, que talvez tivesse a ver com as características deste grupo de estudantes. Mas nalguns outros exercícios - que fiz no começo, e em que a divisão entre quem estava dentro e quem estava fora, começava por corresponder a quem agia, ou a quem dava as deixas – senti mesmo, o começo da vontade perversa²⁰⁷ de começar a «manipular» aquilo que estamos a ver. E, observar esse sentimento a surgir, ao mesmo tempo que nos damos conta de estarmos dentro de uma composição de grupo, é bastante interessante. Já passámos, entretanto, ao longo das manhãs, por vários outros exercícios em que nos foi possível observar/mover simplesmente, sem dar importância a questões como «certo», ou «errado», «verdadeiro», ou «falso», «causalidades», «culpas», «ter razão», «mostrar que somos bons», etc. Esse trabalho, de escuta atenta das manhãs, ficou «afinado» em prol de observar o que está presente para ser pensado, relacionado e contribuir para um chão comum com os outros, com propostas ligadas ao nosso desejo sensorial estético individual. Não me pareceu que estivéssemos passivos e sem polémicas, mas observávamos o modo como elas apareciam dentro das nossas hipóteses

²⁰⁷ É impressionante como, depois de anos de trabalho com práticas somáticas e práticas de dança que encorajam o adiamento da nomeação e do julgamento daquilo que temos para observar - por exemplo no trabalho que fiz com Howard Sonnenklar dentro do curso de Intérpretes de Dança Contemporânea do Forum Dança (1997) - nos salta à vista a activação da vontade de manipular aquilo que vemos só porque existe a possibilidade de o fazer, através de «deixas» que temos a tentação de usar como «comandos». A relação destas «deixas», e dos possíveis «comandos» da coreografia dentro do meio privilegiado da dança, ou, pelo contrário, no contexto expandido da vida de todos os dias, tal como é teorizado por André Lepecki (por exemplo, Lepecki 2013), coloca em evidência as consequências políticas que se podem tirar do facto performativo de poder agir sobre movimentos, percursos, intensidades, posições e posicionalidades de outros. Coloca também em evidência algumas características do «coreográfico» na sua relação com a composição videográfica e cinematográfica.

de escolha, efectuadas, ou não. E podíamos simplesmente «observar a observação» e «praticar a atenção».

Em relação ao uso de *media*, na entrevista que Solano faz a Nelson, há uma pergunta (em *off*) que teria que ver com a utilização de *media* em cena. «Os *media* em tempo real têm vindo a ser integrados com a acção, quero dizer videastas e outros são parte do jogo (...) Ainda não estou contente com a hierarquia da coisa.» - Diz a certa altura Nelson - «se há uma televisão, ou uma câmara, ou uma projecção, acaba por se atirar o corpo para fora do palco». Portanto, Nelson não parece muito entusiasmada com a mistura de muitos meios tecnológicos em cena. Embora tenha, durante muitos anos, dado aulas de vídeo, explorando a fundo o vídeo, com a sua colaboradora Cathy Weiss, «mas só com monitores de televisão», e não com *media* fora da «escala humana».

Eu só acho que o corpo não foi explorado nem por sombras. O uso dos *media*, se ajudar a facilitar um interesse... Hummm... Sou uma primitivista, estou interessada no corpo e no bailarino. Fico muito mais fascinada se puder observar um ser humano a interagir com a tecnologia, eu gostaria de ver isso desde o início. Eu gostaria de ver uma mudança na organização do ser humano no diálogo com a tecnologia. Porque acho isso tão fascinante. (Nelson 2008).

Entretanto, na entrevista que lhe fiz em Janeiro de 2012, quando lhe perguntei sobre a diferença entre coreografia, dança, improvisação e composição em tempo real, Nelson falou novamente da montagem, ou da edição de vídeo - «A coreografia é como uma montagem em tempo real. Parece-me que a composição já existe no espaço. As coisas passam-se muito depressa na composição, em cada segundo». Por exemplo, aquilo a que chama *feedback* depende de editar o sistema, como montar com a câmara. «*Editing on the fly, editing as you do it*» (editar à medida que as coisas se vão fazendo). De qualquer forma, para Nelson, «improvisação» e «coreografia» são conceitos demasiado vastos, não são o suficientemente precisos. «Por exemplo, a “composição em tempo real” é útil para as pessoas que querem distinguir a improvisação da coreografia».

A propósito de exercícios de descondicionamento de padrões, pergunto a Lisa Nelson porque é que re-formulamos padrões mesmo quando gostamos dos que temos? Ao que ela responde: «Uma coisa é descobrir onde temos prazer, outra é desafiar

constantemente o corpo em que vivemos. Não que eu deite fora padrões, mas posso permitir que eles sejam mais elásticos»²⁰⁸. (Nelson 2012d) Por exemplo:

A Bonnie Cohen gostava de trabalhar com crianças o mais cedo possível, pois não teriam ainda os padrões intelectuais. Estudou com doze bebés desde que nasceram até andarem. Às vezes ela interferia. Ela sabia onde tocar nos órgãos, ou... E isso deixava-me muito ansiosa. As nossas dificuldades são aquilo que nos move, porque não deixar essa individualidade estar lá? Ela diria, então: «Porquê começar com dificuldades tão cedo?». Eu sempre me ancorei nas minhas peculiaridades. A dor faria com que corrigisse coisas, mas a não ser isso, mantive muito do que considerava ser o meu eu peculiar. (2012d)²⁰⁹

Pergunto-lhe, então, como redirigir padrões sem os impor? «Nós redirigimos o tempo todo». Esse processo será, para Nelson, como andar na rua evitando os cocós dos cães, ou a água no passeio. Será um pequeno jogo de estratégia para reparar na nossa organização no modo como redirigimos. «Não podemos, de facto, fazê-lo a partir da “cabeça”». Por exemplo, abrandando numa espécie de *slow motion*, tendo a sensação das organizações.

O que não quer dizer que esteja «focada», mas estar aluado também tem as suas qualidades. Mudando a realidade para detectar: quando é que o meu corpo está a pensar por mim, ou quando é que estou a pensar com o meu corpo, quando estou a pensar pelo meu corpo. Temos memória, portanto podemos deslocar um padrão para uma situação diferente, como descascar uma cebola, como se fosse uma maçã. Experimentar a questão, em lugar de procurar uma resposta. Mudar rapidamente entre estados diferentes, como na infância. Deslocar a realidade e interrogar o mundo físico liberta-me do racional/analítico. É como se encontrasse no físico a virtualidade da linguagem. Redireccionar padrões é diferente se estivermos sozinhos, ou se estivermos com um parceiro. (...) Com

²⁰⁸ «One thing is to find where you have pleasure, another thing is the challenge of constantly change the body where you live in. Not that I'll throw away patterns, but in order to be more plastic.»

²⁰⁹ Bonnie Cohen liked to work with infants the earlier the better. (because they didn't have intellectual patterns) Studying with 12 babies from birth to walking sometimes she would intervene. She knew where to touch organs or... That made me very anxious... Our difficulties are what moves us. Why not let this individuality be there? She would say: «Why start with difficulties so soon?» I always held on to my peculiarities. Pain would made me correct things, but otherwise I kept a lot of what I thought was my peculiar self.

um parceiro é muito anti-social e social ao mesmo tempo. É diferente de irmos juntos numa mesma direcção. É alargar as nossas opções ao afinar. Muitas relações, diferentes umas das outras, são boas.²¹⁰

MARK TOMPKINS | NO LIMIAR

«Aceitar a coreografia que nos faz» (por oposição à coreografia que nós «fazemos»). (*feedback* de Tompkins no meu caderno de notas, *workshop* de 2004).

Conheci o Mark Tompkins num *workshop* de curta duração, em Lisboa. Foi uma coincidência, Tompkins evita dar *workshops* de curta duração²¹¹, mas, por alguma razão, ele estaria em Lisboa a trabalhar - talvez com Nuno Rebelo²¹² - e terá aceitado dar uma semana de aulas curtas (talvez de duas horas), a convite da Companhia Paulo Ribeiro, na *Prodança* de Santos, em Lisboa; onde funcionava, na altura, a Companhia Paulo Ribeiro e também o Forum Dança. O curso de Intérpretes de Dança Contemporânea, do Forum Dança, que eu frequentava, então, acabava às 17h e daí saía para a sala ao lado, para as aulas do Mark (1998)²¹³. O meu segundo encontro com

²¹⁰ *How to redirect without imposing? We redirect all the time. Like walking in the street and avoid shit or water in the sidewalk. É só um pequeno jogo e estratégia para reparar na nossa organização e how we redirect. (we can't really do it with the "head"). Slow motion. Sensation of organizations. Doesn't mean I'm focused. But being spaced out has qualities aswell. Shifting reality to track: when my body is thinking for me, when I'm thinking with my body, when I'm thinking for my body. We have memory, so we can dislocate a pattern for a different situation, like peeling an onion as if it was an apple. To experience the question instead of searching for an answer. Shift quickly from different states (like in childhood). Shifting reality and interrogating the physical world, releases me from rational/analytical. The language virtuality I kind of find it in the physical. Redirecting patterns is different alone or with a partner. Being one, working alone with a partner is very anti-social and social at the same time. Different from going together in a same direction. It's widening your options, tuning. A lot of different relationships are good.*

²¹¹ Os *workshops* de Tompkins têm, em geral, duas semanas com um dia, ou dois de pausa, 10, 15 dias, no máximo, tal como os de Lisa Nelson.

²¹² Tompkins e Rebelo, são colaboradores de longa data, desde os anos 90. A hipótese posta, está suportada pelos depoimentos de Tompkins nas entrevistas e, por exemplo, por esta cronologia, onde se percebe que Rebelo terá trabalhado com Paulo Ribeiro, em *Azul Esmeralda* (1997), e no festival *On The Edge* (1998) organizado por Tompkins e com vários improvisadores de renome, dos quais três são o foco desta dissertação. Ver, por exemplo: <http://anos80.no.sapo.pt/nunorebelo.htm>.

²¹³ Lembro-me muito vagamente deste *workshop*, terá sido focado num trabalho mais somático e a pares, sem tempo para aprofundar muito o trabalho, mas, mesmo assim, a impressão geral com que fiquei, na altura, foi muito positiva.

Mark Tompkins já foi muitíssimo mais complexo e potente. Eu estava viver em Berlim e tinha conseguido uma pequena bolsa do Centro Nacional de Cultura (2004) para fazer aulas com Stephanie Maher (K77), Jess Curtis (Tanzfabrik), Hanna Hagenscheidt e Renate Graziadei (LaborGras). Como a bolsa se atrasou muito, tive que trocar algumas das aulas que tinha planeado fazer, em Berlim, durante o ano lectivo, por um curso de verão. Então, escolhi fazer o *workshop* intensivo de Mark Tompkins, em Arbecy, França. Nesse ano, ele dividia o *workshop* com David Zambrano, que eu já conhecia, também, de um *workshop* bastante intenso que ele tinha dado em Lisboa (*Danças na Cidade*, 2002). A técnica de Zambrano foi bastante fascinante, na altura, e também por isso, a escolha do *workshop* intensivo com os dois foi evidente.

No curso de verão, todos os dias fazíamos uma aula de exploração mais técnica, com Zambrano, de manhã, e trabalhávamos mais com Tompkins, à tarde. Sendo que os dois participavam activamente em todas as actividades. Por coincidência, calhou ser o ano em que Tompkins procurava intérpretes/*performers* masculinos para uma peça que iria coreografar, *Animal Mâle* (2005), o que fez com que houvesse muito mais participantes homens do que mulheres no *workshop*. Algo inédito no mundo dos *workshops* de dança, dentro da experiência que tenho. Éramos muitos, muito «intensos» e trabalhávamos com duas vertentes da ideia de «*on the edge*» («no limite»), uma muito física e acelerada, de Zambrano, e outra mais sensorial, sensível, sensual e atenta de Tompkins. Em paralelo havia sempre o registo videográfico de Gilles Toutevoix²¹⁴. Portanto, éramos cerca de vinte e duas pessoas alojadas na antiga queijaria de Arbecy, em Franche-Comté, nordeste de França, perto da Basileia, onde Tompkins e Jean-Louis Badet – seu companheiro e colaborador de longa data - construíram um centro de residências com um estúdio grande. Arbecy é um pequeno lugar sem qualquer equipamento público, a uma distância razoável de percorrer a pé. Com pouca rede de telemóvel e pouco sinal de internet, está rodeado de campos de cultivo, algum gado e uma floresta que Tompkins conhece bem. A partir da experiência deste *workshop*, tive vontade de escrever a propósito do pensamento de Tompkins e das experiências de encontro com a floresta. Cheguei a entrevistá-lo para a minha tese de mestrado²¹⁵, numa

²¹⁴ Ver, por exemplo «*Aveugles en Forêt*» (2005) de Gilles Toutevoix, com Zambrano, Matthieu Perepoint e Sílvia Pinto Coelho, a partir de um exercício longo, de olhos fechados, na floresta: http://www.dailymotion.com/video/xlpwim_aveugles-en-foret-avec-d-zambrano_creation

²¹⁵ Em *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar*, falo da possibilidade de recuperar uma certa inocência evocando o trabalho e o título de uma peça de Mantero *Talvez Ela Pudesse Dançar*

ocasião em que veio a Lisboa para fazer gravações sonoras com Nuno Rebelo²¹⁶, em 2007. Em 2008, Juntei-me de novo a Tompkins, Gilles Toutedoix e Jean-Louis Badet para mais um curso de verão intensivo, de dez dias, em Arbecy. Desta vez com um foco muito claro no trabalho da visão, da relação com a câmara de vídeo e com o «plano sequência» (filmagem ininterrupta, sem montagem). É a partir dessa experiência que, em 2014, lhe faço uma segunda entrevista que aqui transcrevo, quase na íntegra e já traduzida por mim²¹⁷. Nesta conversa, começámos por desenhar uma constelação de palavras tiradas dos *workshops* de Tompkins, e começámos por um dos temas que sugeri, «jogos de visão».

Mark Tompkins - A maioria dos meus «jogos de visão» vêm directa, ou indirectamente da Lisa Nelson. Porque foi a primeira pessoa com quem trabalhei que deu tanta importância aos olhos e à visão. E, ao longo dos anos, fui-me apropriando disso. Ora usando-os tal como ela me deu, ou jogando com isso. Depois, a segunda coisa terá sido, provavelmente, o meu encontro com vários videastas e, dando-me conta disso, interessei-me pela diferença entre, não o que fazes, mas como fazes o que fazes, e o que fazes quando constróis imagens de movimento. Também estava muito interessado em fazer uma ligação com as câmaras em movimento, por exemplo, por oposição a câmaras fixas. Fazer um enquadramento e depois pôr coisas lá dentro. Entrar e sair do enquadramento. Eu fui sempre fascinado pelo que acontece quando a câmara também está a dançar. Penso que muitas das coisas que construí, ou descobri, ou desenvolvi ao longo dos anos, se alternaram entre essas duas coisas. O material original veio provavelmente da Lisa e depois, diferentes pessoas com quem trabalhei. E especialmente o Gilles (Toutedoix). (ver entrevista, anexo 1).

Primeiro e Pensar Depois (1991). O trabalho de «improvisação» de Tompkins, que também colaborou com Mantero, participa, de algum modo, nesta linha de pensamento. (ver Coelho 2010)

²¹⁶ Tompkins tem feito também carreira como cantor, assinando como Mark Lewis. Ver, por exemplo, um dos seus projectos com Nuno Rebelo e outros músicos portugueses, como Vítor Rua, *Mark Lewis and the Standards* (2005): <http://www.culturgest.pt/docs/marklewis.pdf>

²¹⁷ Optei por transcrever a entrevista com Tompkins para o corpo do texto, em lugar de a deixar em anexo, por duas razões. Uma é o facto de Tompkins dar continuidade ao que Nelson lança como dados sobre «Como é que vemos?»; a segunda razão tem que ver com a riqueza performativa, física e sonora de Tompkins a falar, que eu tento trazer para o texto traduzido, como se fosse o testemunho de uma performance. Parafrapear esta entrevista soube-me a falso e arrisquei deixar o texto assim, mesmo que seja um pouco a repetição do anexo 1, mas em português.

Tompkins refere duas pessoas com quem trabalhou bastante com câmaras de vídeo móveis (câmara à mão). Luc Riolon, que era videasta, tinha um modo de filmar muito, muito físico. «Ele entrou mesmo dentro e fora e à volta... E eu comecei a jogar com as coisas que descobri com ele e desenvolvi qualquer coisa com isso.» (*Ibidem*)

Depois com o Gilles, mais ainda, porque ele tinha a mesma intuição para o movimento, de não estancar no canto a filmar, mas de entrar. E quando nos conhecemos lembro-me de lhe dizer. Foi num *workshop*. Ele tinha vindo para fazer um documentário sobre o meu trabalho²¹⁸. E, no começo, eu disse-lhe «Se quiseres, porque é que não fazes (o *workshop*, também)? Porque assim aprendes o que eu estou a fazer e depois talvez possas jogar com o modo como filmas o que estou a fazer». E ele fez isso... Ele tinha um modo novo, um novo *insight* (abordagem intuitiva) daí em diante. Com ele fizemos muitas experiências, jogando com a dança da câmara, a dança para a câmara, etc. Como fazer, ou como criar imagens para o filme que não são *flat* (quadradas)? Por exemplo, eu tinha sempre esse problema, quando fazia vídeos do meu trabalho, frequentemente eram como que *flat*, tão *flat*, que era aborrecido que eu pensava que era mesmo tão... sabes? Tens que fazer estas coisas para os programadores dos teatros e coisas assim, mas era tão desinteressante! (*Ibidem*).

Peço a Tompkins que me fale do envolvimento da visão e do corpo. Ou seja, como é que quando estamos demasiado «dentro» (daquilo que estamos a fazer), ou quando temos que nos distanciar e olhar (de fora) para ver, ou procurar por... Como é que isso organiza o tipo de visão que vamos usar, mais periférica, ou mais focada...

MT- (...) A maioria das pessoas usa muito um foco fixo para olhar para o mundo. De forma que vão de um ponto para outro. Olham para algo e como que fazem panorâmicas, mudam a sua... Elas ouvem algo e então olham nessa direcção. Fixam-se no que se está a passar, e é muito normal que façamos isso. Por exemplo, se pedirmos a alguém que passe para a sua visão periférica e que fique aí durante algum tempo... Muito tempo é muito desnorteante para a maioria das pessoas. Porque isso quer dizer que, naquele estado, não vêem nada focado. Vêem tudo na globalidade, mas não vêem cada uma das coisas. Do mesmo modo, também peço às pessoas que olhem para as coisas focando muito bem e depois que mantenham o olhar focado ao mesmo tempo que se movem de

²¹⁸ Ver o documentário «On the Edge/ 2003» Gilles Toutedoix, 2003: <https://vimeo.com/18662991>.

um ponto para o outro. Portanto, estão a olhar para linhas, ou para... Quero dizer, há imensas coisas diferentes que podemos fazer e isso também é extremamente difícil. Porque não estamos habituados a isso. Nós não estamos habituados a estar tão concentrados a seguir algo, porque estamos habituados a saltar de umas coisas para as outras. E penso que é por isso que é uma ferramenta muito útil. Ter a capacidade de fazer uma coisa, num extremo e a outra, noutra. Ser capaz de mudar, mas não mudar no ponto em que habitualmente mudaríamos. Portanto, não é necessariamente porque viramos a cabeça de um bom foco, para olhar para outro bom foco, mas mantemo-nos na periferia. Viramos, mas não focamos nada. E a informação que captamos é muito diferente do que seria se fôssemos de um ponto para outro. Que é o que fazemos mais. Portanto, isso informa-me que há um mundo inteiro de possibilidades de ser capaz de olhar para o mundo de outras formas. Também, quando fazemos o exercício dos *flashes* (ver num piscar de olhos). Portanto, *flashar* é assim: fecha os olhos e quando quiseres, ou quando precisares, porque talvez tenhas medo, abres e fecha os olhos (*flashas*) como se tirasses uma fotografia. Portanto, é muito curto, não é um longo *flash*. É muito *click* e continuar e depois *flash* e *flash* e *flash*... Aquilo que surge e que eu acho interessante, em primeiro lugar, é que todo o mundo se transforma numa espécie de filme. Como um conjunto de fotografias que vão juntas. Dependendo de quão rápido estás a *flashar*. Porque podes *flashar* muito depressa. Se *flashas* muito depressa é mesmo como um velho filme mudo. E podes sentir-te a aproximar... Estás a andar e estás a aproximar-te de um objecto que podes sentir que se está a aproximar de ti, ou, pelo contrário, te estás a afastar dele. Se estiveres numa situação favorável e te sentes bem de olhos fechados, podes *flashar* muito raramente, e então, ganhas todo um... tomas como um *huh!* Apanhas a fotografia e todo o mundo. E então, quando fecha os olhos tens um efeito *pós-flash*, que é o negativo do que viste, transforma-se nisso e depois dissolve-se e volta, não a preto, porque é muito raro que se veja mesmo preto. Havendo luz, mesmo com os teus olhos fechados, a luz atravessa as pálpebras. Mas tens uma espécie de dissolução em *hummm*, digamos preto, e depois tens outras sensações que te suportam e depois *flashas* outra vez. E depois é de novo *whoah!!* E estes estão ligados de modos diferentes daquele outro modo quando estamos a *flashar* rapidamente. Porque estão muito menos ligados uns com os outros. Portanto, é mesmo como um mundo e outro mundo. E depois podes brincar com o *zooming*. Estás perto de algo podes fazer um *zoom in* e depois fazes um flash. E depois tens um *pah!!* Explosão de algo muito perto como uma árvore, ou uma pessoa. E isso também é muito

interessante. Portanto, tudo isso, é algo que pratico muito no metro. Porque, é muito interessante, uma vez que está sempre em movimento e está sempre a mudar e, por isso, depende de quão rápido vais, o grau de diferença da fotografia antes de abrires os olhos, de novo. E então, algumas pessoas estarão a rir, algumas irão comentar, outras terão isto, ou aquilo. E é bom, porque é muito... Não é anónimo, não é tão... As pessoas não notam, não pensam que és esquisito. Gosto de brincar, especialmente em espaços urbanos, fazendo danças que as pessoas não vêem. Elas não sabem que estás a dançar. Tu sabes mas elas não.

SPC- Dizes «dançar», mas não dizes que estás a «fazer um filme», porquê?

MT- De algum modo poderia dizer isso também. Podia dizer «estou a fazer um filme», porque não?

SPC- Mas continuas a dançar...

MT- Acho que pensaria nisto mais como dança, então. Porque não há memória, para além da minha própria memória. Não há suporte. E, se fizesses o mesmo com uma câmara, claro que não iria resultar. Porque as pessoas iriam pensar que eras maluco. Quero dizer, não iam gostar. Não iam gostar do que estavas a fazer. Iam dizer «não, não, não...».

SPC- Tu gostas de partilhar esta experiência com as pessoas com quem estás a trabalhar? Nos *workshops* também experimentas diferentes tipos de visão.

MT- Sim, sim, passo imenso tempo a trabalhar nisso.

SPC- Parece-te importante que as pessoas com quem trabalhas estejam no mesmo nível de experiência de *regard* (olhar)?

MT- Para mim, o que é importante é que as pessoas se dêem conta de que têm muito mais possibilidades com a sua visão do que aquilo que pensam. Podem brincar, tornam-se mais disponíveis e em momentos de improvisação, dar conta de como isso poderá espoletar novas possibilidades para elas. Quer dizer, isso é um aspecto. Estamos a falar da visão, mas também é audição, claro que também é toque e, então, torna-se mais difícil de... Então, é outra coisa. Mais mística, não sei. Começo por trabalhar mais com o toque, e depois com a visão e a audição. (...) Na verdade (a audição) vai a par da visão, com o trabalho de olhos fechados. Porque quando fechas os olhos a tua audição simplesmente «explode». Dás-te conta de que aquilo que não ouvias está ali, mas tu não estavas a ouvir. Porque estavas tão concentrado a ver, que não captaste.

SPC- Portanto, há imenso treino da atenção. Estás a trazer muita atenção para possibilidades diferentes. Talvez seja aí que me parece haver semelhanças com o trabalho dos outros coreógrafos com quem escolhi trabalhar nesta tese. A atenção acaba por ser quase uma prioridade na ética do vosso trabalho, eu diria.

MT- Não tenho a certeza (...). Aquilo que faço mais é... São várias coisas, uma é separar os sentidos, portanto «tonificá-los» e «destonificá-los» (*toning them down, toning them up*). De forma a que estejam reforçados (*enanced*). Isso é uma coisa. Depois passo muito tempo a jogar com os papéis de activo e passivo, em muitas situações diferentes. De modo a que quando separas os dois papéis, te tornas mais sensível ao que é estar mais... Quais são as possibilidades da passividade (por exemplo)? Porque passivo não quer dizer abandonado. Quero dizer, pode significar estar completamente passivo, mas pode querer dizer fazer muito pouco, e isso ser a resposta. «Esta é a minha resposta ao que tu estás a fazer se andares aos saltos». Eu não ando ao saltos, eu faço muito pouco (por exemplo). E, da mesma maneira, activo poderia ser... É um bocado estúpido, de certa forma, mas quando fazes, aí vêes o que estou a querer dizer. Que «activo» significa estar mais envolvido em instigar, em propor, talvez. Embora, por fim, o passivo acabe por ser um proponente fantástico, só por não fazer nada. Pode ser uma proposta fantástica para alguém que esteja a... (gesticula freneticamente no que pode corresponder a uma «verborreia» de discurso dançado). É por isso que é um bocado estúpido. Mas a razão para essa separação é... Porque depois voltas a juntar os dois estados para dizer «Estão a ver? Não há...» Não há, não é que não haja diferença, mas não se pode ser só um, ou só o outro, estamos sempre a ser ambos. E podemos trocar muito rapidamente. Podemos trocar, numa fracção de segundo, de um para o outro. E a última parte, a terceira parte, que é talvez a mais importante, é levar as pessoas a perceber que podem mudar. Podem trocar de um estado para o outro instantaneamente (estala os dedos). Perceber que não têm que esperar (...). Os improvisadores pensam muitas vezes, pelo menos no princípio, que têm que esperar por um impulso para responder²¹⁹. E isto é totalmente falso. Ou seja, aquele momento de espera é como que um tempo morto. É um tempo em que não se passa nada, porque estás à espera, o que não quer dizer que não possas estar de pé dez minutos. Mas não estás «à espera». Portanto, isto é uma grande diferença que muitas pessoas não percebem. Estás pronto para. O que se passa é que tens que estar pronto para tudo em qualquer momento. (...) Então, tens que manter a tua atenção no que se está a passar dentro de ti e no que se está a passar fora e à tua volta. E agora, e agora? Como é que sabemos? E saber ir quando acontece o impulso. E há milhares de impulsos.

²¹⁹ Sobre «esperar por um impulso para responder» ver Coelho 2010, p.36, a propósito de Isadora Duncan e de Vera Mantero. A espera como uma forma de trabalhar a atenção para evitar o vocabulário já reconhecível de engrenar acções e movimentos? Ou acreditar no mito romântico da inspiração? (ver também Bragança *apud* Coelho 2010, p. 37). Sobre falácias e mitos ligados ao discurso sobre dança ver Caspão (2010).

E isto é uma das coisas mais difíceis que tenho trabalhado com as pessoas. Por exemplo, se alguém está a fazer algo e abrande e passa a uma certa imobilidade e fica bloqueado. Porque começa a pensar «Ah, o que é que devo fazer agora, para onde devo ir, o que posso fazer, o que é que está a acontecer? Não sei o que fazer...» E isto é o «tempo morto», se estiveres só aí. Estás apenas aí e então algo acontece e *fuhhh!!* E tu vais, e começa a coisa a ir. Simplesmente vai... Não estou a explicar muito bem, talvez consiga mais adiante.

SPC- Penso que ao trocar de papéis entre espectador e testemunha, segundo me recordo, estes papéis também eram uma espécie de activo/passivo postos num jogo mais concreto, não?

MT- Sim, sim, sim isso é mesmo o... Eu uso palavras diferentes porque, às vezes, não gosto assim tanto delas... Esse é sempre o mesmo, sempre o mesmo²²⁰. Ou, às vezes digo *the mover* (o movedor), para nomear aquele que instiga.

SPC- Também usaste alguma vez «centro da acção»?

MT- Centro da acção? Sim, eu uso essa expressão. Eu também uso a palavra *the fire* (o fogo), ou «fogos» (no plural), querendo dizer que, no espaço, podem estar pessoas a fazer algo e pode haver aqui e aqui (diz enquanto desenha), digamos três pessoas. E o «fogo» podia estar aqui, ou podia estar aqui, ou aqui, ou... podia estar aqui! (aponta para cada um dos três desenhos e depois, aponta para o espaço entre eles). Portanto, não está dentro dele. Pode estar dentro dele, mas não está necessariamente dentro dele. E no próximo segundo pode ter trocado para esta pessoa aqui, ou para esta relação (continua a apontar). E está sempre a mudar. Portanto, uma das coisas é saber, ou ter a sensação de onde está o «fogo». Onde está o centro no espaço e o que é que eu faço com isso? Devo suportá-lo? Devo destruí-lo? Devo... deixá-lo lá? Quando acontece, de facto, não são processos pensados. Quero dizer, eles pensam, mas eles não pensam. Não são judicativos. Eu «devia» estar aqui (aponta para um local no desenho). (Não) estás só a... Estás a «circular», outra palavra que eu uso muito. Há muita circulação envolvida. E então sabes que é ali e tens que ir para ali. Portanto tem a ver (também) com equilibrar o espaço, ou desequilibrar o espaço. Porque isso

²²⁰ Na tese de mestrado de Sarah Chaumette (2012), *Élaboration d'Une Presence en Scène Dans L'Atelier de Mark Tompkins: Analyse d'une pratique de composition en temps réel dans un contexte pédagogique*, a autora refere-se aos termos em francês usados também por Tompkins: *Témoin* (testemunha), *Spectateur* (espectador) e *Actant* (actuante). Mas como a minha comunicação com Tompkins foi sempre feita em inglês, os termos foram variando de acordo com o descrito. Para um estudo mais completo sobre o trabalho de Tompkins nos *workshops* recomendo a consulta desta tese disponível *online*.

também é algo duro, muitas vezes as pessoas querem ser harmoniosas e isso é algo contra o qual luto há muitos anos.

SPC- Falas do *flow* (fluir), por vezes...

MT- Sim, estou cansado do *flow* (risos!!). Cansei-me quando fazia contacto-improvisação. Porque era tão só sobre ter um bom fluir, ehehehe! «Sim, embora ter mau fluir!», sabes? «Embora ter um fluir de raiva!». E houve como que um *Ah!* (suspiro ansioso). Oh, não, não, não (risos!!). Quero dizer, qualquer pessoa te diria que, numa boa peça de teatro, há conflito, senão é um bocadinho aborrecido, não é? Ou seja, talvez pudesses fazer peças sem conflito, mas seria assim tão interessante? Não sei²²¹.

SPC- Estás a dizer que durante a tua *Real Time Composition* também pensas na dramaturgia?

MT- Sim! Sim, é diferente, uma vez que é em tempo real, está a ser feita à medida que decorre, mas penso que o que deixamos para trás... Os restos, ou as coisas que foram feitas podem voltar, de um modo diferente, ou a uma luz diferente, de modo a haver ligação... Podes fazer uma ligação com o que aconteceu antes, muito mais tarde de um modo muito rápido e fresco. De forma a que as pessoas vejam. E depois dizem «Oh céus, parece que planearam esta coisa toda!». Tu sabes, quando toda a verdadeira... a melhor improvisação, quase toda a gente, no fim diz: «Diz-me, isto não foi improvisado, vocês tinham uma estrutura, não tinham?» (risos!!). Bem, não, nós só temos a memória.

SPC- Gostava de te pedir que falasses um pouco de imagens. Uma imagem global poderia ser, como sugeriste, uma espécie de dramaturgia, em si. Dirias que a percepção, o momento em que podes dar um nome ao que percepcionas, é já uma imagem? Ou, a que é que chamarias uma imagem?

MT- Bem, depende... Depende de onde estás. Quero dizer, se estás a observar, claro que há... Aí é muito claro que as imagens estão ser construídas e desconstruídas. (A partir de) dentro é muito mais difícil, porque estás tão envolvido em percepcionar e sentir onde ir a seguir que, para mim, eu não tenho muitas imagens. Eu, pessoalmente, faço muita a «prospecção» (*I scan a lot*) do espaço, dou muitas olhadelas rápidas, como *flashes*, para ver se estou no lugar certo. Ou se podia ir para outro sítio. E as imagens são muito mais pessoais.

²²¹ Esta observação de Tompkins levou-me, mais tarde, a dar atenção também a algum conflito, ou polémica presente nesta dissertação, ou nesta narrativa, se quisermos. Será que o texto responde ao que descreve, em situação, como um mero «canalizador dos sinais»? As polémicas ao longo do percurso artístico destes autores, e mesmo entre eles, são bastantes, mas não são as «minhas». Mais uma vez, interessa-me poder perguntar, dentro do campo das ciências da comunicação «o que pode o coreográfico funcionando no intervalo entre a escolha imersiva, e o controlo remoto da situação».

Então, vamos dizer que elas aparecem, ou algo aparece e, então, tenho mesmo uma imagem, como lembrar-me de algo da minha vida, ou alguma coisa assim. Então, tenho uma imagem muito clara e posso usá-la, deixá-la ali, ou... Às vezes, junto-lhe um pouco de ênfase de modo a torná-la mais clara para as outras pessoas. É difícil de explicar.

SPC- Como se decidisses mostrar?

MT- Eu decido mostrar. Sim isso é bom. Porque o que acontece, e é algo que não acontece tanto nas improvisações que é, eu não gosto quando as pessoas estão sempre a mostrar que «tu sabes, que eu sei, que tu sabes aquilo...²²²» (risos!!) Sabes? E, às vezes, como eu tenho uma maneira muito irónica de fazer tudo, às vezes, nessa situação, eu faço a imagem para a mostrar, e então destruo-a imediatamente. De maneira a que percebam que está feita. Há um tipo de improvisação de que não gosto tanto, em que as pessoas fazem o rir o público... O público ri-se, mas é muito inocente e, então, eles decidem «vamos fazê-los rir». E aí é horrível... (risos!!) É mesmo horrível! (...)

Uma outra palavra muito importante para mim é: «Desejo». (...) «Desejo» e «projectação», porque acho que estamos sempre a projectar. Por exemplo, queres ter um dueto de contacto-improvisação com alguém e a partir do momento em que inicias (alguma coisa), comesças a projectar sobre isso «Bem, é uma mulher e tem um belo sorriso» e por aí adiante. (risos!!) E por exemplo, «mas eu não sei se ela vai poder levantar-me...» etc. Então entras na coisa e comesças e pensas «Oh, *ok* está tudo bem porque ela parece ser bastante forte» e depois *papapapa e tararara...* mas, bem, não sei se *blablabla...*. Um grandessíssimo *blablabla*, longe da sensação e fixado na projecção. E eu penso que o verdadeiro desejo não tem nada a ver com projecção. Tem que ver com ficar absolutamente na sensação. O mais difícil de tudo é manter-se no momento, no limiar, de momento para momento. De momento para momento. Por exemplo, tocamos (em algo, ou alguém) e (temos a sensação de) «Eu não sei o que isto é. Eu não sei, nunca senti isto». Porque no contacto-improvisação vê-se muito, quando as pessoas aprenderam algumas sequências de movimento, alguns *lifts*²²³, querem

²²² «Tu sabes, que eu sei, que tu sabes aquilo...» formulada de várias maneiras é uma frase recorrente no vocabulário de Tompkins e de Fiadeiro. Ver, por exemplo, a peça: *O que eu penso que ele pensa que eu penso* (Fiadeiro, 1992)

²²³ O contacto-improvisação ajudou muito os bailarinos e outros praticantes de actividades físicas em pares, a encontrar modos fáceis de elevar os corpos para fora do chão. A palavra *lift* usada no vocabulário do *ballet* (ou técnica de dança clássica), normalmente refere-se a quando um bailarino pega numa bailarina em braços. Vimos atrás no texto, como Nelson refere a novidade de ser possível, no contacto-improvisação, homens e mulheres tomarem o peso uns dos outros para fora do chão,

logo fazer isso. Vão (pensando) «Não, porque é por aqui, basta-me ir à roda e fazer isto...» (levanta-se demonstrando movimentos típicos atribuídos ao contacto-improvisação, Risos!!). «Não, não vamos por aí... ahhh, estamos neste lugar, não sabemos ainda o que vai acontecer. Podíamos ficar aqui (quase imóveis) duas horas, *ok*? E isso é bom, se é o que está a acontecer. Ou talvez notemos alguma coisa que aparece e, então, vemos o que acontece». E isto é mesmo, mesmo muito difícil. Porque, claro, também tem a ver, especialmente no contacto-improvisação, com perigo e com vulnerabilidade. (...). Como quando as pessoas rolam umas sobre as outras, elas pensam que «sou demasiado pesado para rolar sobre...» e, por causa disso, levantam o seu peso em lugar de darem o seu peso. Levantam o seu peso e por isso torna-se duas vezes mais pesado. E dizemos «Não, é *ok*, podes dar o teu peso, dá o teu peso, dá o teu peso».

SPC- Portanto, passa por observar o que se passa?

MT- É isso, eu sempre disse que não há... Não sabes. Não há nome, isto não é uma mão, não é um braço. É só... às vezes, digo que é só um bocado de carne. (risos!!)

SPC- E achas que isso terá vindo da prática do contacto-improvisação? Ou poderá ter vindo de outro lado qualquer e ido lá parar?

MT- Sim, claro! Não, veio do contacto-improvisação. (...) Aquilo que acontece também é que podes fazer coisas muito estranhas. Porque o desejo não tem necessariamente... Não há forma de conheceres o teu desejo. Eu não conheço o meu próprio, portanto... E a acção pode tomar lugar é completamente inesperado. Pode ser completamente violento, ou excessivo. (...) Estou sempre a falar em termos de contacto, mas também é verdade para outro tipo de improvisação. As pessoas com quem eu trabalho agora, algumas delas nunca fizeram contacto-improvisação, mas elas têm conhecimento disto. A coisa da surpresa e a coisa do «Eu não sabia, mas *pah!*» (faz um gesto com o braço e um som). Tomou-os e depois *oup!* E depois eles seguirão isso, ou eles não seguem, mas poderiam seguir. Sabendo que, se correm a seguir, então é tarde demais. Se corres atrás da proposta, então, estás feito (*fucked*). Porque já desapareceu! Já foi. E então, a coisa, quando se vai, ficas aí e encontras outra coisa, não é? E muda e isso produz tensões muito, muito, muito, muito mais interessantes e excitantes. A sério, absolutamente! Quero dizer, os meus melhores companheiros, os meus companheiros favoritos são pessoas com quem sinto que posso mesmo fazer coisas. (...) Digo, além de..., claro, à excepção de coisas

independentemente dos pesos, ou dos sexos. Essa habilidade banalizou-se tornando-se um lugar comum do contacto-improvisação e é disso que se queixa, aqui, Tompkins.

realmente muito violentas, mas podemos mesmo ir como queremos. E temos esse acordo prévio. E em segundo lugar temos o tempo que o faz... Porque temos este tempo dado pelo facto de não haver projecção. Que torna possível só nos movermos e a coisa acontece por si só. E nós próprios somos surpreendidos. Como *huhhhh!!* (expressão de surpresa). E depois tens que ter cuidado para não ser tão surpreendido que estragas tudo e deitas tudo a perder, porque decides que estás surpreendido. Como eu disse anteriormente, assim que te agarras à coisa, então, *fuck*, tens que começar outra vez, não é?

SPC- E em relação à velocidade e à vertigem? Também os relacionas com o desejo, ou com outras coisas?

MT- Vertigem, queres dizer? Velocidade de certeza. Quando danças com o David Zambrano é bom que estejas preparada para ir depressa. (risos!!)

SPC- Quero dizer «vertigem», esse lugar onde já não tens a certeza se tomas decisões, ou se as decisões te tomam a ti. Talvez possamos falar da velocidade da tomada de decisões. (...)

MT- Hummm, tenho diferentes formas de lidar com a velocidade e as tomadas de decisão. Habitualmente concentro-me em várias coisas ao mesmo tempo. Portanto, posso estar apoiado no meu pé esquerdo com a sensação do chão, mas com os meus olhos vejo através do espaço. E talvez ouça outra coisa qualquer, e talvez tenha um outro ponto, digamos, no pescoço. E o que isso me permite é que tenho quatro possibilidades de iniciar algo, para outro lugar. E, dependendo da situação, posso ir com os olhos, posso ir com a cabeça, posso ir com o pé. Ou posso ir com qualquer coisa que nem sequer tinha antes. Por exemplo, algo me surpreendeu, e vou «*Oh, ok, fuuuuuut go...*». E isto é um grande trabalho. Ser capaz de multiplicar o número de focos de dentro e de fora. Mas ajuda-te mesmo a estar pronto para ir e não saber previamente para onde, e depois descobres.

SPC- Estava a pensar que se escolhes ir com aquilo que te parece ser mais relevante naquele instante, ou se só tomas conhecimento e...

MT- Acho que aquele que escolho é aquele que escolho não escolher. (risos!!)

SPC- Ok, então estás a trabalhar na periferia?

MT- Estou a trabalhar em surpreender-me a mim próprio. E não fazer aquilo que espero fazer. Mas ao mesmo tempo tenho outra estratégia em que faço o óbvio. É aquilo em que só dizes: «oh não, não posso fazer isso, claro que posso fazer isso» e fazê-lo. E isto é como... também te liberta desta coisa muito judicativa que acontece muito «oh não posso fazer aquilo, não posso fazer isto, não posso fazer acoloutro. - Não sabes que não podes fazer aquilo?». E estás lixado e vais e fazes. Mas é feito num modo em que fazer o óbvio tem sempre um bocadinho de

mudança de tempo. Há um pequeno intervalo onde tens esta conversa interna. Porque é sempre a mesma. É um «Oh, é tão óbvio!». Há sempre um pequeno «Huh!». Seja o outro mais «Tuc tuc, oh! Ok...». É mais surpreendente.

SPC- Gostava de te perguntar em relação a estes jogos no estúdio, eles têm sempre, ou quase sempre, um dentro e um fora de cena. Há qualquer coisa que faz a fronteira que separa quem está a jogar, de quem não está. (...)

MT- Bem, há duas razões importantes (para isso acontecer), uma é eu pensar que na *Real Time Composition* é importante haver espectadores. Daí pedir às pessoas para verem de fora e poderem dar retorno. Dar *feedback* aos *performers* sobre o que aconteceu. E também acho que é muito importante ter um público quando se improvisa. Em lugar de estar toda a gente no espaço a fazer a sua própria pesquisa. É muito simples (de ver) porque é que acontece. Às vezes fazemos isso, mas não tanto. Ou envio as pessoas para o bosque para ir fazer a sua coisa, aí não há testemunha. Às vezes, vamos com uma testemunha, outras vezes sem, porque acho que é muito diferente. Acho que não fazemos as mesmas coisas se alguém está a olhar para nós, ou se estamos sozinhos. E parece-me que ambos são importantes para perceber o modo como tomamos decisões. Porque nós tomamos decisões. Quero dizer, infelizmente, temos muitos hábitos e fazemos muitas vezes as mesmas coisas. Achamos que estamos a ser inventivos e a fazer novas coisas e depois... Por fim, «Ah, não tanto quanto eu pensava!». (risos!!) Eu faço *workshops* em Arbecey, na minha casa, para estar especificamente no meio da «natureza», mas também faço *workshops* nas cidades, e também (...) fazemos as mesmas coisas mas numa situação urbana (...). Normalmente, tento encontrar lugares como parques e sítios onde não haja demasiada gente. Não faço muitas coisas, como ir para o meio da rua. Ir para o meio da cidade com muita gente... Isso para mim é demasiado difícil. Mas eu uso a cidade como... Quero dizer é ótimo andar na cidade às cegas. Quer estejas com alguém, ou não. Sem ninguém é mais complicado, mas também é muito interessante. Não vais tão longe, nem tão depressa e és abordado por muitas pessoas que perguntam o que estás a fazer. Se estás bem. (risos!!) Mas eu gosto disso, dá-me muito gozo.

SPC- Parece-me que estás bastante interessado na complexidade e ao mesmo tempo a tentar «fazer menos». Gostava que falasses do intervalo entre coisas muito complexas e o «fazer menos» (no sentido de *less is more*²²⁴).

²²⁴ *Less is more* (menos é mais) é uma frase recorrente, sugestiva e fácil de activar no campo dos exercícios de práticas somáticas e em algumas técnicas que põem em causa os excessos das técnicas de dança mais «tradicionais» (usa-se na técnica Alexander, por exemplo). O seu uso é tão generalizado que é

MT- Bem, é muito fácil, eu prefiro sempre os extremos. E não gosto tanto dos «entre». Por isso, fiz muitas escolhas, vivo em Paris, mas também vivo no campo, que são bastante extremos. Bem, naquilo que acabaste de dizer, eu acredito que tudo, a vida é muito complicada, muito complexa. Mas ao mesmo tempo penso... Não acho que seja mesmo simples, mas acho que devia ser simples. E acho que podemos trabalhar na sua simplicidade. Mesmo sabendo que não é. Também são uma espécie de extremos. Mas, por exemplo, se voltarmos à improvisação, as pessoas pensam que é muito simples porque fazes o que queres. E isso deixa-me maluco. Não acredito nada nisso. Penso que é um trabalho longo e duro. Até atingir um nível de consciência que um bailarino básico não tem. Porque vão para palco e fazem aquilo que aprenderam. Aprenderam a fazê-lo, e depois fazem-no tão bem quanto podem. Para mim, isso é muito fácil. Mas ir para palco e não saber o que se vai fazer durante uma hora, ou semelhante, com pessoas que conheces, mais, ou menos, isso é uma grande coisa. Não é fácil. E ao mesmo tempo, (tentas) fazê-lo parecer algo, espera-se, muito simples e fácil de ver e de fazer. E quando acontece é fantástico, é lindo!

SPC- Sim, posso ver muitos extremos (no teu trabalho), acho que não preciso de os nomear todos, mas a procura das fronteiras de género, entre animal e pessoa... E também vida e morte, e relaciono o «fim» com isso. Mas também com a dramaturgia da improvisação, ou da *Real Time Composition*. Por exemplo, quando estamos dentro de algo que estamos a fazer e percebemos o seu «fim».

MT- Isso é um dos assuntos de que se fala muito quando somos improvisadores. E com frequência discordamos, todos os dias. «Não, o fim foi aqui, não foi ali, ou ali».

SPC- Queres dizer que há uma espécie de «final» comum e vários «finais» pessoais?

MT- Bem, há muitos finais. Lá dentro há muitos finais. Algo acontece e depois acaba, e depois retoma. Mas o fim, o verdadeiro fim de uma coisa... Como é que sabemos? Há um muito bonito que fizemos «On the Edge» (1998), em Paris, com o João (Fiadeiro), a Vera (Mantero), o David (Zambrano), o Steve (Paxton) e a Lisa (Nelson), o Julyen (Hamilton), o Frans (Poelstra), o Nuno Rebelo, o Marco Franco e... Não tenho a certeza do que aconteceu. Não sei como é que se chegou àquele lugar, mas fomos para este muito... como que era o fim. Havia um

difícil saber por onde entrou no vocabulário comum das aulas de dança contemporânea, ou da improvisação. Uma hipótese é que tenha vindo por via da música minimalista, outra hipótese é a afinidade com o budismo, ou com a filosofia zen. Não tendo feito uma busca muito exaustiva, encontrei neste sítio: <http://www.phrases.org.uk/meanings/226400.html> uma sugestão de afinidade com um poema de Robert Browning (1855) e com a arquitectura de Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969).

lugar sossegado. Se bem me lembro, as pessoas começaram a aplaudir. E então a Vera começou a correr à volta, a correr muito depressa. Mesmo «Pahh!!» e foi como «Hoah!». E nós estávamos, todos os outros estavam «Ahh!». E então, ela correu, correu, correu... Mas era claro que era o fim. Não nos fez pensar «vamos voltar aqui, vamos correr com ela...». Até podíamos, mas toda a gente soube que não. Então, finalmente ela parou e foi o fim.

SPC- Então encontraram algo de comum juntos? Talvez a tarefa mais difícil para um improvisador, não?

MT- (...) Sim, às vezes pode ser mesmo horrível. (risos!!). Mas, normalmente, o que faço, se para mim tiver mesmo acabado, é sair. Apenas abandono a cena. Porque, por vezes, há estes finais que nunca acabam e continuam a não acabar. E a certa altura é... (...)

(Continuando a falar sobre improvisação, Tompkins começa a referir-se ao seu trabalho actual).

MT- (Em improvisação) ultimamente trabalho mais com o Jeremy Wade, um americano que está a viver em Berlim. É muito *queer*! Ele é a rainha e eu sou o *fall guy*, o mais sério. (...) Estamos a começar... Estou a tentar juntar-me com o Jeremy, mas quero expandir para mais pessoas no próximo ano. Gostava muito. Não improvisei durante alguns anos. Quando fizemos esta (última) performance foi tão fantástico. Foi mesmo fantástico! Quero dizer, eu adoro actuar em tudo, mas isto é particularmente hilariante e com ele foi mesmo fantástico. E fizemos uma segunda vez e foi fantástico. Portanto se tivermos mais algumas pessoas pode tornar-se mais «suculento» do que só com os dois, parece-me. O problema é que, claro, não há produtores que se interessem por produzir improvisação. Só querem os espectáculos que eles...

SPC- Bem, hoje em dia, temos um paradigma de produção esquisito, não é?

MT- Bem, já há cada vez menos dinheiro, mas nunca foi fácil produzir improvisação da maneira como eu a vejo, com grupos bastante grandes e tempo em palco que seja consequente, não é? A ver vamos, deseja-nos sorte.

(Pergunto a Tompkins sobre um lado mais animal das pessoas quando fazem improvisação)

MT- Bem, sempre me disseram que quando fechas os olhos e te deixas ir, relaxas o teu... blablablabla, vais parar às funções do teu «*lower brain*» que é mais animal. E é por isso que digo às pessoas, quando trabalhamos de olhos fechados, que não devem falar, porque assim que falam voltam para este lugar (aponta para a zona da frente do cérebro). Mas eu sei muito pouco sobre isso. Eu não sei muito sobre o cérebro. (...) Mas acredito. Quero dizer, acredito porque

observo que, quando faço isso, já estou noutra lugar. E quando desço para a posição de gatas na floresta, no chão da floresta, eu sei que fui parar a outro lugar. (...)

(quase no fim da nossa conversa Tompkins acrescenta)

MT- Há uma última coisa. E isto é algo que tento sempre ensinar. Não é tentar ensinar, é encarnar. Eu tento «ser» quando ensino, para que me vejam como professor. Mas é tudo sobre jogar. É sobre jogar e se eles conseguem chegar a esse lugar, então é um grande, grande passo. Porque, muitas vezes, eles pensam que é muito... Quero dizer, é muito trabalho e não é assim tão fácil, mas é mesmo verdade que, no momento em que dás por ti a brincar, então, pensas «está bem». E depois, como encontrar isso outra vez? E como fazê-lo durar? E como esticar o jogo, o tempo do jogo? Com algumas pessoas é bastante fácil, com outras é... quase impossível. (risos!)

SPC- A Sara (Chaumette) cita-te muito com a palavra «curiosidade»²²⁵...

MT- Curiosidade, sim, claro. Porque a curiosidade é como... (demonstra interagindo com os objectos da mesa, muitos ruídos e mais risos!!). Sabes é como «Oh este escritório tem um problema com a madeira aqui», mas é só... Nem precisas de fazer a pergunta, apenas vais e...

SPC- As camadas e as cores, e as texturas, e sons...

MT- E vai para aqui e é como «Ah sim!», e depois diria em palavras «madeira», «metal», eles não dizem isso... (...) Frios?! (sons de coisas em que mexe), Oh!! (cara de surpresa e muitos risos!!). E então podes brincar por muito tempo. Há tantas coisas e é tudo tão excitante!!

²²⁵«Entretanto, insistindo no facto de se tratar de “tocar (o seu parceiro) como se fosse a primeira vez”, Tompkins indica implicitamente que a curiosidade não é exclusivamente despertada pela “novidade”, mais ou menos real, mas que ela é uma disposição em si, propícia a criar e renovar sem cessar a singularidade das percepções. Se, por um lado, ele não dá explicitamente as chaves, algumas das suas observações podem servir de pistas. Uma vez que ele indica que “a curiosidade não está apenas na cabeça, mas em todo o corpo”, podemos entendê-lo como uma forma de levar os *performers* a manterem-se ligados estritamente às suas percepções, sem procurar reconhecê-las, nomeá-la, compreendê-las, ou pressupô-las. Trata-se de des-cobrir, no sentido mais literal, de as libertar tanto como fazer, se possível, de todo o referente anterior até à experiência sensorial de cada instante.» (Chaumette, 2012, p. 17, 18, tradução minha).

«*Cependant en insistant sur le fait qu’il s’agit de “toucher (son partenaire) comme si c’était la première fois”, Tompkins indique implicitement que la curiosité n’est pas exclusivement suscitée par la “nouveauté” plus ou moins “réelle”, mais qu’elle est une disposition en soi, propice à créer et renouveler sans cesse la singularité des perceptions. S’il ne donne pas explicitement de clés, certaines de ses remarques peuvent servir de pistes. Lorsqu’il indique que “la curiosité n’est pas juste dans la tête, mais dans tout le corps”, nous pouvons l’entendre comme une façon d’engager les performeurs à rester connectés strictement à leurs perceptions, sans chercher à les reconnaître, les nommer, les comprendre, les présupposer. Il s’agit de les dé-couvrir au sens le plus littéral, de les dégager, autant que faire se peut, de tout référent antérieur à l’expérience sensorielle de chaque instant.*» (Chaumette, 2012, p. 17, 18).

SPC- Como fazem as crianças.

MT- Sim!!²²⁶

SPC- Ok, acho que fomos terminando naturalmente... MUITÍSSIMO obrigada! É sempre divertido estar contigo...

Uma prática de Tompkins, na floresta, pode passar-se assim: De manhã teremos começado no estúdio com práticas de «afinação da atenção»²²⁷, talvez trabalhando com a visão, de olhos abertos, de olhos fechados, ou espreitando por uma folha de papel dobrada, a simular o enquadramento de uma câmara. Percorrendo o espaço damos conta, à vez, das coisas que ficam num primeiro plano, num segundo plano, num terceiro, etc... jogamos sozinhos, seguimos uma pessoa como se a filmássemos, seguimos uma segunda, uma terceira, uma quarta pessoa. A andar, a correr. Como manter várias pessoas que se deslocam num mesmo enquadramento? Como focar detalhes? Deslocamento com o outro, reposicionamento para captar outro ponto de vista, *travellings* e panorâmicas, *zoom ins* e *zoom outs*. Sempre como se tivéssemos uma câmara na mão, ou na cabeça, ou directamente no olho. Depois poderemos passar ao jogo dos papéis: um faz, o outro suporta a acção (testemunha) e o terceiro é espectador. Depois trocamos de papéis. Primeiro dura muito tempo, com cada um, em cada papel e depois trocamos, cada vez mais rápido até nos darmos conta de que não há verdadeira diferença entre os papéis e que, talvez, o centro do acontecimento esteja entre nós, ou mesmo fora daquilo que fazemos. Também podemos ter jogado com duas testemunhas que são o suporte de um centro do acontecimento. Ou podemos ter jogado com a imobilidade. Quando a testemunha fica imóvel posicionada no espaço, podendo mover apenas a cabeça, a cabeça acompanha a acção como um movimento de câmara num tripé fixo. Quando a regra passa a pedir que a cabeça fique fixa, a sensação passa a ser um foco de câmara fixa, no entanto, a nuca desperta como se pudesse olhar e os ouvidos estão alerta para o que se passa. Os olhos e a visão periférica mantêm a vigilância.

Fazemos um intervalo de almoço, mais cedo, no dia em que trabalhamos na floresta, cozinhamos em equipas diferente em cada dia. Juntamo-nos a pares, depois do

²²⁶ *Cette façon de suspendre les savoirs probablement acquis, les qualificatifs et valeurs d'usage, de déjouer les attentes préconçues, privilégie et potentialise autant l'attention à porter sur les sensations, qu'elle participe à activer la curiosité des performeurs. Avant d'être des sujets pensants, dotés de savoirs et d'aptitudes spécifiques à la discipline dont ils se réclameraient (danse, théâtre, arts plastiques, ou autre), chargés d'une biographie et inscrits dans une histoire, les performeurs sont ici d'abord et avant tout, envisagés comme matières sensibles et curiosités en acte.* (Chaumette, 2012, p. 18).

²²⁷ Proponho esta expressão baseada nos textos de Lisa Nelson que tenho traduzido.

almoço, à saída da aldeia e decidimos quem começará de olhos fechados, quando chegarmos à floresta. No caminho para a floresta, ninguém irá de olhos abertos, mas sim piscando os olhos intermitentemente. Chegamos a meio do caminho, o parceiro de olhos abertos guia o outro que tem os olhos fechados. Já na floresta, quem tem os olhos fechados é quem explora o meio, e o outro (testemunha) apenas o acompanha com o olhar, mais longe, ou mais perto, segue-o, apoia a exploração e previne acidentes. Com os olhos fechados intermitentemente foi possível guardar uma memória «impressionista» do caminho para a floresta. Por isso, é possível encontrar o caminho de volta, sem deixar de ser surpreendente, como se descobrissemos tudo de novo.

Na exploração de olhos fechados sentimos os musgos, as cascas dos troncos das árvores, as heras, as fitas, os ramos que tentámos mover e manipular, sentindo-nos completamente impotentes. Ao tentar manipular a matéria da floresta, de olhos fechados percebemos como é também ela que nos faz. Não tenho nada a ensinar a uma árvore! Os cheiros, a humidade, o calor são «o mundo». Quando trocámos de papéis, eu e o Damien (o meu parceiro desse dia), percebo como a minha relação, de olhos fechados, com a floresta foi extremamente cuidadosa e atenta. Damien acelera de olhos fechados e imediatamente lhe é devolvida imensa informação, como se só existissem barreiras, enfia-se por um caminho de árvores muito cerradas, jovens e com picos. Magoa-se, pica-se tentando sair dali rapidamente até me implorar que o guie dali para fora. Visto de fora, com os olhos abertos é muito interessante perceber como um espaço pequeno pode representar tanta informação háptica para uma pessoa de olhos fechados. Cada experiência perceptiva é muitíssimo rica. Encontrámos cavalos que afagámos, flores que cheirámos, cheirámos tudo, gatinhámos nas ervas altas, frequentámos muita luz e muita sombra, sentindo as várias diferenças de humidade. E regressámos, pela vila, com os olhos fechando intermitentemente. Depois de tanto tempo de uma realidade alterada pelas variações de olhar, a experiência é meia onírica e faz pensar numa comparação possível com «viagens alucinogéneas». A cumplicidade com o parceiro e a dependência e confiança na pessoa que tem os olhos abertos são enormes. «Na natureza, se vamos, acontece-nos. No estúdio é mais difícil de “acontecer”» (Tompkins *apud* Coelho caderno de notas, 2004). Agora, como recuperar a experiência de abandono na floresta, dentro do estúdio? E de olhos abertos?

Da segunda vez que fomos para a floresta, no *workshop* de 2004, estávamos agrupados em três. Um de olhos fechados e os outros dois de olhos abertos. Um dos

suportes tinha um relógio e nunca podíamos falar. Passado todo esse tempo, em que cada um já tinha feito a sua exploração de olhos fechados, os três podiam escolher a alternância entre olhos fechados e olhos abertos. Fiquei num grupo com o David Zambrano e o Matthieu Perepoint e começou por ser o David a estar de olhos fechados. O trecho registado em vídeo diz respeito a esse momento (ver: Toutedoix, 2004), já depois de o David se ter enfiado por umas moitas adentro, de onde o resgatámos e fomos seguindo pelos caminhos de lama, pedras etc. Com o Matthieu a liderar a acção, de olhos fechados fomos parar a uma zona de campo aberto, como uma espécie de savana onde tudo acelerou imenso. Houve corridas, quedas, gatinhares, cruzamento com um outro grupo gerando uma energia mais violenta²²⁹. O papel dos dois «suportes» vai-se fazendo, mas é notável a potência de cumplicidade para orientar a cena para além daquele que, de olhos fechados, está a «liderar». Quando chegou a minha vez de estar de olhos fechados, tudo abrandou de novo. Não tenho muito a memória, o claro/escuro, quente e frio proporcionados pelo sol e a humidade da floresta são sensações fortíssimas. Depois tenho umas notas no caderno sobre provarmos a erva, a lama, usarmos a boca para morder coisas, talvez. Ao fim de umas horas a sintonia era tão grande entre os três e os elementos da floresta, que não consigo precisar o que se passava. Deambulávamos num cenário meio onírico. Agora já podíamos abrir e fechar os olhos. Lembro-me de ter passado um avião. Um ruído enorme, uma sombra ameaçadora que se apresentou, de repente, e fez com que, literalmente e, em simultâneo, nos atirássemos para o chão, abrigando-nos atrás de uma rocha para nos protegermos dessa «ameaça» repentina. Foi como uma «bomba» dar-me conta desse tipo de sensibilidade e sintonia atentas, posteriormente. Depois andámos muito tempo por cima de troncos, em zonas em que a floresta era muito alta e vertical, como se flutuássemos mesmo, entre o fantasma e o animal que desaparece por entre as sombras verdes. A certa altura começámos a regressar sem decidir, fomo-nos cruzando com outros grupos e encontrando o caminho de volta como que em «transe». Quando chegámos perto das casas e dos outros, com a roupa transformada em paisagem florestal (cheios de folhas e

²²⁹ É interessante observarem-se, por exemplo, a pré-aceleração da competição entre grupos, ou a pré-aceleração de envolvimentos mais sensuais, que acabam por se manter em potência, uma vez que se trata mesmo de um «jogo» com convenções pré-definidas, onde o que importa é a exploração e a afinção de várias possibilidades.

com lama por todo o lado) demorámos algum tempo até voltar a conseguir falar. Talvez primeiro tenha sido o chuveiro e depois... Não me lembro bem²³⁰.

O segundo *workshop* que fiz com Tompkins, em Arbecey foi em 2008. O grupo era muito mais pequeno, não havia à partida nenhuma ideia de preparação de uma nova peça de Tompkins e o foco estava na relação com a câmara. Este *workshop* era dividido, na orientação, entre Tompkins e Gilles Tutevoix, o videasta de que falamos na entrevista. Levei a minha câmara mini DV, mas desta vez não tirei tantos apontamentos. De manhã aquecíamos com alguns jogos de visão de que já falei. Por exemplo, uma improvisação com o uso das mãos no campo de visão. Seguir uma das mãos sempre com o olhar e consequentemente com o corpo a partir da cabeça. Seguir as duas mãos à frente no campo de visão, fazer *zooms* focando ora uma, ora a outra, ora um terceiro ponto no espaço. Trabalhar na visão periférica tendo sempre as mãos em campo, mas estando atento ao espaço à volta. Focagem e desfocagem dos vários planos, primeiro plano, segundo, terceiro, etc... Repetindo o mesmo jogo agora com um parceiro. O jogo começa a gerar pequenas histórias. É preciso uma certa calma para não forçar o outro a entrar na nossa história, para não criar um jogo de poder, aceitar que cada um tem a sua história, sem imposições. Passar do detalhe ao geral e voltar incluindo os vários contextos e pessoas. Reconhecer quando estamos no centro e podemos tomar iniciativas. Reconhecer quando somos suporte de um outro centro, de outro acontecimento e suportá-lo consequentemente. Reparar na elasticidade do espaço só com o jogo do olhar. Reparar no ritmo, quebrar a sistematização do ritmo (há demasiada espera, demasiada dinâmica, demasiada homogeneidade?). Observar a qualidade do «estar», mesmo quando não se está a fazer nada, apenas observação, e espera. E quando o observador é o centro? E quando o centro depende do observador? E quando o espaço vazio convida a algo e por isso se torna centro? À tarde planeávamos o nosso pequeno filme para um espaço escolhido na floresta em grupos de três pessoas. E nas filmagens cruzávamos depois dois grupos. Eu, a Anne Fontanille e a Mélanie Périier. Cada uma

²³⁰ Do *feedback* do Mark Tompkins, depois dos jogos de improvisação, guardei alguns apontamentos: «A alteração dos ritmos do quotidiano muda a performance e altera a sua previsibilidade», «É importante haver um observador senão grande parte das coisas perderia a importância», «Reacção em cadeia. Tudo o que fazemos tem como consequência destruir e construir o espaço», «Os objectos são ferramentas mas também são armadilhas», «Sentir não é o mesmo que demonstrar sentir», «Se não estamos a sentir, mais vale partir para outra sensação mais presente», «O que é que lidera, o desejo, a sensação, o corpo?», «Quando o mundo real se revela é uma dádiva, há que ter consciência dos outros e das coisas à roda», «Por muito que se parta numa *trip* continuamos no mundo real. Acidentes também são presentes, mas são em geral mais fortes do que aquilo que se faz com eles». «Desejar fazer coisas que não sabemos que desejamos fazer e, de repente, estamos a fazê-las», «Também podemos fazer o jogo: “Tenho a intenção de fazer algo que não faço e passo horas a não o fazer, até que faço”...».

iria filmar o que as outras duas formulavam como coreografia, sendo que a câmara seria o terceiro elemento da coreografia. Portanto cada grupo organizou e filmou um pequeno filme coreografado com a câmara durante os dez dias de *workshop*²³¹.

Song and Dance

Apesar de me ter concentrado mais nas práticas e nas estratégias de estudo destes coreógrafos há peças que são espelho, reflexo e sombra de relação com o que pretendemos abordar neste trabalho. Uma delas é *Song and Dance* de Mark Tompkins (2003). *Song and Dance*, título traduzido para *Canção e Dança* aquando da sua apresentação no grande auditório da Culturgest, em Lisboa (Abril de 2005), começa com uma figura que entrevemos por detrás das cortinas a fechar o segundo acto de *Giselle* (ver Gastão, 2005). Na verdade não vemos bem o bailarino, a não ser quando entra nos bastidores. Na versão em vídeo, esta parte, parece ter sido abreviada na mesa de montagem. Tenho a memória de a ter visto, ao vivo, mas uma memória muito ténue, que tento completar com o vídeo disponível online, ver aqui: <https://vimeo.com/125248789>. Os agradecimentos são feitos na direcção de uma plateia que aplaudiria e que estaria para lá das cortinas do palco que vemos. É um ponto de vista que nos coloca nos bastidores. A partir dos bastidores começamos a ver um bailarino que entra e sai de cena, de um modo um pouco *blasé*, como se desmanchasse a máscara de cada vez que cruza o fora e dentro de cena. Os aplausos terminam e, assumidamente nos bastidores, já podemos ver o bailarino a três quartos (estávamos a vê-lo quase sempre de costas e de perfil) que começa a desmanchar o seu figurino. Albrecht, a personagem do famoso *ballet Giselle* (Jean Coralli, Jules Perrot, 1841), começa desmanchar-se, tira o chapéu, a peruca, põe os óculos, usa um candeeiro de mesa, tira a camisa, o corpete e os volumes, ou os chumaços que faziam a forma dos músculos nas pernas, para os arrumar cuidadosamente dentro de uma caixa. É importante o chumaço que tira das cuecas e que faria o volume para parecer que teria

²³¹ Durante o fim de semana fomos para o rio nadar e no penúltimo dia torci o pé. Não pude, por isso, fazer a última filmagem, mas fiquei com o registo da última tentativa organizada de um plano sequência de uma coreografia na floresta.

um pénis maior²³². Ao mesmo tempo que o bailarino desmonta a sua máscara, os técnicos desfazem a cena e tudo continua, em cena. Agora virado para nós, Tompkins começa a cantar. Começamos a reparar em pormenores do cenário romântico, o túmulo de Giselle, flores e folhas outonais e alguns telões e cortinas que vão passando. Num cenário de desmontagem técnica algo onírico, começamos a acompanhar uma outra viagem de Tompkins. Esta dança mais solitária e narcísica, talvez ecoando o jogo libidinal de Vaslav Nijinsky em *L'Après Midi D'un Faune* (1912)²³³, é cantada na direcção do público que faz vezes de espelho (somos um espectador/*voyeur*, ou somos testemunhas/cúmplices da sua metamorfose?). Na folha de sala da Culturgest pode ler-se o texto de Irene Filibert sobre o espectáculo «Nesta criação, o sentido poético pouco comum do artista revela a sequela de um espectáculo, essa pequena morte envolvendo os técnicos e os bastidores que se repete de cada vez que a cena é desmontada» (Filibert, 2003). Um universo de canção revivalista com Bob Dylan, Patti Smith, Prince, entre outros, num alinhamento musical bastante encantatório. «Em *Song and Dance*, as imagens, tal como a música são feitas de fios do passado. Mark Tompkins inicia uma forma de poesia com traços de nostalgia e dança com os fantasmas do teatro e outras sombras, alternando entre o macabro e o surrealista.» (*Ibidem*) Coloco aqui esta peça, uma das poucas de Tompkins que vi ao vivo²³⁴ pelo efeito de verso e de reverso que nos proporciona. Tompkins oferece-nos as costas de um espectáculo, encenando os seus bastidores. Chamo-lhe espelho, mas na verdade temos as costas da «visibilidade», o que não deixa de nos reenviar para o outro lado do espelho de Alice (Carrol, 2007), embora a inversão seja feita noutros lugares. Do outro lado dos bailarinos que vemos de frente, estão as costas, os técnicos invisíveis que colocam a maquinaria a andar e as vidas escondidas, outras potências de vida e de espectáculos invisíveis, propostos aqui como

²³² Não sabemos se era, de facto usado por algum bailarino conhecido da história da dança clássica, mas a graça funciona, mesmo que como *private joke* também relativa à atenuação do «género masculino», no seu desmascarar gradual.

²³³ A introdução do fantasma de Nijinsky aqui parece-nos pertinente, uma vez que a peça de Tompkins está povoada de fantasmas, os seus e os de *Giselle*. Uma investigação de outro cariz poderia investir neste aspecto, nomeadamente fazendo paralelos entre os trabalhos de *Hommages*, de Tompkins, e a dança que ele desenvolve, a certa altura, com um esqueleto em *Song and Dance*. Em *Hommages*, Tompkins evoca três ícones da história da dança: Vaslav Nijinsky, *La Valse de Vaslav* (1989), Josephine Baker *Under My Skin* (1996) - também convocada por Vera Mantero em *Uma Misteriosa Coisa, disse e.e. cumings* e Blondell Cummins, por encomenda da Culturgest 1996 -, e Valeska Gert *Icons, homage à Valeska Gert* (1998). A segunda homenagem das quatro é prestada ao seu companheiro, amigo e mestre coreógrafo e bailarino, entretanto falecido, Harry Sheppard: *Witness, Homage à Harry Shepard*, e data de 1992 (ver: <https://vimeo.com/18998884>).

²³⁴ Terei visto, também, *Under My Skin* (1996), mas foi há muito mais tempo.

performance da inversão. A inversão da personagem²³⁵ de *Giselle*, bailarino vigoroso e musculado, homem nobre por quem ela enlouquece e morre de amores que se desmancha, à nossa frente, para se transformar num *performer* magro e ambivalente, usando saltos altos, pele de tigreza para cantar, subindo os degraus de um escadote atrás dos técnicos, sendo interrompido pelos ruídos da desmontagem técnica (berbequins, etc) e com a mudança de temas musicais, para depois gatinhar num devir animal *to reach the unreachable star*²³⁶... acabando o desfile de várias «roupagens» com a sua roupa de todos os dias e o tema *My Way*, também cantado por Sinatra²³⁷. De facto, Tompkins - na sua palestra «A Minha História da Dança» (Forum Dança/O Rumo do Fumo, 2011), que escreveu posteriormente para uma publicação ainda por publicar, com o título «*My Performance History*» - dá relevância a uma série de aspectos na sua vida que traduzem uma inclinação para o teatro musical e para dança, desde muito cedo. O caminho feito, entretanto, é que o afastou da *Broadway*, mas esse seria o seu desejo de infância - «*To this day, I thank Don who unknowingly opened my eyes to the harsh reality of this dog-eat-dog world. Although my Broadway dreams were shattered forever, my faith shined on!*» (Tompkins 2011) . A relação que estabelece com as performances «de sonho» na televisão, poderão ter inaugurado também uma certa relação com o olhar e com a visão que reencontrou com Nelson também muito atenta à realidade da produção e das subtilidades das televisões locais nos Estados Unidos da América.

²³⁵ A «performance da inversão» teria sido uma abordagem possível se considerássemos a antropologia da performance, ou os estudos de performance como lente de análise. Nesse caso teria recorrido ao trabalho de Gregory Bateson, por exemplo em *Naven* (1986 [1936]).

²³⁶ *To reach the unreachable star* («alcançar a estrela inalcançável») é o último verso da canção *The Impossible Dream*, de Joe Darion e Mitch Leigh 1966, composta para o musical *The Man of La Mancha*, sobre Dom Quixote de Miguel Cervantes.

²³⁷ A versão *My Way* cantada por Frank Sinatra é uma adaptação de Paul Anka (1968) do título francês *Comme d'Habitude* de Claude François (1967).

O coreograma (básico)

«O coreograma básico que procurámos capturar surgirá nesse preciso momento que pode suspender-se e durar infinitamente, tanto para o corpo do intérprete como para o corpo do espectador. É precisamente aqui, nesta consciência comum e horizontal do presente, que ele se tornará visível. (...)

Interrupção da intenção. Impulso voluntário do corpo que diz e observa simultaneamente. Abrir e fechar os olhos. Aproximar-se ou distanciar-se do olhar do outro. Interromper uma frase de movimento, ou de palavra, com um silêncio inesperado. Entradas e saídas. Contemplamos o tempo suspenso do que não é visível (cf. *Las Meninas* de Vélasquez). Em que ponto do olhar poderá o corpo funcionar como sinal de alerta? Princípio da desconfiança (cf. *Étant donnés* de Marcel Duchamp).» (Mesa, 2015²³⁸)

No texto «Um Esboço de Vocabulário na Fronteira da Visão» ([2013] 2015), sobre o vocabulário que usa no seu trabalho, Olga Mesa tenta responder à questão «o que é um coreograma?». A primeira vez que usou a palavra foi num projecto escrito a várias mãos (*Más Publico, Más Privado*, 2000, com Juan Domingues, Isabelle Schad e Ludger Lamers), acabando por ser o motor de um segundo projecto *Le dernière Mot* (2001), justamente porque a palavra intrigou o bailarino Marc Hwang que convidara Mesa para coreografar um solo para ele. «O que é um coreograma? Pois, não sei. Vou descobri-lo contigo», terá respondido Mesa. «Comecei a trabalhar o coreograma básico com Marc e toda a peça está construída com um coreograma básico. O coreograma básico é a paragem do movimento, a suspensão do movimento. A prática da pausa dentro do movimento» (ver anexo 2). Entretanto, no livro que será editado ainda este

²³⁸ Os textos referenciados com a data de 2015 neste capítulo dedicado ao trabalho de Olga Mesa, correspondem a uma publicação prevista para o fim deste ano à qual tive acesso com o título: *Olga Mesa e a Dupla Visão*, no entanto, sem certeza do título, das páginas, da editora, ou da data exacta da publicação, actualmente no prelo. O anexo 2 é a transcrição da entrevista que fiz a Mesa, em 2014, durante o período do *workshop Lab _ Rec Carmen/Shakespeare* com Francisco Ruíz Infante e Olga Mesa no teatro Pradillo de Madrid.

ano, e a cujas provas me deu acesso, Mesa refere o coreograma básico como «o espaço de percepção e de escuta entre a decisão do corpo e a sensação física mais imediata. Esta palavra composta nasce da fusão entre duas palavras muito simples: (coreo)grafia e foto(grama)» (Mesa, [2013] 2015).

A sua origem data do momento em que me encontrava a trabalhar na criação da peça *Le dernier mot* (2001) para o bailarino Marc Hwang. O coreograma básico do corpo questiona a continuidade do movimento no interior da acção, a partir de possíveis mecanismos de interrupção: pausa, suspensão, intervalo, transição, etc. Trata-se de uma ferramenta (intuitiva e subjectiva) de montagem em tempo real (e sem câmara, claro): deste tipo de montagem que eu pratico e que o corpo articula a partir da consciência dos seus próprios actos e decisões. O coreograma básico convida, ainda, o espectador a participar no questionamento deste corpo que, a partir do interior, propõe «tornar visíveis» a fragilidade e o instante. (*Ibidem*)

Olga Mesa começou a fazer aulas de *ballet* aos quatro anos, em Avilés. Aos dezasseis anos vem estudar dança para Madrid (Real Conservatorio de Música e Danza e Escuela de Danza Alain Baldini), e aos dezoito anos parte para Cannes (Centro Internacional de Dança Rosella Hightower), mas isto são as informações do currículo. Só quem teve experiências semelhantes pode imaginar todas as vidas que não figuram neste currículo. Não falámos muito a propósito disso na nossa conversa/entrevista de duas horas e meia e, mesmo dentro de uma área tão codificada como é o «mundo do *ballet*», há muitas variações, muitos modos, muitas abordagens possíveis. Mas também há elementos fixos e comuns, por isso, volto a trazer para aqui a imagem de um espelho grande, numa das frentes da sala (estúdio), a divisão ortogonal do espaço e do corpo, uma hierarquia nas aprendizagens e um incentivo para mandar no corpo, para que este faça sempre mais e melhor e mais gracioso. Mesa fez um percurso bastante clássico, na área da dança, por muito que isto, dito assim, possa parecer um lugar comum. E o desvio que a desloca do seu «percurso clássico» faz parte da singularidade da coreógrafa. (Digo isto por contraste com os percursos de Tompkins e de Nelson que acabámos de acompanhar). Na época em que Mesa começou a estudar dança, calcula-se que todas as aulas tivessem um pianista a tocar ao vivo, que houvesse muito trabalho de pontas, desde muito cedo, muita disciplina, muita competição feroz e muitos «mitos», ou muitas histórias fantásticas a colorir o meio do *ballet*. Era e é, sem dúvida, um

mundo fascinante²³⁹. O interesse de Olga Mesa pela dança contemporânea terá começado já em Cannes durante o seu curso de dança. De regresso a Madrid, em 1983, chega a trabalhar nalguns musicais, enquanto continua a fazer aulas de dança clássica e de dança contemporânea, também. Em 1985, Mesa acompanha a formação da nova companhia Bocanada Danza, uma das primeiras formações independentes de dança contemporânea em Madrid, dirigida por Blanca Calvo e Maria Ribot, de que é membro fundadora, participando fundamentalmente como bailarina nas peças dos seus colegas. É com um prémio recebido no II Certame Coreográfico de Madrid – o segundo prémio pela coreografia *Jersey en lo Alto del Tejado con la Mano en Cuarto Creciente*, a sua primeira coreografia, em colaboração com Juan Dominguez; e o prémio de bailarina revelação - que ganha uma bolsa, de um ano, para estudar na escola de Merce Cunningham, em Nova Iorque, onde acaba por ficar três anos, com sucessivos prolongamentos da bolsa. Em Nova Iorque cria e apresenta vários solos e trabalha também com os coreógrafos Margarita Guergue e John Jasperse.

Quando eu cheguei a Nova Iorque já tinha um conhecimento da história da *Post Modern Dance*, tinha 29 anos e tomei a decisão de, com o dinheiro que tinha, (...) começar a alugar estúdios, paralelamente ao meu plano com Cunningham (...) Havia tantos *lofts*, comecei aí a criar os meus primeiros solos. (anexo 2)

A partir de Nova Iorque, Mesa terá enviado um vídeo com o seu trabalho, para a directora do concurso coreográfico em Madrid. Os solos despertaram interesse nos programadores, nomeadamente em Carlos Marquerie que lhe propôs uma produção nova para 1992²⁴⁰. Davam-lhe o dinheiro, fazia o que quisesse.

²³⁹ O tom aqui, não é de maneira nenhuma crítico, ou irónico, eu sei o que é ser-se «viciado» em *ballet*. As experiências são todas diferentes, mas muitas vezes «não há dores» e fazem-se coisas extraordinárias quase sem querer. É popular, a família adora, os espectáculos, os exames de mudança de nível, promovem-se prémios, ganham-se bolsas até. Depois há quem se profissionalize nessa área e há quem comece a desenvolver outros interesses. Mas quase toda a sociabilidade do *ballet*, hoje em dia, está dissociada do «mundo da arte contemporânea», pelo que, a passagem do crescimento no «mundo do *ballet* clássico» - independentemente de ser uma passagem pela técnica -, para o mundo em que podemos produzir a nossa própria arte e subjectividade, até ao ponto de sermos aceites dentro do «teatro» da «arte contemporânea» é toda uma «odisseia» social e conceptual que não vamos poder explorar nesta tese. É claro que não vejo nenhum dos mundos como melhor que o outro, apenas quero dar conta da divisão de mundos existente.

²⁴⁰ Este ano corresponderá a Madrid Capital Europeia da Cultura 1992. O dado é relevante para que se estabeleçam paralelos entre alguns eventos extraordinários Europeus - como as Europálias temáticas, as capitais europeias da cultura e as Expos – e as sinergias criadas nas várias cidades europeias em vias de criar uma «nova identidade europeia». É possível, de algum modo, enquadrar estes dados na invenção da NDP (Nova Dança Portuguesa), por exemplo.

«Um solo? Porque estou a trabalhar principalmente sozinha. (...) E, não sei porquê, imaginei que queria (...) ver-me num deserto. Estar num deserto. E convidei o Luís Escartín-Lara, um artista visual catalão, que faz documentários (para trabalhar)» (anexo 2). Na entrevista, pergunto a Mesa se sentiria alguma espécie de necessidade de se afastar da experiência do estúdio, depois de tanta informação recebida ao longo da sua formação em dança. De estar num deserto por oposição a estar num lugar como o estúdio com os seus «fantasmas».

OM- Sim, eu acho que havia duas coisas, uma como se tivesse o corpo num espaço real fora do estúdio. Ou seja, que o corpo estivesse numa situação em que, as coisas que existem, são reais. O que se passa é que, claro, são reais... num deserto... É a metafísica. Eu creio que, quando falo de corpo, o corpo, para mim, parte de algo que é desconhecido e de algo que, por muita informação que tenha, está constantemente a redescobrir-se. É como um ponto de partida inicial de algo, sempre. Eu senti-o assim, eu não sabia o que era ir a um deserto e provavelmente tinha essa necessidade de nos encontrarmos sem referentes. Essa necessidade de te encontrares contigo de um modo em que o espelho, não seja o espelho. Que o espelho seja o espaço e, num deserto, há um espelho. Porque de alguma maneira estás tu contigo. As coisas regressam a ti também. Há como que uma ressonância onde não podes realmente apoiar-te. Não a podes agarrar, é algo mais da ordem do invisível. É algo mais da ordem do desconhecido também, (...). Não uma grande interrogação, mas sim uma paisagem, onde (...) o corpo toma consciência de coisas menos visíveis. Mas, por isso, digo metafísico, porque é também um espaço, não do imaginário, mas é um espaço da consciência, penso eu. Fui com o Luís Escartín e com uma câmara. (...) e eu imaginava já essa câmara colocada num sítio, simplesmente. Falava com o Luís que imaginava uma câmara «olhando» para um espaço onde eu poderia entrar e sair, era o enquadramento da câmara. (*Ibidem*).

Sair e entrar no enquadramento da câmara seria feito, neste caso, na profundidade de campo. Não era pela esquerda, nem pela direita, mas sim na distância da visibilidade da câmara. Era a partir do desaparecimento dentro do plano, ou da chegada ao primeiro plano. Juntos planificavam um dia a andar pelo deserto de Mojave (Arizona) e quando havia um espaço que lhes interessava paravam para filmar. Iam a andar e aparecia um bidão oxidado, ou um automóvel em decomposição. «Muito

americano, imagina os filmes do deserto americano. (...) A terra tinha uma cor... e de repente chovia. Nesse dia de chuva decidimos fazer uma filmagem, eu estava cheia de barro e já não conseguia correr. (...)». (*Ibidem*).

Eu encontrei o meu espectador nessa câmara. Era um interrogante, mas não é o espelho, não é... Já é realmente o «outro», não é? A câmara é o outro. E lembro-me que também já falava muito com o Luís sobre imaginar a montagem. Porque tínhamos que montar aquilo e com que critérios? Que selecção? Falava-se de ritmo, claro, quando falas de montagem há que pensar no ritmo. Mas, para mim era muito claro que não queria qualquer tipo de manipulação, eu queria corte, puro corte. Não encontrar a relação. Portanto cortava-se e, de repente havia saltos, não é? Eu lembro-me desta coisa dos saltos de... *raccord*. (*Ibidem*).

No capítulo «Coreografia da atenção» - da sua tese de doutoramento sobre o tempo cinematográfico na cena contemporânea -, Isabel de Navéran cita esta frase de Mesa para falar, também, da sua relação com o olhar do espectador, «o meu olhar não termina comigo, começa com o outro» (Mesa *apud* Navéran, 2010, p. 215, tradução minha). A ideia de que o mundo não é só objecto de olhar mas que nos «devolve» o seu olhar é uma das ideias que estruturam a aproximação àquilo a que Navéran chama «coreografia da atenção» na cena contemporânea. Navéran considera que a importância da devolução do olhar a partir do seu deslocamento reside, em parte, na capacidade transformadora e mutável do sujeito ante aquilo que o rodeia. Considerando a atenção não somente enquanto visão, mas também como capacidade de modular a percepção e portanto de aceder a um tempo mais ligado às experiências próprias de cada um. (Navéran, 2010, pp.214-220). Vimos atrás, com Lisa Nelson, como este trabalho prático de «elasticização da atenção» pode ser formulado e relacionado com várias experiências perceptivas, incluindo as experiências com o vídeo. Navéran acrescenta ainda, na linha de Jonathan Crary, que a atenção pode ser entendida, como redistribuição das coordenadas perceptivas ao serviço de uma sociedade de controlo ao mesmo tempo que pode ser uma arma de emancipação da experiência singular do sujeito. (*Idem*, p.305)

O olhar do público é como um espelho do meu próprio olhar, há uma relação especular: como se através do olhar do espectador eu pudesse ver o meu próprio olhar. O meu olhar não acaba em mim, ele começa no outro. É como se o meu corpo estivesse aqui, mas os meus olhos estivessem contigo: não sei se te

pertenço ou se és tu que me pertences, ou quem pertence a quem. É como se o olhar fosse essa coisa que faz desaparecer o espaço vazio entre os corpos. (Mesa *apud* Sánchez 2015).

Segundo Navéran, a nova forma de dança desenvolvida, na Europa, nos anos 90, aspirava instalar-se como uma corrente de pensamento que vinculasse o corpo e a mente, como indivíduo gerador de discurso e de memória. E atribui ao cinema a inspiração para novas formas de temporalidade cénica. (Navéran, 2010, p. 37). Ora, este parece ser o contexto e o caso de Olga Mesa e da sua ligação ao cinema como modo de expressão. Olga Mesa terá começado a descobrir o cinema, quando foi viver para Nova Iorque, com um amigo que também realizou cinema e que a levou a ver Pasolini, Tarkovsky, entre outros, na cinemateca (*Anthology Film Archive*) - «Comecei a ficar viciada nesse sítio. Na realidade, Nova Iorque, para mim, foi a descoberta da linguagem cinematográfica. (...) e da arte contemporânea também, para além daquilo que estudei na dança (...), vendo muito cinema e conhecendo alguns jovens cineastas.» (anexo 2). Incluindo o Luís, com quem Mesa também já tomava algumas decisões muito convictas sobre opções de linguagem cinematográfica, durante o trabalho que fizeram juntos. Quando voltou para Madrid iniciou o projecto *Lugares Intermédios* (1992), ainda inspirado na experiência do deserto e que tinha, como fim, a concretização de um objecto que tivesse, ao mesmo tempo, um formato cénico e um formato fílmico. No entanto, não conseguiu cumprir essa intenção, concretizando apenas, uma peça coreográfica e uma instalação. Por volta de 1993, Olga Mesa, terá começado a interessar-se pela poesia de Fernando Pessoa e quis explorar o universo de Fernando Pessoa no seu trabalho. Foi nessa altura, também, que terá conhecido Gil Mendo²⁴¹, que se interessou pelo projecto de Mesa. *Des/Aparições* (1994), uma coreografia feita em colaboração com o bailarino e coreógrafo português Paulo Henrique, foi apresentada no Centro Cultural de Belém, no âmbito de Lisboa Capital Europeia da Cultura 1994²⁴².

²⁴¹ Na altura, Gil Mendo seria consultor para a Dança da Fundação das Descobertas / Centro Cultural de Belém 1993/1995.

²⁴² O trabalho de João Fiadeiro que data do mesmo ano é *Recentes Desejos Mutilados*, 1994. Inicialmente pensei tratar-se de um ano comemorativo de Fernando Pessoa, mas, segundo Fiadeiro, a peça que fez relacionada com Fernando Pessoa corresponde a *O Desejo Ardente Deve Ser Acompanhado por Uma Vontade Firme* de 1995, C.A.M., FCG.

Em *Des/Aparições* eu estava muito influenciada por Pessoa, estava obcecada com aquele fosso perceptivo entre aquilo que existe e que tu não vês, aquilo que tu vês e que não entendes, aquilo que tu desejas e que não obténs. Para mim, a ideia de aparecimento/desaparecimento tinha que ver com isto. E esta relação de solidão e de abandono no corpo era criada para tornar possível o reencontro com o corpo. (...) Pessoa foi uma inspiração. Não trabalhei com os textos que escreveu. Interessei-me sobretudo pela sua maneira de olhar o mundo: a necessidade de sair para construir a realidade a partir da distância, de falar dos seus próprios sentimentos como se estes pertencessem a outra pessoa. (Mesa *apud* Sánchez, 2015).

Nessa peça, Mesa manteve o princípio de fazer um trabalho de palco (*Des/Aparições*) e um vídeo que se veio a chamar *Europas* (1995). Para esse vídeo convidou La Ribot e Francisco Camacho e filmou com Ricardo Rezende, com a produtora Lunática Filmes, em Lisboa. O processo de produção foi bastante mais complicado do que no pequeno vídeo que fizera com Luís Escartin no deserto.

Mais complexo também em termos de equipa, o enquadramento da câmara seguia-nos sempre muito... Era um enquadramento onde o corpo entrava e saía muito dentro do quadro e foi muito interessante porque ele (Ricardo Rezende) deu-me a conhecer coisas já mais sofisticadas, lentes que permitiam estar longe. As personagens misturavam-se com as pessoas da rua e portanto usámos uma série de tratamentos da imagem que eram interessantes (por exemplo, o primeiro plano desfocado com mudança na focagem entre as figuras de primeiro, segundo, ou terceiro plano). Mas aquilo de que me lembro realmente bem é da montagem. Foi fascinante. Porque a questão da montagem voltou a aparecer, outra vez, de uma maneira muito forte, na minha «mirada» (olhar). E muito forte também no meu modo de perceber como estas coisas tinham que entrar e sair, porque estavam a entrar e sair do quadro e portanto a entrar e a sair da narrativa. (...) Mas eu não fiquei muito contente com esse vídeo, porque se tornou um processo um bocado longo e eu não pude controlar tudo nas decisões em que não estávamos a cem por cento. Na época usava-se o U-Matic e todo aquele sistema de montagem (linear). Tínhamos um estúdio de montagem caríssimo. Então, nós fizemos muitas pré-montagens e chegámos a gastar até 24h pagas a uma empresa de videodança em Barcelona que já não existe. Foi essa produtora que promoveu o videodança em Espanha, nos anos 90, Canal Dansa. (...) Eram

aquelas máquinas, chegavas lá com os números e... Não tinham nada a ver com o trabalho. E bom, houve decisões que eu ainda não tinha claras e tive que tomar em muito pouco tempo, numa mesa de montagem. Foi uma experiência dura, há muita coisa que teria mudado e não pude... (anexo 2).

A primeira experiência de Mesa, com o vídeo no deserto do Arizona teria sido muito mais simples e directa. «(...) e tinha muito mais a ver comigo. Com o Luís e com a câmara, o triângulo era muito pequeno, muito cómodo...» (*Ibidem*). Em relação ao vídeo *Europas*, a sua recepção é um dado interessante: «Porque a minha produtora ficou chateada quando viu o resultado. Disse – Isto não é um videodança! Apoiei este projecto, mas aqui não há dança. Aqui não há dança!». O facto é que o vídeo terá sido integrado pelo circuito da vídeo-arte espanhola dos anos 90. Esteve numa exposição do museu Rainha Sofia sobre aspectos da vídeo-criação espanhola dos anos 90 e depois figurou em exposições pela Europa e América Latina. Ou seja, saiu do circuito da dança e passou para o circuito das artes visuais. De facto, em relação a *Europas*, Mesa refere-se a uma «mirada», ou a um olhar que parte do espaço real e a partir do qual surge um imaginário que é trabalhado coreograficamente e cinematograficamente, tanto na captação como na montagem. (mas não é isso que acontece sempre?).

Segundo Julie Perrin é por esta altura que Mesa decide abandonar a criação de vídeos autónomos para introduzir a câmara no palco (Perrin 2015 [2008]).

Decidi, então, concentrar-me no trabalho cénico. Mas não abandonei a câmara. A câmara é um espaço de questionamento, de abertura, de expectativa, de escuta. E muito físico. É o meu meio. Às vezes, parece-me que nasci com uma câmara. Trata-se evidentemente de um objecto bastante frio, mas é o substituto de um olhar, é a construção de um espaço, de uma memória e a possibilidade deste olhar convocar... esta câmara está ligada ao espaço, antes mesmo de estar ligada à narração. A partir do espaço real, que outro espaço podemos nós integrar? (Mesa *apud* Perrin, 2015).

Continuando, Perrin considera que a câmara «permite questionar a presença do intérprete em cena», desdobrando-a, reenquadrando-a, perturbando-a, distanciando-a, «para paradoxalmente, dela se aproximar mais ainda. À medida que as peças se vão sucedendo, a coreógrafa explora maneiras diferentes de utilizar a câmara e a imagem que esta produz, procurando constantemente afinar o diálogo que se instaura com o

público.» (*Ibidem*). Em 1996, com a peça *estO NO eS Mi CuerpO*, primeira parte da trilogia *Res, non verba (As coisas, não as palavras)* (1996), que produz com o artista visual Daniel Miracle, Mesa já traz a câmara para o palco. José A. Sánchez, numa das entrevistas que faz a Mesa (2000/2001) sugere que aquilo que se mantém ao longo desta trilogia é talvez a necessidade de delimitar o espaço, uma vez que os três espectáculos começam, com o desenho do giz marcando o espaço da acção. Sánchez acrescenta ainda a ideia de a apropriação do espaço se ir «instalando com o próprio corpo: medir o espaço, ou então encontrar a proporção entre o corpo e o espaço.» (Sánchez, 2015)

OM: Cada vez mais concebo o espaço como uma presença suplementar, e percebo cada vez mais a sua importância que assumo como geradora da própria obra. Para mim o espaço é como a página em branco: preciso de me apropriar dela e de ter a possibilidade de criar algo que não existe e que se constrói pouco a pouco. Não é tanto a questão física do espaço, mas a necessidade de o sentir delimitado, de definir uma periferia que, no entanto, nunca é fixa. Há uma necessidade de localização. E essa necessidade nem sempre está resolvida. (Mesa *apud* Sánchez, 2015).

Sánchez, sugere então, que «o espaço como página em branco» seja uma inversão do espaço negro, como o quadro sobre o qual desenhámos com o giz branco. Portanto, o quadro da «escola». Para Sánchez, aqui «permanece a ideia de que o movimento é uma forma de escrita» e interessa-lhe a «ideia do traçado: o traçado da caneta no espaço branco, o traçado do giz no chão, ou no fundo negro do palco, o traçado do corpo no espaço». (*Ibidem*).

OM: O traçado, para mim, tem que ver com a pulsação imediata do pensamento corporal, ou seja, com a emoção e portanto com o efémero, também. Esse traçado aparece como um impulso e instala-se como algo de provisório e de transitório. Escrevo cada vez mais, trabalho cada vez mais os textos. Gosto da palavra «apropriação» quando penso no espaço. Quando trabalho, tenho a sensação de me apropriar de alguma coisa. Para mim, o espaço é como um guião, como uma história. Esta forma de trabalhar no espaço, de escrever no espaço, faz parte do que estamos a contar. (...)

JAS: Prosseguindo um pouco sobre esta ideia de escrita, gostava de conhecer a relação que se estabelece entre a página de papel e o espaço tridimensional.

Porque razão, nos últimos tempos, tens sempre contigo o teu caderno? Será que se transformou em mais num elemento cénico?

OM: Quando falamos do (ob)sceno, daquilo que está por detrás da cena, estamos a falar daquilo em que o corpo está a pensar: o que há por detrás deste mecanismo de expressão que é o corpo? Que vivência experimenta neste preciso momento? Preciso, cada vez mais, não da palavra em si, mas de, através dela comunicar, uma palavra gerada pelo próprio corpo no espaço. Interessa-me a ideia de desvelar: de tornar visível aquilo que habitualmente se esconde no palco, esta maquinaria, trabalhar com este negativo. (Mesa *apud* Sánchez 2015).

*Daisy Planet*²⁴³ (1999) é uma peça a solo, que surge, como uma encomenda feita a Mesa a propósito do «amor». Nesse trabalho, ainda com Daniel Miracle, a câmara aparece virada para o público (na direita alta do palco) e há um monitor que devolve o que é registado também virado para o público (esquerda baixa e ligeiramente diagonal), uma espécie de contra-campo deslocado da personagem. Mas a câmara de filmar – um dispositivo a que Miracle chamou *Neokinok* (*photomaton* em vídeo, cf. «cine-olho» de Vertov) - terá chegado, apenas, uma semana antes da estreia. Portanto, a peça foi toda construída sem a câmara pressupondo que esta estaria num determinado local.

Eu já sabia que quando me aproximava dessa câmara era a minha cara (que se via). Já sabia o que produzia quando chegava aí e havia um microfone que falava com ela, que se via através de uma televisão perto do público. E eu já estava a

²⁴³ Apesar de não a ter visto *Daisy Planet* ao vivo, esta peça de Mesa interpela-me pelo seu dispositivo, pois tem uma ressonância muito directa com um dos meus trabalhos de palco mais bem sucedidos, *Einzimmerwohnung* (2004), cujo dispositivo repito em *SOPRO* (2013). Durante a minha convivência com Mesa, ela ficava admirada por eu me interessar especificamente por *Daisy Planet*. Não, não era o tema do amor, nem a ecologia, mas sim o dispositivo que me interessava. A câmara no fundo do palco a transmitir em directo para o público, no caso de *Daisy Planet*, num monitor vídeo. No caso do meu *Einzimmerwohnung* (2004) com a imagem projectada na parede à minha frente, eu tinha de facto um espelho que já estava activo quando entrava o público. À medida que fui escrevendo fui-me lembrando de mais duas relações fortes com dispositivos semelhantes. *Level 5* de Chris Marker (1997), um filme que terei visto em 1997 e um trabalho feito durante os *Lab 7* (1997) da RE.AL, na altura, em colaboração com o Olho (projecto OLHO/RE.AL). Neste trabalho, feito em colaboração com dois alunos da escola de cinema, Hugo Vieira da Silva e Paulo Milhomens e a minha colega bailarina e coreógrafa Ana Leonor Barata, usámos duas câmaras viradas para o público, em frente das quais usávamos o rosto e as mãos, sendo que a captação de cada câmara se via no monitor correspondente à outra performer (monitores também virados para o público, como espelhos trocados daquilo que fazíamos). Misturados com as imagens directas das câmaras, havia um vídeo montado com imagens de cinema português dos anos 60/70, que era também a banda sonora da peça e de onde se destacava particularmente a voz de Salazar no meio do filme *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1974). Esta peça feita no contexto dos *Lab 7* Olho/RE.AL (1997) nunca chegou a ter nome, nem chegou ao fim do seu processo, por isso não tenho registos vídeo, nem fotos para a apresentar.

construir uma dissociação do corpo e da imagem e já estava a questionar a profundidade de campo. Eu já estava com coisas, para mim, que não precisavam da câmara, porque eu já sabia em que é que estava a trabalhar a nível de linguagem com a câmara e o que é que se iria ver. E isso foi muito, muito interessante, porque (...), às vezes estava em directo e, outras vezes, em diferido. Porque fazíamos um registo antes de o público vir. (...) Uma ficção que se misturava um pouco e, às vezes, eu desenhava uma margarida no palco... (Mesa, anexo 2).

Em *La Suite au Dernière Mot* (2003), Mesa volta a colaborar com Daniel Miracle e o jogo com as câmaras volta a acontecer um pouco como em *Daisy Planet*. Todo o processo da obra foi feito sem as câmaras, mas Mesa já sabia onde iriam estar. Quando Daniel chegou terá dito: «O espaço da câmara, o ponto de vista da câmara, tu já estás a construir com ele.» (...) «Olga, quase que não tenho que pensar muito, porque tu já estás a criar o plano. Já estás a dialogar com o ponto de vista, ou seja, o que há a fazer é por a câmara e ligar. Mas tu já construístes o espaço, quase». E a câmara aparece no final e articula o diálogo de maneira visível, mas seria logo, como se já tivesse assistido antes. Pergunto-lhe se em algum destes trabalhos tenha acontecido ao contrário, ter a câmara com ela desde o início.

OM: No *Solo a Ciegas* (2008) e *Blancanieves* (2012). O *Solo a Ciegas* é o primeiro trabalho em que eu estava já no estúdio, (...). Ah, porque no *Dernière Mot* passou-se uma coisa muito interessante também. Porque eu dei ao Marc uma câmara com uma televisão, onde ele fala (...). Eu faço uma entrevista ao Marc, que se vê no final. Mas o Marc também convida um espectador que vem ao palco com ele e ele mostra-lhe um filme que o público não vê. Só o vêem o Marc e o espectador. O espectador vê uma entrevista que eu faço ao Marc e que aparece com ele a responder numa televisão. Mas no palco está o Marc a ver outro filme e nessa outra película construímos um grande ecrã. (...) E esse filme são fragmentos de... Marc fazia muita fotografia para a sua filha e como viajava muito tinha a ideia de, quando fizesse 18 anos, mostrar-lhe todos os registos fotográficos. E essa é uma coisa muito pessoal que mostrava a um só espectador que escolhia. (...) O dispositivo filmico, enquanto luz - que podemos perceber que é um dispositivo porque o escutamos como som, mas não o vemos - já apareceu aí. (...) No *Solo a Ciegas*, eu queria um filme que o espectador não visse directamente e comecei, logo desde o início, com um dispositivo, onde

ainda não havia espelho, mas havia uma luz que era uma projecção em que sentíamos o movimento de imagens e que estava fora de campo. E apareceu no *Solo a Ciegas* e aí aparece o espelho. (Mesa, anexo 2).

Seria, então, esta ideia de fora de campo que é também o nome que Mesa dá à sua estrutura de produção, *Hors Champ*. Pergunto a Mesa se a ideia de fora de campo é algo que traz das peças para o nome associação, ou se será qualquer coisa que surge da sua vida em geral. Mesa começa a relatar então uma experiência fortíssima de fora de campo que viveu com a peça *La Suite au Dernière Mot* (2003) quando, durante um espectáculo, sai para a rua, toda nua, com um microfone e o público fica sozinho na sala com o relato que vai fazendo ao microfone. Já em *Más Público Más Privado* (2001-2006), quarteto que trabalhou com Juan Dominguez, (...) havia «fora de campo». Os *performers* usavam o camarim, saíam até uma loja e construíam, em directo, as filmagens dessas saídas com eles.

Mas o que mais me interessou no fora de campo foi o som, quando saía para fora, para a rua, e o público não sabia se o que estava a acontecer era verdade, ou era uma filmagem. E era verdade, era muito forte, porque me coloquei numa situação louca toda nua, a ver o mundo assim... E realmente, eu descobri (o fora de campo do som) e toda agente disse que isso seria muito interessante nas imagens... (...) a dissociação da imagem do corpo e do som... (*Ibidem*).

A prática do fora de campo estará talvez já implicada quando uma pessoa trabalha a partir do olhar, o questionamento do olhar como arquitectura do espaço. De «onde» e como falamos, por exemplo neste workshop? Onde se situa esse corpo? A prática do fora de campo, ao longo das suas peças, foi conquistando o seu olhar, como se este se fosse deslocando para a periferia para procurar o que não está presente. Foi procurando e isso apareceu nas peças, em pequenos detalhes. Até que se deu conta que a sua prática de fora de campo era muito forte. Mesa também trabalha com uma câmara com a qual tira milhões de fotos e depois não sabe o que fazer com elas. Daí se referir à prática de olhar, «o vai procurar». (*Ibidem*) Forma-se uma procura intuitiva pela prática. Como se os enquadramentos já lá estivessem e o que faz, no fundo, é identificá-los.

E são necessários, não conceptualmente, são necessários vitalmente. Porque graças a eles, o corpo encontra um discurso que realmente lhe pertence e que

realmente alimenta o que está a procurar. Ou seja, o fora de campo transforma-se numa respiração, quase. Ou, nesse sentido, transforma-se em algo vital. Não é só composicional, ou compositivo, de composição, ou de montagem, mesmo se se concretiza nisso. Se o analisas de uma maneira conceptual, mas eu não o vivo tão assim, vivo-o de forma mais orgânica com o espaço. Que realmente me permite a mim mesma deslocar-me da minha própria narrativa como vivência. Ou seja, é uma ferramenta técnica com a qual eu vivo, o «fora de campo». Eu vivo no «fora de campo». Não o invento para construir, mas sim converte-se numa experiência de existência forte desse corpo e, bom, orgânica, nesse sentido. (*Ibidem*).

Mesa fala então do seu fascínio pelo quadro de Velasquez, *As Meninas* (1856), que conhece desde pequena. Nesse quadro «eu estou com Velasquez. Sim, quer dizer a minha cabeça é uma cabeça que é realmente complexa nesse sentido porque o olhar não está no que se vê, está noutra lugar. É muito difícil...».

A visão existe porque existe a não-visão e a consciência dessa visão. As coisas existem graças às coisas que não existem e nesse sentido também é como uma capacidade de poder... Não é de desestabilizar, no meu caso, não é tanto isso, mas é como que poder estar, quem sabe, em vários sítios visíveis e não visíveis ao mesmo tempo. E são todos os pontos de vista possíveis, também a consciência. E, quando falamos no quadro de dentro e de fora, também, quem fabrica todo o quadro, é o espectador. No quadro de Velasquez não é ele que está a olhar, não é? Mas com a questão de o quadro estar, quem sabe, naquele que está a olhar para o quadro. Naquele que vê, não é a imagem, mas sim a... Porque a dado momento, quando Velasquez se põe aí e olha para o espectador, é como se ele estivesse a pintar o quadro que não vemos. (anexo 2).

Pergunto a Mesa se terá sido uma característica semelhante que a atraiu no filme *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro e que inspira a sua peça *O Lamento de Branca de Neve* (2012). E claro, Mesa reconhece que, sem conhecer muito os detalhes da rodagem desse filme, a ideia de alguém fazer um quadro negro, a colocou imediatamente em contacto com a história de arte contemporânea, onde cabem os filmes de Débord, o Dada e todo o conceptual negro.

César Monteiro é do cinema, da narrativa, é o conto, é o... E realmente, para mim foi, para mim é uma coisa... A *Branca de Neve* de César Monteiro é realmente uma... Deve ter sido muito duro, não? Muito duro negar a imagem para ele, mas quando tu estudas a base e conheces as personagens da *Branca de Neve*, de Walser... Realmente Walser, mais do que uma peça visual, é uma peça sonora, porque realmente esses corpos... Os corpos estão identificados por um tom. Não por uma imagem, é o tom que dá a imagem e realmente a força, e começo já a «puxar a brasa à minha sardinha», aquilo que dá força a este trabalho de João César Monteiro é chegar a imaginar o corpo através da voz. É muito forte. Nós relacionamo-nos com o corpo, através do corpo, através do som. Por isso estamos a falar também do som, daquilo que se ouve, aquilo que o corpo produz. Porque é outra entrada para o corpo.

Falo com Mesa sobre a minha experiência de ver o filme de Monteiro no ecrã, pouco depois de ter sido estreado. Conto-lhe como me deu a sensação de experimentar o dispositivo «sala de cinema», as suas relações de espaço e com o ecrã. O preto não era bem preto seria algo cinza. Ouvei dizer posteriormente que haveria um casaco pendurado na câmara à frente da lente. E está editado com imagens, interrompido pelo céu azul, ou algumas ruínas. Da memória que consigo recuperar é um filme de «estar» na sala, uma experiência muito física, para mim, a duração desse «estar», de experimentar o dispositivo e de poder descansar no som daquelas vozes. Não é muito evidente para alguém que não esteja «para aí virado». Para Mesa é um pouco como uma experiência radiofónica, «mas num cinema, e amplificada e com a consciência de que não é uma peça radiofónica porque há imagens. A luz está lá e, de vez em quando, a objectiva descobre qualquer coisa, esse azul, essas ruínas». Mesa teve a sensação, no final, de que os corpos podiam estar, ao vivo, por detrás do ecrã com uns microfones a fabricar os diálogos. «O negro é a sala de cinema, é o preto, é a luz. O cinema é luz, na sua origem. Antes de ser imagem é luz, projecta luz. E é uma experiência única, não é? Não é uma questão de gostar, ou não gostar, é uma experiência.» (*Ibidem*).

Em palco, Mesa começou a sua experiência com duas câmaras simultâneas em 2007. Fez um primeiro trabalho usando o campo e contracampo, um fora de campo primeiro dentro de uma exposição. Só mais tarde alguém que viu esse trabalho a desafiou para um desenvolvimento. Foi assim que se construiu *A Dança e o Seu Duplo* (2005) e a equipa de *LabOFilm*. No primeiro dispositivo havia uma câmara subjectiva e uma câmara geral, depois construiu-se um terceiro ponto de vista, um contracampo do

geral. As várias câmaras apanhavam tanto a arquitetura da galeria como os corpos, mas era a câmara que dominava e definia o espaço e o corpo entrava a construir a cena do princípio ao fim. Na inauguração via-se a rotação do vídeo, num espaço, e a seguir o vídeo produto dessa rotação, como instalação, noutra espaço. E começou a fazer várias experiências desse tipo em 2010, 2011 e 2012 culminando com a experiência em Guimarães com *O Lamento de Branca de Neve* (2012). A prática do «corpo operador» desenvolvida em *workshops*, durante vários anos revelou ser muito forte na contribuição para este trabalho. Foi como se tivesse desbloqueado qualquer coisa, relata Mesa.

Vamos a ver como continuo eu no espaço performativo. Porque é como já disse, agora onde vou com a câmara...? Porque eu já cumpri o meu sonho. O meu sonho, ou o meu desejo, era fazer um filme ao vivo. E quando eu terminei *O Lamento de Branca de Neve*, que foi uma coisa muito complexa e sofisticada. Aí sim, o espaço começa a... Aí sim, a questão de qual é o passo seguinte, se eu tenho que ficar. Não sei se tenho que ficar no palco e não fazer filmes, mas realmente, eu construí para mim um espaço onde... O que eu vivi com a câmara, no palco, já não vou poder... Foi muito forte *O Lamento de Branca de Neve*. Foi uma obsessão e eu consegui aquilo, poderá ficar melhor, mas eu consegui aquilo, pu-lo em prática, vivi-o, não é? Então aparece a Carmen/Shakespeare. Por isso acho que a Carmen/Shakespeare com o dispositivo e com o Francisco são questões... A colaboração em si já é uma questão. Grande, não? (Mesa, 2014, sobre *Carmen/Shakespeare* com Francisco Ruiz Infante, ver anexo 2).

Em «A Coreógrafa da Câmara de Filmar» (2015 [2008]), Julie Perrin empresta a Mesa um título bem conhecido da história do cinema (e não só). No seu manifesto do *Cine-Olho* Dziga Vertov (1923) preconiza a possibilidade da câmara como meio de perscrutação sensível da vida e a possibilidade de entrar em campo a filmar. Mesa explora as várias dobras possíveis denunciando um jogo de espelhos na relação com o olhar.

Como fazer perceber finalmente, que este olho da câmara não remete para o narcisismo do bailarino, para uma espécie de auto-fascínio, mas se constrói para e com o espectador? Aliás, a câmara capta o público e integra-o na cena: ele aparece em segundo plano relativamente à bailarina (*Suite au dernier mot: au fond tout est en surface* [2003]) ou, subitamente, em grande plano. A sua

imagem é contígua à da intérprete, lembrando a necessidade da sua participação no diálogo iniciado. Trata-se de definir um território comum onde a troca seria recíproca. Este trabalho da câmara que se dirige ao público é acompanhado por outros modos de troca que visam insistentemente os seus destinatários: questões directas ao público, tratamento por tu, olhar focalizado que individualiza. (Perrin, 2015 [2008]).

Segundo Perrin, da mesma forma que Vertov, em *O Homem da Câmara de Filmar* instaura uma linguagem cinematográfica capaz de sensibilizar a consciência do espectador para a natureza da imagem, Olga Mesa interroga, através da câmara e da imagem que esta produz, a situação teatral e a invenção de uma escrita coreográfica (*Ibidem*). Outra frase de Perrin que me chamou a atenção foi a seguinte:

A coreó-grafa é aquela que traça sinais no chão, conta-nos a parábola, mas é também aquela que ritma o espaço através das suas deslocações e das marcas que nele deixa: a sua dança é feita de pressões, de apoios sublinhados, de trajectórias reiteradas que, tal como a cena, parecem imprimir a narrativa de uma aventura sensível. E se o corpo transporta a memória dessa narrativa, os lugares são susceptíveis de lhe conservar o rasto. A intérprete não está num corpo de representação, mas num movimento que capta e reenvia a luz, concentra as dinâmicas, insiste no espaço do movimento. A dança de Olga Mesa procura assim intensificar o sensível, dilatar o tempo, suspender o acontecimento, para deixar aparecer o desvio vibratório no qual a sua presença ganha sentido. (*Ibidem*)

Mais uma vez Perrin, refere a câmara em palco como algo que contribui para a invenção de uma linguagem coreográfica próxima de uma lógica cinematográfica, já que Mesa fala da câmara como um «intermediário entre o espectador e a intérprete». (*Ibidem*).

Voltando ao lugar do meu encontro com Mesa, um *workshop*²⁴⁴ no c.e.m.²⁴⁵, em que me lembro de começarmos diariamente por um trabalho de exploração muito

²⁴⁴ Pensei, no início da escrita desta dissertação, adoptar a palavra «oficina» para traduzir *workshop*, mas a palavra *workshop* está muito generalizada no meio da dança, correndo pelo meio das várias línguas e permite, mesmo a quem não fale bem português, ler com facilidade algumas partes desta tese. Em castelhano «oficina» quer dizer escritório e *workshop* dir-se-ia «taller». Foi esta coincidência de palavras que induzem em erro que me fez desistir da tentativa de tradução de *workshop*.

sensorial, por vezes com os olhos fechados. Relacionado com sentir e «estar» presente no meio, não necessariamente com um outro, mas com qualquer espécie de «outro», com o espaço, a observação, a atenção, com o toque. Num estado de *scanning* (prospecção) que já tenho referenciado noutras partes desta tese. Lembrei-me dos processos de *repérage* no cinema e interroguei Mesa sobre a ideia de «corpo-câmara», mas também, imediatamente a seguir, sobre os jogos em que alguns de nós estão «dentro» e outros estão «fora», sobre o uso de texto, de microfone e de um espelho, tudo ao mesmo tempo numa mesma exploração. «Estava a lembrar-me da palavra “auscultar”» responde Mesa. E refere um festival em França, onde a convidaram para trabalhar com um grupo de pessoas (2005/2006). Mesa escolheu um grupo de pessoas, havia algum dinheiro e, durante um ano, fez três encontros de dez dias cada, num total de um mês. Terá sido aí que apareceu a primeira formulação do «Corpo Próximo», onde, provavelmente, o olhar como câmara se começa a activar de uma maneira mais precisa. Ou é formulada enquanto dispositivo e passa para um corpo a accionar e o outro a acompanhar com o olhar. O dueto básico que começa já a trabalhar, entre aquele que activa e o que olha, e ambos se deslocam, ao mesmo tempo, também. Ao iniciar este exercício de colocar dois corpos, em que um tem um papel activo e o outro, *a priori*, de passivo facilmente percebemos que o activo também é o que olha e que ser «passivo» não se encerra em si. Ou seja, que essas questões de activo e de passivo começam a caminhar paralelamente, um bocado como acontece nos exercícios de Mark Tompkins que vimos anteriormente. «De alguma maneira, aí isso começava a questionar também um espaço de intimidade. Esse possível espaço de confiança. E confiança no sentido também de uma capacidade de poder deixar que o olhar seja uma questão de nudez, no sentido mais amplo, de fragilidade, de vulnerabilidade.» (Mesa, 2014, anexo 2). Mesa manifesta nesse jogo, o desejo de que o indivíduo se descubra através do olhar do outro. Que o indivíduo tome consciência e note a sua presença através do olhar do outro e que esse olhar do outro seja um olhar que tem a capacidade de interrogar. Um olhar interrogante com capacidade também de accionar a partir de um lugar mais, ou menos pré-visível. Para Mesa é também uma questão de emergência, de ir a esse território onde as coisas emergem por meio de uma sensibilidade, de uma memória, ou de uma história.

²⁴⁵ O *workshop* com Olga Mesa: *Corpo proximo/Corpo operativo*, fez parte da oferta do FC Verão, uma organização conjunta de cursos de verão, do Forum Dança e do c.e.m. de 2010, Lisboa.

Que emergem por tudo o que integra a configuração de um indivíduo, aquilo que vem com ele e que existiu com ele até hoje (*Ibidem*). A questão dos olhos fechados terá algo que ver com a escuta. «É estranho porque a visão é algo que tem muitíssima informação o que pode impedir muitas vezes o... Não digo que possa impedir o sentir, porque não... Mas pode impedir o deixar, o abandonar-se. O não estar na imagem. Como desprender-se da imagem?» (*Ibidem*) A imagem surge, então, de algo anterior e quase inevitável, como uma possível consequência, mas que não é tão importante. «A imagem é inevitável, mas não é o lugar da comunicação. Não é. De qualquer forma, é uma passagem, mas não é da imagem que partimos como comunicação. É algo anterior» (*Ibidem*). Portanto, torna-se para Mesa difícil de nomear pois estaremos a falar de algo mais sensitivo, de algo menos visível ligado a estratégias corporais, espaço-temporais em que entramos em contacto com algo mais sensorial sabendo que é um processo. O trabalho será também, por um lado, encontrar pontos comuns a partir do sensitivo e do conceptual e poder seguir, mesmo sem ter as ligações completas, saltando, por outro lado poder fazer esse exercício partindo do sensitivo para o mais intelectual²⁴⁶. Porque tanto um, como o outro têm que se encontrar. «Não podemos ficar num, ou não podemos ficar no outro, os dois são necessários. E a mim parece-me que os dois é que formam o indivíduo, o ser o humano e com os dois podemos avançar e aprender, não só com um, ou só com o outro» (*Ibidem*). Pergunto a Mesa se, quando inicia um trabalho, seja de palco, seja de vídeo faz uma pesquisa inicial com essas ferramentas sensoriais, ou se explora directamente a partir de um tema, ou as duas coisas. Para Mesa a investigação implica imediatamente a relação com o público.

Eu tenho a sensação de que a minha investigação se desenvolveu com a experiência com o público, em grande parte. Tenho a intuição que, não é que não tenha desenvolvido no estúdio um trabalho de investigação, mas eu não concebo, no que produzi até agora, um trabalho de investigação sem o público. (...) Porque, de algum modo é como se esse trabalho de investigação existisse porque sabemos que vai existir um espectador, porque sabemos que vai existir esse outro lado do olhar, de recepção. Provavelmente entre o corpo e esse foco, esse ponto de vista, provavelmente as questões que surgem do diálogo, do relacionamento, da aproximação, do intercâmbio, da comunicação, são como dois espaços que estão... (...) Essas questões primeiro espaço-temporais, mas

²⁴⁶ Um pouco como sugere Guattari quando diz que «a entrada em relação-com é anterior à formação de identidade e de indivíduos» (Guattari *apud* Manning, 2009).

também, finalmente, a câmara é como um espectador privilegiado, como costume dizer. Porque essa câmara está perto do meu corpo questiona o dentro e o fora. Essa câmara é como, no fundo, uma extensão do meu próprio olhar e é uma câmara que também desloca o meu próprio olhar e o do espectador. E é como um *medium*, é uma interface entre o público e eu. É como um elemento da mecânica da sensação, que de repente desestabiliza, (...) sobretudo desloca, não? E logo entra a narrativa com a ficção e a realidade. Mas eu creio que a questão da investigação... Eu estou quase permanentemente num estado performativo. Quase permanentemente. Mesmo sozinha no estúdio. (*Ibidem*).

Portanto, há uma investigação performativa que implica sempre um olhar exterior. «Eu sempre senti o público. Isto é um pouco metafísico, mas eu sempre senti um espectador comigo, estando sozinha no estúdio. Sempre trabalhei com ele. Com um fantasma, quem sabe, mas trabalhei.» (*Ibidem*). E talvez por isso sinta que se relaciona tão bem com a câmara e já trabalha com ela mesmo quando a câmara não está presente. Talvez o que tenha acontecido com Mesa ao longo dos anos, acrescenta, é que investigou muito, em directo, com o público, talvez mesmo mais do que tem a noção. Mas não improvisando simplesmente. Mesa tem temas e peças muito construídas chegando mesmo a falar de uma escrita, que não será ainda a palavra certa, para Mesa, mas já se aproxima dessa composição de sentidos. Há também uma aleatoriedade mas no sentido de uma arquitectura onde o sistema de probabilidades está todo controlado, não há surpresas, porque há uma partitura, mas há variantes. Uma partitura que tem um tempo, um ritmo, também uma sensibilidade que poderá estar mais mecânica, ou mais sensível. Tudo formulações que terá encontrado realmente com o público. Quando Mesa começou a leccionar workshops (em 1996-1997) no Estúdio 3, de Madrid, onde leccionava também Monica Valenciano, Elena Córdoba e Ana Buitrago, fazia blocos de dois ou três meses de aulas em que as pessoas se podiam inscrever e durante um ano faziam três meses com cada pessoa: Olga Mesa, Ana Buitrago, ou Monica Valenciano. Isto entre 1996 e 1998. Já estaria a trabalhar com a câmara, mas só a trouxe para os *workshops* muito mais tarde. Trabalhava mais questões de modulação, como mexer, ou como trabalhar, mas já existia a relação do corpo e do olhar. Havia improvisações já dirigidas para a busca de um resultado como numa escrita, refere.

Não é a escrita coreográfica de reprodução, mas é sim a escrita da formulação no sentido de que nem tudo vale, não é? Nem tudo serve. E que há como que um

quadro, um contexto onde o comportamento do corpo vai finalmente responder a uma forma. De alguma maneira essa forma... eu creio que estava intuitivamente à procura de uma forma de comportamento através do movimento que, nas «partituras» que eu dava, de alguma maneira, já estava a limitar esse campo de acção. Não era muito aberto. Era aberto na questão das decisões e essa liberdade de decisão. Mas a forma possível já estava um pouco estipulada no campo de acção. Nos exercícios de alguma maneira.

III. 4. João Fiadeiro | «O “Negativo” de nós próprios»

Mes solos sont comme des laboratoires photographiques où je révélerais ce négatif de moi-même... (Fiadeiro/Guéniot, 2002).

*O que eu sou não fui sozinho*²⁴⁷ diz, por vezes, João Fiadeiro. É um facto, e é uma peça, mas também é um marcador temporal e um *ritornello* existencial. Uma das coisas que escolhemos não esquecer. Uma das coisas que escolhemos repetir porque esquecemos demasiadas outras que nos importam. Sob o signo da repetição com diferença, da actualização como memória do futuro, já que, ao contrário de Lisa Nelson, a memória não é o forte de Fiadeiro²⁴⁸, há que praticar o jogo de actualizar e de

²⁴⁷ *O que eu sou não fui sozinho*, peça de 2000, RE.AL/João Fiadeiro.

²⁴⁸ De maneira nenhuma queremos aqui introduzir um juízo de valor na comparação das memórias, mas Fiadeiro alertou-me, a certa altura da nossa convivência, neste trabalho, para o facto de um trauma de infância lhe perturbar a memória, especialmente a que diz respeito à infância antes dos oito anos. Não dei muita importância a este dado, até nos desencontrarmos nalgumas memórias mais óbvias e recentes. Por isso dou agora relevo a alguns marcadores temporais que Fiadeiro assinala como ciclos de trabalho. Na rubrica «A Minha História da Dança», círculo de palestras organizado pelo Forum Dança e O Rumo do Fumo, Fiadeiro relata o modo como dividiu a linha de tempo do seu trabalho em três grandes períodos: de 83 a 88 (1983 é quando começa a dançar), um de 1988 a 1998, e um que vai de 1998 a 2008. «De 2008 até agora que é onde nós estamos» (Fiadeiro, 2011). Fiadeiro relata uma primeira vontade de dançar, na adolescência, como parte do processo de identificação com a personagem Leroy da série americana *Fame* (1982-1987), e a importância que terá tido, na altura, enquanto incentivo para o género masculino se poder ligar à «dança» (uma dança carregada de fórmulas de sucesso, de visibilidade e de superação do «triste corpo humano», mas, ao mesmo tempo, um certo modo de este corpo se emancipar também através da dança). Começou a sua formação em dança com Rui Horta, em 1982, e foi passando pela dança jazz, dança clássica e dança moderna entre Lisboa e Nova Iorque, já a partir de 1983. Neste período convive regularmente com os bailarinos e amigos: Carlota Lagido, Clara Andermatt e Paulo Ribeiro a quem chama «pares». Entre 1985 e 1988 vai passando, como bailarino, pela Companhia de Dança de Lisboa, pela *Marc Haim and Dancers* (em Nova Iorque) e pelo *Peridance Ensemble* (também em N.I.). 1988 assinala o seu encontro com Trisha Brown num curso de verão do *Jacob Pillow Dance Festival* (Lee, USA) e uma mudança de paradigma na sua forma de estar e de pensar com a dança. Outro encontro

esquecer, de dar visibilidade e de escolher não o fazer. Ou, então, pelo contrário fazer um *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto* (Fiadeiro, 1990)²⁴⁹. E tudo isto são pontas por onde poderei pegar agora. Mas, na verdade, no jogo de palavras deste texto, muito do que fui escolhendo dizer, mesmo na anterior tese de mestrado (2010), encontro depois escrito, de outra forma, num texto de Fiadeiro, ou num de André Lepecki, ou num de José Gil, ou de Bragança de Miranda, ou de Fernanda Eugénio, ou de Paula Caspão, ou de Maria José Fazenda, ou de... *Ritornamos*: «O que eu sou não fui sozinha», «não somos sozinhos». Precisamos por isso de escolher fazer o recorte deste capítulo para poder continuar a falar com a «nossa» voz²⁵⁰, talvez isso seja o mais

importante será, na mesma altura, com Stephen Petronio. É também em 1988 que entra para o *Ballet Gulbenkian*, onde conhece Vera Mantero e Francisco Camacho. São anos que considera importantes também os de 1988, 1998, 2008, anos em que parece que se conjugam um conjunto de informações, no mesmo tempo e no mesmo espaço. «As pessoas certas, o local certo e tu estás disponível da maneira certa e depois muda tudo. Neste caso, quando nós nos encontramos no Ballet Gulbenkian e eu vinha de Nova Iorque com esta experiência toda da Trisha (Brown). Há um “click” e as coisas começam aí» (*Ibidem*) A cooperativa Pós d’Arte de que é membro fundador com Camacho, Mantero, Lagido, Lepecki, Paulo Abreu, entre outros, terá durado de 1989-1991. É também, no festival Acarte de 1988, que Wim Wanderkeybus apresenta, em Lisboa, *What the Body Does Not Remember* (1987), espectáculo que Fiadeiro assinala como grande influência, em conjunto com *Newark* de Trisha Brown (1987) e *Goldberg Variations* de Steve Paxton (1986-1992).

²⁴⁹ A primeira composição da Companhia RE.AL terá nascido justamente, em 1990, com a peça *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto* e com os seguintes colaboradores/pares: Nuno Bizarro, Ângela Guerreiro, Sílvia Real, Luciana Fina, entre muitos outros, «a Aldara Bizarro, por exemplo, estava envolvida, a Paula Varanda estava envolvida (...) O Nuno Bizarro, sobretudo, foi uma pessoa muitíssimo importante para o meu trabalho. Era um bailarino, completamente... muito calado, ainda hoje é. É uma pessoa com uma presença... é uma pessoa de presença. Portanto, o que era impressionante, com ele, é que ele se posicionava, tu posicionavas-te. Ele não dizia nada, ou não desenvolvia e tu tinhas que te... (...). Pronto, e isso era, ao mesmo tempo, muito angustiante, mas, para mim, era muito apaziguador. Porque passado um tempo já não dizíamos mais nada, já andávamos, já passávamos horas a andar sem falar. Ele quebrava um bocadinho a minha... como é que se diz, verborreia? (...) Porque se me derem corda, eu falo... eu não me calo, eu não me calo. (risos)» (Fiadeiro, 2011).

²⁵⁰ Uma vez chegados ao capítulo sobre o trabalho e pensamento de João Fiadeiro, a tentativa de ser absolutamente rigoroso na atribuição de autoria às ideias, expressões, abordagens e modos operativos é mais do que inglória, é desnecessária porque falaciosa e demagógica. *O que eu penso que ele pensa que eu penso* (Fiadeiro, 1992), o que ela pensa, o outro disse, alguém leu, citou, ou escreveu, se apropriou de... e agora não importa. Desde 1999 que acompanho o trabalho de João Fiadeiro com alguma atenção e a soma de camadas de informação e a convivência com o seu trabalho de investigação e com dezenas de colegas, colaboradores, artistas, investigadores e outros (nos quais me incluo), produziu alguns relevos que me importam tratar, desses, apenas escolho alguns para articular com a matéria da tese. De 2011 a 2014 acompanhei mais intensamente e de perto, a formulação do Modo Operativo AND, com Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, e será, provavelmente esse o discurso que mais influencia a minha articulação dos assuntos ao longo deste texto. Quando digo discurso digo também prática, a prática do jogo da Composição em Tempo Real à maneira de João Fiadeiro, ou à maneira de Cláudia Dias, a prática dos *Tuning Scores* de Lisa Nelson, a prática da *Real Time Composition* à maneira de Mark Tompkins, a prática de improvisação persistente à maneira de Peter Michael Dietz, ou a prática do Modo Operativo And e a prática do jogo Guest-Host (G.HOST) à maneira de Fernanda Eugénio e de João Fiadeiro, são tudo estratégias de articulação, de criação de sentidos e de elasticização de modos de pensar-agir que integrei «à minha maneira».

difícil. «No fim tudo parecerá ter decorrido como estava previsto»²⁵¹. Até lá gaguejamos.

É nesta zona desconhecida intermediária, nestas entrelinhas da estrutura que aquilo que normalmente se define como erro, ou passo em falso, se torna no preciso encontro com o «real», ou com qualquer coisa que, nem eu nem o espectador sabe que forma ou significado terá... Qualquer coisa que virá extrair a sua matéria, a sua razão de ser/estar em mim e falará de mim, apesar de mim. Qualquer coisa que vai revelar aquilo a que chamo o «negativo de mim próprio». (Fiadeiro/Guéniot, 2002)²⁵².

Se gaguejamos, ou «se tropeçamos, o espectador pensará que estava “escrito” assim (na encenação, na estrutura, nas tarefas a cumprir...)» (*Ibidem*, tradução minha). De facto, agora enquanto escrevo, aquilo que aqui ficará escrito pode ser recomposto neste suporte. O leitor, por sua vez, nunca irá saber se se optou por esperar pelo texto acontecer em sintonia com as estratégias CTR de Fiadeiro (a não ser que o denunciemos). Está escrito. Talvez faça uma grande diferença este «estar escrito», já foi. É diferente o quadro de apresentação, não estamos nem «ao vivo», nem em «tempo real», nem temos público no momento da escrita. «Ao querer reproduzir esta realidade, privo-a do presente que a fez nascer, aquilo que dou a ver ao espectador (leitor) não é senão uma retransmissão em diferido, uma cópia mais ou menos fiel, mais ou menos conseguida, dos momentos (...) que se seguiram à nascença dessa coisa única, real, verdadeira...»²⁵³ (*Ibidem*).

Ora, posso captar esta frase, nascida na improvisação, com um microfone e simultaneamente fixá-la num suporte que me permitirá voltar a escutá-la quase

²⁵¹ «À la fin, tout “semble” s’être déroulé comme cela “semble” avoir être prévu» (Fiadeiro/Guéniot 2002).

²⁵² *C’est dans cette zone inconnue, intermédiaire, dans ces entrelignes de la structure, que ce qui est normalement défini comme une erreur ou un faux pas devient le rendez-vous exact avec le «réel», c’est-à-dire avec quelque chose dont ni moi ni le spectateur ne savons quelle forme cela prendra ni quelle signification cela aura... Quelque chose qui viendra puiser sa matière, sa raison d’être en moi et parlera de moi, malgré moi. Quelque chose qui va révéler ce que j’appelle le «négatif de moi-même».* (Fiadeiro/Guéniot, 2002).

²⁵³ *En voulant reproduire cette réalité, je la prive du présent qui l’a fait naître, et ce que je donne à voir au spectateur n’est rien d’autre qu’une retransmission en différé, une copie plus ou moins fidèle, plus ou moins réussie techniquement des moments (...) qui ont suivi la naissance de cette chose unique, réelle, vraie...* (Fiadeiro/Guéniot, 2002).

da mesma maneira. Eu sei que, quem quer que vá ouvir este registo estará directamente na presença da parte audível deste fragmento de real que surgiu. O «problema» que a dança coloca é que não posso fixar esse momento num suporte mecânico, o suporte de que disponho está vivo. É uma pessoa e não um disco, ou uma película. Portanto, a credibilidade de um tal momento não existe senão através da colocação do espectador em presença da manifestação, da representação, da emergência do «real» que o intérprete vive...²⁵⁴ (Fiadeiro/Guéniot, 2002, tradução minha)

III. 4. 1. Composição em Tempo Real

Então, podemos dizer que «no fim (...) tudo aconteceu²⁵⁵», por exemplo, assim: «Composição em Tempo Real» foi o nome que João Fiadeiro encontrou para a estratégia que tem vindo a trabalhar desde, aproximadamente, 1995. «Façam o vosso próprio método» terá dito, uma vez Trisha Brown, durante uma conversa, num *workshop* em que Fiadeiro participou. «E eu fiz» - diz Fiadeiro gracejando, durante o *workshop* de CTR aplicado à criação dramaturgica, em Agosto de 2014. A CTR poderá ser também, um pouco, fruto desse repto de Trisha Brown.²⁵⁶

²⁵⁴ *Or cette phrase, née dans l'improvisation je peux la capter avec un micro et simultanément la fixer sur un support qui me permettra de la réécouter quasiment à l'identique. Je sais que celui qui écoutera cet enregistrement sera directement en présence de la partie audible de ce fragment de «réel» qui a surgi. Le «problème» que pose la danse, c'est que je ne peux pas fixer ce moment sur un support mécanique, le support à ma disposition est vivant. C'est une personne, pas un disque ou une pellicule. La crédibilité d'un tel moment n'existe donc qu'à travers la mise en présence du spectateur avec la manifestation, la présentation, le surgissement du «réel» que vit l'interprète... Parce que cette «réalité» est impossible à représenter, il faut qu'il se passe réellement quelque chose pour qu'elle surgisse.* (Fiadeiro/Guéniot, 2002).

²⁵⁵ «No fim, onde tudo aconteceu» (Fiadeiro, 2002) é um dos muitos textos inéditos, que João Fiadeiro disponibilizou para este trabalho. Muitos destes textos são tentativas progressivas de descrever e de contar a história do seu método de Composição em Tempo Real. Este texto é o sexto de várias versões de sistematização da CTR, em 2002. «No fim, “onde tudo aconteceu”, sinto que não fui eu a fazer a peça, mas que foi ela a fazer-me a mim. Como se não tivesse tido escolha, como se não fosse eu que estivesse ali...». Fiadeiro descreve essa espécie de transcendência como «um buraco negro para onde atiramos todos os acontecimentos a que não sabemos dar um nome – não é mais do que um profundo respeito por aquilo que de facto acontece. Por aceitar estar onde estou e não onde gostaria de estar» (*Idem*, p. 5).

²⁵⁶ Neste texto, «No fim, onde tudo aconteceu», de 2002, Fiadeiro refere, em nota de rodapé, que não tem a certeza onde foi buscar o termo Composição em Tempo Real. Provavelmente, como diz, aproxima-se daquilo a que alguns improvisadores chamavam, em tempos, *Composition Instantanée*, ou *Instant Composition*, como por exemplo, Mark Tompkins ou Frans Poelstra. Mas esta composição instantânea estaria mais ligada a uma ideia de «agir mais rápido que o próprio pensamento», ou seja, não deixando que o pensamento reflexivo interferisse nas escolhas (cf. Coelho, 2010, p.13). Fiadeiro começou a afastar-se desta velocidade quando começou a perceber que recorria, quase sempre, a padrões implícitos. Posteriormente, Tompkins adoptou também a formulação *Real Time Composition* para os seus *workshops*. As abordagens de Fiadeiro e de Tompkins são muito distintas, como iremos ver. Por uma

O meu primeiro projecto a solo – *Solos* – aconteceu em 1992 com o compositor-improvisador Miguel Azguime. É a ele que devo o meu primeiro contacto com a música contemporânea e com a música improvisada (mais tarde continuado com compositores como Nuno Rebelo e Vítor Rua), encontro que se revelou fundamental para o desenvolvimento do meu trabalho. Para este espectáculo encontrávamo-nos sempre no próprio dia de apresentação (resultado de uma mais que evidente influência da relação Cage-Cunningham) e a única marcação que tínhamos era um pequeno preâmbulo musical, onde, no seu final, eu me lançava ao ar, o mais alto que podia e, sem aplicar qualquer técnica de amortecimento da queda, deixava o meu corpo inerte embater contra o chão. A intenção era criar um novo ponto de partida, um zero a partir de onde tudo fosse possível. Essa experiência, a de me colocar num espaço em aberto, em potência, a viver a sensação de que tudo está por acontecer, foi fundadora no estabelecimento dos actuais contornos da metodologia de Composição em Tempo-Real. (Fiadeiro, 2002, p.4).

Nestes solos, para além das noções de casualidade e de imprevisibilidade, Fiadeiro terá introduzido também, as noções de responsabilidade e de estrutura com o intuito de trabalhar a partir de uma ideia de «dramaturgia», que passaria a funcionar como interface entre o performer e o espectador. Terá compreendido, na altura, que só a partir do momento em que existisse um «centro», uma «casa», ou um «chão» comum é que poderia testar a elasticidade das suas fronteiras. Terá compreendido também que se não existisse um (pre)texto, não existiriam erros (Cf. Krauss, 1976). Tudo o que acontecesse em cena seria absorvido e integrado na realidade da peça. Ora, o erro transformou-se na sua principal matéria de trabalho, erro diante do qual, espectador e *performer* passariam, idealmente, a estar em igualdade de circunstâncias «ambos presentes, testemunhas e cúmplices do nascimento e da morte de um gesto» (*Idem*, p.

questão prática optei por chamar ao método de Fiadeiro, CTR, tal como ele e alguns colaboradores fazem, muitas vezes. Apesar de não ter insistido nesta busca parece-me que a influência de John Cage nalguns improvisadores da área da dança - seja por via da tradição do *Black Mountain College*, de onde sai o *workshop* de Robert Dunn, apresentado na história como fundador do *Judson Dance Theatre*, do *Grand Union Group*, do *Contact Improvisation*; seja por via dos músicos improvisadores, no caso de Fiadeiro, no trabalho com Miguel Azguime, com Nuno Rebelo, Vítor Rua, entre outros, que também trabalharam com Tompkins; seja por via da leitura directa dos textos de Cage e do acompanhamento do seu trabalho – faz com que seja natural o uso de expressões, dentro da «composição» e da «improvisação», combinadas com variações da ideia de «instante», «no momento», «em tempo real», querendo dizer, tanto a mesma coisa, como assinalando pequenas subtilezas de abordagem.

5). Ainda no mesmo texto, a CTR aparece como uma técnica de espera²⁵⁷, um pouco como a espera em o *Zen e a Arte do Tiro com Arco* (Herrigel, 2007), que Fiadeiro parafraseia, por vezes, também. O intérprete torna-se um mestre da espera aceitando a condição de nunca vir a saber ao que vai, até ao momento em que encontra finalmente alguma coisa, no fim, onde tudo aconteceu (Fiadeiro, 2002, p.7). Parafraseando António Damásio, em *O Sentimento de Si* (1999), Fiadeiro reforça esta ideia com a imagem dada por Damásio de uma peça orquestral. Só depois de tocada essa peça se saberá o que é que estava a tocar. «Insistir em afirmar o inverso é não aceitar que a “percepção é um processo activo na produção de hipóteses e não um simples espelho de um determinado ambiente”» (Damásio *apud* Fiadeiro, 2002, p. 7).

Num texto muito anterior a este, também por publicar, «Praças» (1996), a propósito de um projecto que nunca se concretizou²⁵⁸, o programa para um método possível é bastante mais ambicioso, no sentido de não se cingir à arte e ao trabalho de autor/intérprete, mas pensando em abarcar a vida («o filme da vida» e a cidadania). Talvez este primeiro esboço de CTR se tivesse aproximado mais da abordagem que depois se desenhou como AND_Lab entre 2011 e 2014, em conjunto com o trabalho de Fernanda Eugénio. Não fiz uma exploração exaustiva destes primeiros textos sobre CTR, já que foram ultrapassados por outros mais recentes, mas há pormenores de linguagem que me chamam a atenção, como por exemplo, o cuidado em especificar que se trata de uma «arte viva» - uma vez que não se limita a um território, ou a uma área artística definida e que exige a presença simultânea do criador e do espectador,

²⁵⁷ Aqui poderíamos aproximar-nos um pouco da temática de *O Espinho de Kleist* (Coelho, 2010), no entanto, esta «espera» não se relaciona directamente com o corpo enquanto motor de dança, mas sim com a presença enquanto construtora de relações e de reflexão crítica sobre o «real». «A imagem da espera e da escuta atenta não se reporta (aqui, de maneira nenhuma) ao mito romântico da “inspiração”. Existe de facto uma longa tradição de escuta na história da dança moderna e “pós-moderna”» (Coelho, 2010, p.38) que, neste caso, estará relacionada não só com a percepção, mas também com a destrição de relações, com o raciocínio dedutivo, especulativo, produtor de futuros virtuais, antes da actualização de um acontecimento. É uma prática de espera activa que tem tanto do método de Sherlock Holmes, como de filosofia Zen (na linha de John Cage), ou mesmo de um pensamento herdeiro das leituras de Deleuze, entre outros.

²⁵⁸ O projecto *Praças* estava previsto para a EXPO98, plano que ficou suspenso por uma tomada de consciência - que já vinha de trás, talvez pela participação na programação da feira de livro de Francoforte (1997, ver: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4311302>) - do facto de a NDP (Nova Dança Portuguesa) existir enquanto força expressiva e grupo identitário, ao mesmo tempo que estava a ser usada apenas em eventos de grande visibilidade europeia, sendo ignoradas todas as reivindicações, tanto da APPD (associação portuguesa para a dança) como de alguns artistas em nome individual, como Fiadeiro, que lutavam por infraestruturas, programas de apoio regular e estratégias de sustentação do tecido cultural e artístico, a longo prazo, em Portugal. Reivindicações ligadas também à articulação do ensino artístico com o ensino regular, ao estatuto do trabalhador, etc (ver *10+10 RE.AL/Forum Dança*, 2001, Fazenda 1997, entre outros documentos dos anos 90).

preferindo espaços polivalentes, por oposição a salas de teatro clássicas – ou de um «filme da vida» que tenta uma «definição radical de presente», aquele que se passa em tempo real, ou seja, o que está a acontecer, no momento, antes de ser exteriorizado²⁵⁹. Esta posição, justificava-se, na altura, para Fiadeiro, por se dar num momento em que se «banalizou a apresentação de obras que, ao entrarem em contacto com o espectador, apresentavam um grau excessivo de eficácia e de segurança» desvirtuando grande parte da razão de ser desse contacto, a saber: a vivência, o testemunho, a partilha do risco e da fragilidade. «Agarrar» o tempo real não seria o seu objectivo, nem isso seria possível, mas sim encontrar um equilíbrio entre a oferta de vivências artísticas, tanto para o espectador como para o artista, de forma a produzir uma maior aproximação e a «sensação de que vivemos num mesmo filme: o filme da vida.» (Fiadeiro, 1996). Este projecto decorreria com residências artísticas em três cidades, em cada uma delas, a praça pública²⁶⁰ seria o ponto de partida para quatro «objectos» que produziriam uma relação temporal própria com o espectador: o processo seria um *zoom*; o espectáculo, o tempo real; a instalação, a câmara lenta; e o livro, o não-tempo. A síntese de todo este processo seria apresentada na EXPO98.

O facto do termo dança aparecer durante a exposição deste projecto, justifica-se porque tem sido este (...) o eixo do meu trabalho. Mas a própria evolução desse trabalho tem-me levado a sair da fronteira mais tradicional a que o termo nos remete e talvez fosse mais correcto usar a expressão «Arte Viva» (...) porque sei que é nesse território que pode evoluir a minha linha de trabalho. De qualquer maneira prefiro manter o termo «Dança» para tornar mais clara e acessível a afirmação de que é dentro de cada área que a evolução deve acontecer, mesmo

²⁵⁹ Aqui é visível a proximidade que havia entre este pensamento e a já referida abordagem da «Composição Instantânea», que Fiadeiro explorou em simultâneo com os inícios da CTR, até 1998. 1998 é um ano que marca uma inflexão no trabalho de Fiadeiro. Em termos de produção é o ano da polémica com a EXPO98 que inibiu o avanço do projecto *Praças* cujo texto aqui citamos. Mas há um outro acontecimento paradigmático, neste ano, a apresentação de uma improvisação em público, na qual Fiadeiro colabora com os seus «pares» de então, organizada por e com: Mark Tompkins, Frans Poelstra, Vera Mantero, Steve Paxton, Lisa Nelson, Julyen Hamilton, David Zambrano, Nuno Rebelo, Marco Franco... *On the Edge*, Paris, 1998. Infelizmente, não encontramos o vídeo desta apresentação que estará provavelmente em VHS, mas ele é referido tanto na entrevista que fiz a Tompkins, a propósito do fim de uma improvisação, como na entrevista que fiz a Fiadeiro como a razão pela qual ele deixou de sentir que estava a trabalhar na mesma direcção que os seus colegas nas improvisações apresentada em público. (ver entrevistas, anexo 3).

²⁶⁰ A escolha da praça prendia-se com uma aproximação à ideia de comum, de «baldio», ou de «rocío», como lugares que todos usam, mas que não são propriedade privada de ninguém. Como uma vontade política de aliar a arte à responsabilização do indivíduo. «Espero, por isso, que seja difícil para qualquer pessoa envolvida (artista ou público) saber se está a “agir”, ou a “reflectir”.» (Fiadeiro, 1996). Seria aí que estaria a razão de ser desse projecto.

que o «desembarque» de todas elas seja no mesmo porto. Tal como tem acontecido com outras áreas da arte contemporânea, tenho tido necessidade de me «contaminar», fundindo no meu trabalho conceitos que fazem parte do pensamento contemporâneo, quer no domínio artístico quer no domínio científico. O tema base do meu trabalho, actualmente, é simples: fala do tempo e do espaço e de como ele é vivido e ocupado por pessoas... hoje. O meu intérprete está constantemente presente. Encontra-se sempre numa situação em que tem que justificar a sua presença mesmo que pense não estar numa posição relevante. Tal como na vida, não é por fecharmos os olhos que deixamos de existir e, por isso, evito os subterfúgios que um teatro proporciona para escondê-lo, ou fazê-lo desaparecer caso não precise dele. Essa tentativa de despojamento convida o espectador a fazer uma espécie de montagem em tempo real do «filme» que ele quer ver. (...) Ao tentar entregar ao espectador a responsabilidade da forma final, estou a fazer com que ele se confronte consigo mesmo e com as suas decisões, entregando-lhe assim a responsabilidade do olhar (Fiadeiro, 1996).

Ainda no projecto «Praças», Inácio Fiadeiro escreve, «As nossas reflexões não partem do princípio de que há uma realidade fora de cada um de nós, nem um significado prévio que se transmite na arte. Pensamos que há uma construção de significado na interacção entre o espectador e a obra, sendo que esse processo pode mudar com o grau de informação.» (Inácio Fiadeiro, 1996).

Muito posteriormente, numa entrevista publicada no blogue *CoffeePaste*²⁶¹, João Fiadeiro explica o método de composição em tempo real como ferramenta que isola os milésimos de segundo que decorrem entre o momento em que somos estimulados por algo, em que há uma inclinação na direcção de algo que nos afecta e o momento em que agimos perante essa coisa que nos afecta, o momento em que materializamos um afecto seja por uma palavra, um gesto, etc. Aquilo a que Fiadeiro chama o «tempo real» é o tempo que vai do momento em que se é afectado até ao momento em que nos relacionamos com esse afecto. «Pode ir de meio segundo a meio minuto, a meio dia, a meio ano» (graceja).

Quer dizer, depende do *delay*. Mas acontece em qualquer escala, está a acontecer aqui na nossa conversa e está a acontecer numa escala mais macro, sempre.

Portanto, esse *delay* (entre o afecto e a execução) existe sempre. (...) A dimensão

²⁶¹*CoffeePaste*, Entrevista a João Fiadeiro, 1 de Julho 2015: <http://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista/>

da composição, na verdade, é o com-por, ou o por-com. É a dimensão da relação com o outro, que podes ser tu próprio (...). Claro que eu só posso formular isto, desta maneira, agora passados vinte anos de investigação sobre isto, porque na altura era uma coisa que me apanhava. E que acontecia porque, no acto de improvisação, em estúdio, para encontrar matéria de composição e dramaturgia, eu verificava que a ideia de liberdade associada à improvisação, a ideia de «porque improviso, eu sou livre» estava muito longe de ser verdade. E eu identificava isso no meu próprio corpo. Percebi que havia um conjunto de hábitos, que havia uma estrutura de poder, digamos, no modo como eu percepcionava o real que me fazia reagir às coisas. Não digo «sempre de determinada maneira», mas baseada e sustentada sempre no mesmo género de leitura, ou de interpretação da realidade. E quando percebi isso foi um choque (...) mas depois vou mais a fundo e apercebo-me que essa estrutura de poder - que todos nós carregamos tem a ver com os nossos hábitos, com os nossos medos, e com o modo como tendemos a repetir aquilo que já conhecemos - pode ser desactivada. Mas é preciso trabalhar para isso. Deixar uma pessoa livre, sem que ela própria construa restrições e limites de relação com os seus próprios impulsos e com as suas próprias vontades e desejos, não é a melhor forma de desactivar essa estrutura de poder. (Fiadeiro, 2015).

Terá sido com esta percepção que Fiadeiro começou a desenvolver lentamente um método que tem um conjunto de princípios, que se pratica em várias escalas e com vários tipos de pessoas, bailarinos ou não. Em que uma das principais qualidades que se pratica e desenvolve é a capacidade de inibição. Ou seja, inibir o impulso para conseguir criar uma distância perante o afecto que permita mapeá-lo e colocá-lo numa espécie de topografia das relações. Um outro aspecto que considera muito importante é a capacidade de se identificarem, nesse mapeamento, as relações entre as relações. Segundo Fiadeiro tendemos a criar relações entre posições. Poder ver as relações de relações é uma ferramenta que permite olhar, a cada vez, e de novo, para aquilo que pensamos que já sabemos. É uma ferramenta proposta para nos protegermos de nós próprios (*Ibidem*).

Há uma transferência clara do protagonismo do sujeito para o acontecimento. E um acontecimento é uma relação entre relações. Tudo isto foi traduzido em modo de jogo de improvisação que eu pratico em várias plataformas. Essas escalas distintas, de 5x5, em que o corpo se pode envolver, por exemplo, de 1x1

só com objectos, com implicações diferentes. E depois poder trabalhar com artes, ou com sistemas complexos, etc. (...) A partir do momento em que inibo o impulso, ou o hábito, eu estou a provocar novos padrões neuronais, e é a isso que «eles» (pessoas que trabalham com sistemas complexos) chamam criatividade. O «manusear» por oposição ao «manipular» requer uma atenção ao presente e à construção de uma ética da relação com esse presente, não o usando como dado adquirido (*Ibidem*).

No capítulo «If You Don't Know, Why Do You Ask? An Introduction to the Method of Real-Time Composition» (2007)²⁶², Fiadeiro recupera um episódio de uma polémica levantada, na televisão portuguesa, a propósito de um comentário seu que propunha desvincular a associação do corpo com a dança, como mote para uma questão que já seria óbvia entre «pares». Recuperando a afirmação/provocação: «A Dança não passa pelo corpo» faz um trajecto também pelas discussões da rubrica «O que faço diz-te alguma coisa?» programada com «artistas» e «pensadores» para o Lab 9 de 1999. (Cf. Guéniot/RE.AL 2000).

O que eu quis e quero dizer é que o corpo não é mais fundamental para a dança do que é, digamos para a literatura, para a fotografia, para as artes visuais, ou qualquer outra forma de arte. Apenas quis dirigir a atenção para a urgência da comunidade que vive e respira e pensa em dança de reivindicar este espaço, de tirar a dança para «fora da sua concha», de uma vez por todas, «desencorporando-a», por assim dizer, e contribuindo, assim, para um debate de pesquisa genuíno – um debate que não estivesse apenas preocupado com a marcação de território (Fiadeiro, 2007).²⁶³

²⁶² Publicado no livro *Knowledge in Motion, Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance* (Gehm/Husemann/Wilcke eds. 2007)

²⁶³ *What I meant and mean is that the body is no more fundamental to dance than it is, say, to literature, to photography, the visual arts or any other art form. I merely wanted to draw attention to the urgency of the community that lives and breathes and thinks dance to demand this space, to take dance once and for all “out of its shell”, do “disembody” it, so to speak, and thus contribute to a genuinely searching debate – a debate not solely concerned with marking off territory»* (Fiadeiro, 2007).

III. 4. 2. *I Am Here*

Como circunscrever um afecto? Fiadeiro terá feito a peça *I Am Here* (2003) a partir de um afecto, não sabe qual exactamente, mas é gerado algures na relação com o trabalho de Helena Almeida. Um trabalho, um convite para uma inauguração, um texto várias fotografias. O texto: «Olhamos para o corpo e o corpo termina de repente nos pés, nas mãos. Acaba ali. Não há mais nada à frente, parece uma escarpa de um rochedo sobre o mar. De repente termina.» (Helena Almeida *apud* Fiadeiro, 2007b)²⁶⁴. Já havia uma execução inscrita naquela matéria e havia uma enorme potência de relação. Grande parte do investimento foi feito, por isso, no método e não na matéria. Comprou os livros sobre e com os trabalhos de Helena Almeida. Ligou-lhe. Visitou o seu atelier, consultou os seus arquivos. Foi para o estúdio trabalhar com a frase sobre os limites do corpo. Tirou fotos de si próprio no escuro, projectou-as na parede e desenhou o seu contorno. A primeira sombra apareceu no ecrã como um efeito colateral. Não ignorou esse acidente. Continuou a saborear o processo de circunscrição de um afecto por aproximações. Usou vários trabalhos de Almeida. Uns tinham pigmento azul, outros rastos e sombras. Uma série de fotos de 1996 foi ficando. Uma sombra sem cabeça que vai desaparecendo? Começou a trabalhar com um pigmento que Almeida usava nas fotos a preto e branco e parecia fazer de sombra. O mesmo pigmento visto ao vivo, não era tão interessante, era cinzento e demasiado leve, espalhava-se por todo o lado. Tiveram que procurar outros pigmentos. Em conversa com Almeida, Fiadeiro percebeu que a fotografia com a sombra afinal... «Qual sombra?». Aquilo era um vestido, para Almeida. Foi o mal-entendido ideal para haver uma maior distância em relação à peça de Almeida. Afinal era uma tendência mais Lourdes Castro/Manuel Zimbro (cf. *À Luz da Sombra*, 2010) que Fiadeiro estava a explorar, mais «obcecados» com sombras e contornos (ver nota 262). O trabalho afinal não era «sobre», era «com» o trabalho de Almeida. No estúdio, tentou traduzir a imagem produzida por Helena Almeida. Se a «sombra» de Almeida era uma série em que se ia rarefazendo o pigmento, como se chegava lá, ao vivo, e em tempo real? A sequência de fotos de Almeida era o seu *script* (guião). A primeira tentativa de Fiadeiro foi espalhar o pigmento com os pés no escuro. O resultado não foi satisfatório, nem no tipo de mancha deixada, nem no tipo de consistência, peso, ou cor do pigmento. Mas descobriu que o som, no escuro, era

²⁶⁴ver: <http://arquivoepertorio.yolasite.com/desenho-e-performatividade.php>

importante e apanhou-se a dançar no escuro. Passou a ser muito importante dançar no escuro, pois ultrapassou um desconforto que foi ganhando ao longo da sua carreira com o facto de dançar para um público. Tudo isto estava conceptualmente ligado ao lugar onde estava. E ajudou-o a não «desenhar» esse rasto. Uma vez focado na dança, o resultado seria o desenho da dança, um rasto, e não uma coisa programada. Para fabricarem a sombra com o pigmento - fê-lo com a ajuda de Ana Borrvalho, João Galante e Marie Mignot, participantes activos neste processo - colocaram um foco de luz, fizeram o contorno da sombra e depois preencheram-na com pigmento. Processo que passou a durar, aproximadamente, uma hora, depois de experimentado várias vezes. Passadas algumas semanas descobriram um pigmento com resultados mais semelhantes à fotografia de Helena Almeida, mas ao vivo (óxido de ferro). No final a sombra que servia de molde acabou por ser incluída no trabalho. E a imagem icónica *the I Am Here* tem que ver directamente com essa sombra²⁶⁵. No escuro, durante a dança que espalha o pigmento gradualmente, é tirada uma foto, uma *flashada* de alguém, Walter Lauterer, que vê Fiadeiro dançar com uma câmara de infravermelhos. Quando a luz regressa à sala, Fiadeiro é apanhado fora da sombra²⁶⁶ e caminha para desenhar o contorno da foto tirada e projectada no papel de cenário em frente. Depois de desenhar o contorno do seu corpo, Fiadeiro volta para o seu posto de figura com sombra fixa. Uma personagem semelhante a Peter Schlemihl, do conto de Adelbert von Chamisso (2005 [1814])²⁶⁷, mas sem diabo, apenas evocando uma potência de sombra que fica fixa num lugar, destacando-se do corpo, como uma evocação dos princípios da fotografia, ou das mãos em negativo em *Les Mains Negatives* de Marguerite Duras (1979). As mãos negativas de Duras vieram à baila no mesmo *workshop* convocadas por uma participante, Adaline Anobile, a propósito do seu filme²⁶⁸ (cf. *Mains négatives*, por exemplo usando um

²⁶⁵ No início da peça, a figura de Fiadeiro projectada no chão parece ser de facto só a sombra resultante da luz a incidir no corpo de Fiadeiro, de costas e de pé. Até ao momento em que as luzes mudam e a sombra continua igual, e depois até ao momento em que Fiadeiro sai daquele sítio e a sombra permanece. O resultado é «estranhamente inquietante» e pode ver-se no vídeo: *I Am Here* em <https://vimeo.com/116156883> (última consulta 2015-08-3).

²⁶⁶ Na primeira vez que a luz regressa depois do escuro, em que é tirada uma foto, Fiadeiro não saiu do seu lugar, apenas se moveu permitindo à câmara apanhar, por exemplo, um braço. No momento em que sai desse lugar, para desenhar o contorno do braço projectado que acabou de ser fotografado, mesmo que o público já tenha reparado que o pigmento no chão não é a sua sombra, há um efeito de surpresa. Como se ele estivesse, de facto, a afastar-se da sua sombra.

²⁶⁷ Quando li o capítulo de Jacinto Lageira, «João Fiadeiro *Repli Dans le Noir*» (Lageira, 2013), percebi que também ele fizera a associação da sombra ao conto de Chamisso.

²⁶⁸ Duras, Marguerite 1979, *Les Mains Négatives*, in: <https://www.youtube.com/watch?v=rQCgI-QH-Uk>.

pigmento de óxido de ferro nas grutas?). São os microfones que registam e amplificam o som da dança, que nos dão conta de esta ser uma dança «vívida fisicamente», estafante, do «ponto de vista» sonoro. A imagem captada no escuro, do seu corpo em movimento, por vezes, no ar, é projectada na folha de papel de cenário, onde Fiadeiro, repetidamente vai desenhar o contorno da projecção. E aqui a colaboração do cenógrafo Walter Lauterer terá sido fundamental. A folha de papel de cenário onde se projecta a sombra que tem a consistência densa de uma boa camada de pigmento de óxido de ferro, no chão, é a continuação da mesma que faz o plano vertical, onde se projecta a imagem do corpo que dança captada no escuro e onde é delineado o contorno dessa projecção. (ver vídeo de *I Am Here*, Fiadeiro, 2003, na sitiografia).

Foi Walter Lauterer quem propôs que estas duas imagens funcionassem juntas - a sombra materializada no chão e a projecção da imagem fotográfica no plano vertical - senão não haveria razão para parar de dançar no escuro. Era o *flash* da câmara que o parava. Logo de seguida, a imagem fotografada ficava projectada para que ele pudesse sair de onde estava e ir desenhar o seu contorno, o contorno do seu corpo (uma evocação do texto inicial de Almeida). Lauterer, com a câmara de infra-vermelhos vê Fiadeiro a dançar no escuro e escolhe o momento em que tira a foto com o *flash*, talvez apanhando Fiadeiro suspenso no ar, ou no meio de um movimento estranho. Durante o processo, numa das primeiras tentativas de levantarem o papel de cenário, o pigmento começou a acumular-se numa tirinha da dobra do papel, por um lado, e a revelar os rastros da dança na sua superfície, por outro. Essa descoberta leva-os a escolher mostrar a dança enquanto rasto, no papel. O papel deveria subir até à vertical desse lado também para que o rasto se tornasse visível. Como seria se o papel de cenário continuasse a subir para além da altura dos braços? Depois dessa exposição do desenho da dança, o pigmento que restava no excesso de papel, entretanto cortado era a matéria que Fiadeiro tinha para trabalhar. Esse resto é dobrado segurando o pigmento dentro do «embrulho» e levado para fora do dispositivo, onde o chão é negro também. Nesse lugar fora do «cenário», Fiadeiro volta a desdobrar o «papel de cenário» que transportou o pigmento e depois cobre-o com o pigmento preto, devolvendo o quadrado preto a um fundo preto e cobre tudo o que se vê, do seu próprio corpo, com o pigmento também, entrando para o quadrado preto, como um buraco negro todo preto deitado, aninhado, quieto até que a luz desaparece num *fade out* lento. Cenograficamente, o dispositivo imaginado por Lauterer funcionou com uma folha de papel de cenário enorme (ou duas folhas unidas

imperceptivelmente) e levantada em cada uma das pontas formando uma diagonal em relação ao público, que só se percebe no final da peça.

O título «eu estou aqui» também aparece no trabalho de Almeida²⁶⁹, mas Fiadeiro cita, simultaneamente, uma das histórias contadas por Rui Catalão que acabará com «*I'm not (from) here*» (Catalão in Guéniot/RE.AL, 2000, p. 104). Nesta peça de luz e sombra, negativo e positivo, projecção, corpo, contorno, rasto, dança e buraco negro, o pensamento coreográfico pode ser tirado por vários ângulos. Escolho primeiro o do rasto na folha de papel, uma dança que se inscreve no escuro, talvez o lugar da inocência e da indistinção possíveis, onde alguns bailarinos-coreógrafos-improvisadores gostariam de ir parar mais vezes, sendo «apanhados» em queda, em lugar de manipular esse «desígnio», ou esse desenho. O desenho que fica depois da dança, poderia ser a marca da «grafite» e, assim sendo, o «gráfico» de «coreo-gráfico» ficaria mais amparado semanticamente, uma *khoreia* (dança) *graphein* (gráfica)? O pigmento de óxido de ferro usado em *I Am Here* é por coincidência (ou não) um dos materiais usados para inscrever as pré-históricas «mãos negativas» em várias grutas. Podemos pensar, então, não só em sulcos na pedra (para onde nos inclinaríamos com «grafia») mas também na produção de imagens negativas e positivas de uma parte do corpo (uma ideia mais fotográfica). É do contorno de partes do corpo que a peça trata também, apanhadas no escuro, numa dança com poucos referentes, as projecções do corpo na folha de papel são posteriormente fixadas num contorno feito à mão. É a dança que destrói, finalmente, a ilusão de óptica do pigmento composto em forma de sombra, ao mesmo tempo que se inscreve em rasto na folha de papel. A dobragem da mesma folha de papel vem «complicar»²⁷⁰, ou complexificar o traço, no sentido em que a inscrição se dobra e redobra fazendo do traço simples, uma sobreposição de traços, ou antes, a sobreposição do pigmento. Na desdobragem regressamos a uma qualquer clareza literal, agora podemos ver e tratar um plano horizontal negro, no chão negro, com um corpo negro de homem desaparecendo como desaparecem as sombras dentro de outras sombras mais negras e sobrepostas, sumidas no escuro que tudo absorve evocando o «buraco negro»,

²⁶⁹ Ver, por exemplo: http://www.franciscocardosolima.com/download/o_atelier_de_helena.pdf. Ver também «Pintura Habitada» de Joana Ascensão (2006), documentário filmado a propósito do trabalho de Helena Almeida.

²⁷⁰ A partir da palavra «complicar» trabalhada numa sessão do grupo de tradução desdobrei uma série de hipóteses trabalhadas também por Gilles Deleuze em *Le Pli* e por Eugénio e Fiadeiro a partir de Deleuze. Jacinto Lageira também trabalha a Dobra no seu texto sobre *I Am Here*.

no «poço dos negros», ou, como Lepecki gosta de dizer também, «o porão do navio dos negros» (cf. 2014). Poço dos Negros é também o nome da rua em que se fixou a RE.AL, em 2005.

Recycled Reality, um trabalho feito para vídeo (Fiadeiro, 2002, 2006), foi um outro tipo de espelho explorado pela RE.AL, que desde o início pensei trazer para esta tese²⁷¹. De e com João Fiadeiro, Ana Sofia Gonçalves, Helga Guzner, Mathilde Lapostolle e Paula Caspão, e filmado por Walter Lauterer, o vídeo foi mostrado ao público, uma única vez, em 2002, num evento de homenagem a Mónica Lapa. *Para a Mónica* reuniu no Teatro Maria Matos intervenções de várias naturezas, propostas por pessoas de alguma maneira ligadas à bailarina, coreógrafa e programadora Mónica Lapa²⁷². A montagem, a que tive acesso mais recentemente, é de Ivo Serra (2006). Vi este vídeo pela primeira vez durante o evento *Para a Mónica* e, de alguma forma, guardei-o na memória. Tive que insistir perante a perplexidade de João Fiadeiro, para rever esta filmagem, a que sempre associei a ideia de espelho «estranho». A repetição com diferença, ou «descubra as diferenças, qual a realidade original, qual a reprodução de uma primeira filmagem?». O dispositivo é simples, mas talvez não tenha sido tão simples de concretizar. Consiste na filmagem de uma reunião de grupo sobre o método de composição em tempo real, que depois é reencenada e repetida para se voltar a filmar. As duas gravações são mostradas lado a lado sem que seja perceptível, na gestualidade, nos ritmos e nos discursos, qual será a original. Será que há uma original? A certa altura torna-se evidente que falta uma das pessoas do grupo e o processo de «descobrir as diferenças» recomeça.

III. 4. 3. AND_LAB (2011-2014)

A convivência com três anos de oficinas e de actividades conjuntas com o AND_Lab de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, faz com que não me seja possível distinguir a origem do pensamento de cada um, do seu próprio trabalho individual durante este período. Portanto, sei que há uma mistura entre o trabalho de *Composição*

²⁷¹ Surpreende-me agora o facto de lhe ter dado tão pouco espaço de reflexão nesta tese. Talvez esse facto tenha que ver com a forma como o «espelho» se foi disseminando pela escrita e pelos trabalhos concretizados ao longo dos anos de pesquisa.

²⁷² Mónica Lapa, conhecida bailarina e coreógrafa da geração da Nova Dança Portuguesa, dos anos 90, foi co-fundadora, com Mark Deputter, do festival Danças na Cidade, que programou de 1993 até 2001, ano em que faleceu.

em *Tempo Real* de João Fiadeiro, do qual já falámos um pouco, com a *Etnografia como Performance Situada* de Fernanda Eugénio, também combinada com o seu trabalho de pós-doutoramento (que concretizou em simultâneo com o desenvolvimento do AND_Lab). AND_Lab é o nome encontrado para designar simultaneamente o «Anthropology and Dance Laboratory» usando a palavra «and» da proposta de uso do «e», no trabalho de Eugénio, mas em inglês, para que seja reconhecível num contexto internacional mais alargado. (Os *workshops* AND_Lab de Eugénio e Fiadeiro foram leccionados um pouco por todo o lado, mas sobretudo no Brasil, em Fortaleza, Curitiba, e em Portugal, Lisboa, Porto).

«O contacto-improvisação fez-me perceber muito do que faço hoje» – Conta Fiadeiro no início do *workshop* AND_Lab (12/9/2011) – «até que um dia, estava a dar um *workshop* de contacto-improvisação e pedi uma mesa (nos anos 90 ainda se podia fumar...)»²⁷³. No dia seguinte, só tinha três pessoas no *workshop* e aí começámos a “trabalhar”» (Fiadeiro, 2011). Esta narrativa relatando o início de um novo modo de trabalhar - que seria o método de Composição em Tempo Real, nos anos 90, depois da exaustão do contacto-improvisação - foi usada também como forma de actualizar um outro começo, a introdução de um novo modo, ainda incipiente, em 2011, o modo operativo AND, que Fiadeiro trabalhou com Fernanda Eugénio entre 2011 e 2014. O AND_Lab teve vários formatos de *workshops* que, dependendo da intensidade e do objecto, faziam variações da palavra «AND» (AND_Tools, AND_Craft, AND_Research, WeekAND, etc). «Interessa-me o trabalho em comunidade e o contacto-improvisação tendia muito para o trabalho a dois», continua Fiadeiro (*Ibidem*). Este laboratório AND seria também um certo regresso a processos de «geração de comunidade» que teriam sido abandonados por Fiadeiro, em 2007, quando deixou de coreografar. «O acto de criar um espectáculo ia contra o processo de não concluir um

²⁷³ «A aula teórica à volta de uma mesa é uma modalidade de transmissão utilizada desde o princípio de 2000 que, segundo J.F., permite estabelecer um ponto de partida “real” e social para o trabalho no estúdio, subtraindo dos corpos dos *performers* o excesso de informação criado pela apreensão de técnicas e de modos de relação específicos à prática de dança contemporânea. (...) A mesa é para J.F. um primeiro passo na direcção de uma equivalência entre espaço real e espaço de trabalho artístico, o que permite reformular a dicotomia tradicional que estabelecemos entre realidade (vida) e ficção (teatro). O dispositivo mesa é uma espécie de arquétipo da realidade, arquétipo do corpo quotidiano. Ela serve realmente e funcionalmente para discutir a CTR, mas ela produz ao mesmo tempo, um afastamento face aos modelos incorporados por anos de pesquisa em dança (o estúdio como lugar de dança “nua”, de “pés descalços” e de “pijamas da dança”). Ela anula também a separação tradicional entre práticas verbais e não verbais (na qual a dança ocupará um lugar secundário). A mesa é portanto um ponto de partida, um zero mediano a partir do qual toda a acção, ou especulação sobre a acção teatral se engendra.» (Tirado de textos inéditos de Rita Natálio sobre CTR, 2007-2008, p. 11).

processo», (*ibid.*). No arranque do trabalho, «estar junto» foi a relação privilegiada e praticada em cada jogo. Dentro do «estar junto», destringem-se as possibilidades de uma relação se tornar complementar, simétrica, ou hierárquica. Para observar as relações, o jogo abrandou a «realidade», criou uma *maquete* e propôs-se funcionar por etapas, ou por «posições» (como não temos hipóteses de criar os vários futuros possíveis, cria-se um modelo onde estes se vejam como «mundos virtuais», ou seja, colocam-se as hipóteses de relação antes de elas se concretizarem). A *maquete* consistiu num enquadramento, ou literalmente, num quadrado desenhado com fita-cola de papel, no chão. Um quadrado de 1x1 produz um mundo *maquete* à escala das mãos e de pequenos objectos. Uma escala «artesanal». Quando muda a escala, por exemplo para 2,50 x 2,50, já podemos entrar numa *maquete* de corpo inteiro. Como se fosse um jogo de tabuleiro que muda de escala. Mas à medida que a escala aumenta, aumenta também a vertigem. Na escala corpo entramos embriagados de ideias e de coisas para fazer (sempre que estamos à espera, há como que um *shot* de dopamina que nos premeia em cada concretização de expectativa). (*Ibidem*) A «escala corpo» corresponde à possibilidade de entrada dos jogadores em «campo», ou seja, dentro do enquadramento.

O jogo começa pela sensibilidade às condições iniciais (SIC, abreviando em inglês)²⁷⁴, a que tenho chamado também «reparagem» num misto de dupla paragem e de *repérage* cinematográfica (ambas ideias usadas por Eugénio e Fiadeiro também). «O que é que a coisa tem?» (o que é que existe para ser reparado?) é a pergunta a fazer aliviando a questão «o que é que a coisa é?» (não é ainda, pois está em potência de relação, está em devir). Neste momento de sensibilidade às condições iniciais gerir o tempo é poder abrandar para «desobviar». A gestão do tempo deve dar lugar à criação de hipóteses de relação. A *affordance* aparece aqui como possibilidade perceptiva ligada à teoria de Gibson (1986 [1979]). O que quer que exista, o que quer que a coisa tenha, convida à relação, é uma «convocância», uma «possibilitância», ou a propriedade de aumentar as possibilidades de acontecimento. Apostando na co-incidência em lugar de aceitar qualquer acaso, o AND_Lab de Eugénio e Fiadeiro privilegiou as estratégias de «não ter uma ideia» à partida e de «adiar o fim» como forma de «viver juntos». «Estar com» será necessariamente diferente de estar à espera, de ter expectativa, e o «com» é uma das componentes da com-posição. Ou seja, o jogo estabelece-se por via de uma primeira proposta de posição à qual uma outra pessoa do grupo junta uma segunda

²⁷⁴ Ver SIC (sensibilidade às condições iniciais): <https://vimeo.com/album/3524990>

posição, formando a primeira com-posição, que é já uma tendência, mas onde várias hipóteses são ponderáveis ainda. Dentro dessas hipóteses, algumas terão mais relevância que outras. Há a relevância do óbvio, por exemplo, se a primeira posição foi colocar uma cadeira e a segunda posição foi alguém sentar-se nela, uma hipótese óbvia seria, por exemplo, uma terceira pessoa colocar uma segunda cadeira. Mas é antes da terceira posição que o grupo suspende o reflexo de agir imediatamente sobre o jogo comum, para individualmente elaborar um leque de hipóteses que possam simultaneamente ser relevantes e aumentar a potência do jogo, por exemplo, inaugurando um plano a partir da tendência gerada na relação de relações anterior que, mais tarde, ou mais cedo instale uma máquina de encontro entre todos os jogadores. O encontro aqui corresponde ao próprio jogo/acontecimento que alimenta o plano comum, em lugar de serem os jogadores a manipular o jogo individualmente, ou mesmo em grupo. Uma vez encontrada a máquina do jogo, o grupo concentra-se em mantê-la e alimentá-la. O tempo do acontecimento quer ser dilatado para que, em macro escala, se possam prever alguns acidentes e fins possíveis. O fim corresponde a uma evidência comum de que a máquina «fechou». Quando se prolonga «artificialmente» o jogo, alguém, ou ninguém sabe mais que máquina está a ser alimentada ali e o jogo vai morrendo por si, ou é interrompido por quem não suporta uma «vida miserável», que corresponde normalmente a um *loop* interminável de posições sem relevância (podemos morrer de tédio, ou de adrenalina...), a isso se chama também, no AND_Lab, não saber «aceitar o fim». O trabalho passa muito por estar atento, por um lado, e por poder, tendo em conta as condicionantes transformá-las em condições. Se a condicionante «estar constipado» nos distrai (ou nos chama a atenção), porque não trabalhar com a condição «ranho pelo nariz abaixo»? E isto leva-nos para o potencial performativo do jogo que se desenvolve mais na «escala corpo». As escalas de jogo mais pequenas têm a vantagem de poderem ser jogadas com pessoas que não querem ter nada a ver com performance, pessoas que não querem por o seu corpo em campo. Várias vezes, nos *workshops* em que Eugénio e Fiadeiro trabalharam, por exemplo, com cientistas, monitores de museus, ou grupos de artistas e estudantes de várias artes, foi essa a direcção de jogo escolhida. Os quadrados desenhados com fita no chão foram transformados em mesas de trabalho quadradas para explicar e jogar o jogo do AND_Lab, durante um grande período de trabalho de investigação e de *workshops* deste jogo, também com os grupos que acompanharam mais intensamente o desenvolvimento da ferramenta, como o grupo de Lisboa, no qual me incluo. Uma das «condicionantes» pode ser o desequilíbrio dos objectos numa mesa,

portanto, qualquer desequilíbrio na escala da mesa 1x1 pode ser transformado numa «condição» para trabalhar o equilíbrio, ou a queda, se for relevante.

Uma variante do jogo no quadrado funciona com vários quadrados em simultâneo jogados a pares. O jogo GHOST, palavra que combina «guest» (convidado) com «host» (anfitrião) pode ser jogado com números pares de jogadores, sendo que um jogador se fixa no quadrado de partida (host) e o segundo (guest) circula pelos vários campos (ainda quadrados de escala pequena, ou média). Este jogo funciona com os objectos, ou os rastos que ficam nos quadrados, portanto não se presta tanto à acção performativa, pois o próximo convidado que chegar ao quadrado só terá acesso ao que lá ficou (e não à acção desempenhada). Uma vez atribuídos os papéis em cada par, o que será o «guest» propõe uma posição dentro do quadrado. O «host» observa e faz uma segunda posição que se relaciona com a primeira e o «guest» segue o seu caminho para o quadrado de uma outra equipa, onde, mais uma vez, terá um tempo inicial de sensibilidade às condições de relação das posições que vai encontrar; vai fazer um trabalho de reparagem para poder propor uma terceira posição, que se relaciona com a relação que observou. Ou seja, propõe uma relação com a relação iniciada pelo outro grupo, à qual o «host» após um período de atenção responde com nova proposta. O jogo prossegue de forma a que todos os «guests» percorram todos os jogos e voltem ao jogo de partida. Aquilo que se observa são vários desafios, de várias ordens. Um dos desafios para o «host» é - a sua tendência natural para preservar uma lógica relacionada com a sequência de intervenções, a que só ele assistiu - ser desafiada de cada vez que um novo jogador aparece na sua «casa» e vê o que lá está pela primeira vez. Outro desafio é aquele que se põe ao jogador que migra («guest»), de cada vez que este chega a um novo campo ele tem que lidar com um sistema de relações cujo historial não conhece. (é importante perceber que todos estes jogos são feitos sem falar, apesar de a voz poder ser usada como matéria de trabalho). No fim, quando cada «guest» reencontra a sua «casa», após ter passado por todos os quadrados, apesar de haver um jogador que teve um papel de manter uma lógica interna na cronologia das passagens e das posições, ele pode achá-la irreconhecível, ou talvez não. Os jogos mais curiosos passam, por vezes, por situações em que a máquina que desencadeou um jogo se manteve reconhecível até ao regresso do jogador migrante.

III. 4. 4. Fazer Nada

«Fazer nada», título de um capítulo de Laurence Louppe em que a autora fala de des-produção (Louppe, 2007, p.102), aproxima-nos de novo de um «fazer menos», ou do «*less is more*» que alimenta tantas estratégias artísticas. Do trabalho de Lepecki, *Exhausting Dance* (2006), tirámos a ideia de desaceleração como uma necessidade de crítica à cinética da modernidade e a expectativa de que uma dança nos entretenha com movimento. Fiadeiro cita por vezes *Bartleby, o Escrivão* (Melville 2009), dizendo corriqueiramente que «preferiria não...». Mas, o «nada» de Fiadeiro, essa inibição do fazer implica uma actividade intensa de pensamento. O momento em que não se passa nada, antes de alguém agir marcando uma posição, ou uma relação de relações dentro de «um quadro», é o momento de suspensão em que se espera um aumento da potência de um pensamento em grupo. Ninguém diz nada, e quem avança tem a responsabilidade de estar à altura da potência gerada. Muitas vezes o jogo cai aqui, uns precipitam-se, outros esmorecem, ou bloqueiam. Talvez seja aqui também, que se pode gerar a tecnicidade da CTR. Saber modular a atenção e poder lidar com o tempo da espera dando-lhe dignidade, ou seja, oportunidade para qualquer um dos presentes gerar relações e acontecimentos, é uma mestria, ou uma «arte», se preferirmos, que pude observar em *performers* como Cláudia Dias, Márcia Lança, Gustavo Sumpta, João Fiadeiro, etc., mas também em Rui Catalão - que quando começou era jornalista, ou em Fernanda Eugénio, mais conhecida como antropóloga – que colaboraram activamente com Fiadeiro entre 1999 e 2011 (em períodos diferentes). Não por acaso *Um Manifesto de Menos* (Deleuze, 1979), ou *O Zen ou a Arte do Tiro com Arco* (Herrigel, 2007) são citados por João Fiadeiro no seu trabalho. Por seu lado, Louppe, no texto já citado, começa por um poema de Robert Filliou:

C'est un poème action, et je vais le présenter:

ne rien décider

ne rien choisir

ne rien posséder

conscient de soi

pleinement éveillé

TRANQUILLEMENT ASSIS

SANS RIEN FAIRE

(Filliou *apud* Louppe, 2007, p.102)

Mais à frente Louppe refere a dança como sendo, à semelhança da performance, um modo de produção sem produção de objecto, mas unicamente de «gasto», «poderíamos falar aqui (para utilizar os termos de Lisa Nelson e de Patricia Falguières) de “operações negativas”». (*Idem*, p. 103).

N'en proposant pas moins des processus très forts de production dans la dé-production même. Dé-produire, c'est aussi se que propose Deleuze dans L'épuisé à propos des pièces pour la télévision de Beckett: «La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses». Sur un concept qui rapproche davantage de l'expérience chorégraphique, Deleuze soutient encore que le project de Beckett «est d'épuiser l'espace». (Ibidem).

Louppe continua expondo agora o pensamento de Matthias Alexander. A dança tem as suas razões que o discurso cultural dominante desconhece. O *não-fazer* de Matthias Alexander inicia-se entre outras coisas na «consciência primordial». «Dar-se um momento para não reagir segundo o hábito, é inibir a resposta automática». A *inibição*, outra noção importante nesta técnica. Não cair em esquemas antigos. A inibição contribui para *L'usage de soi* de Matthias Alexander. Próximo das «*techniques de soi*» desenvolvidas ao longo da *História da Sexualidade* por Michel Foucault. Há portanto na inibição (...) uma actividade performativa na elaboração do sujeito, o pensamento da dança não faz senão desenvolver e revelar as suas estratégias íntimas. Com todas as suas declinações. Ficar em si, estar presente no mundo. Esperar por um ponto neutro (...). Esta não actividade encontra também eco nos processos de improvisação de Steve Paxton (*Ibidem*). Paxton terá dito que já não tinha uma fronteira definida entre a sua vida quotidiana e a sua prática de improvisação. Outro improvisador experimentado Kent De Spain, citado por Louppe, refere que uma vez afinado o nosso estado de consciência podemos aceder à qualidade improvisacional em qualquer momento da nossa vida (*Idem*, p. 104). Ora aqui falamos quase de um estado meditativo, mas talvez seja mais exacto dizer-se que são vários estados, e, «estar lá», ou «aí», é também *devenir*, com intervalos maiores, ou menores de «estar»²⁷⁵.

²⁷⁵ Talvez o caminho dos estados de consciência na improvisação nos levasse a estudar também, tanto as catarses, como os budismos, os taoísmos, as meditações, os derviches, as drogas alucinogéneas, as danças rituais, Maya Deren e as suas experiências vudu, etc. Mas, mais uma vez, não foi esse o caminho que escolhi para este trabalho.

III. 4. 5. *O Que Fazer Daqui Para Trás* (2015)²⁷⁶

Nesta peça ainda por completar e estrear, a imagem inicial foi a dos corpos exaustos. Depois tiveram que produzir o que os levaria a essa imagem, a esses corpos. Investiram, portanto, na exaustão. O dispositivo é muito simples e comporta muitas variações, mas dificilmente recebe outro jogo que não este. O espaço vazio tem um tripé, passados uns minutos chega alguém ofegante correndo com um objecto na mão, a estafeta é um microfone sem fios. Ah, seria isso que estaríamos a ouvir em *off*, antes de alguém ter entrado? Esse alguém pausa o microfone no tripé e fala connosco, trazendo um discurso que já vem a meio e cheio de respiração ofegante, cheio de sopro. Quando esta pessoa volta à corrida, de estafeta-microfone na mão, o espaço já se encheu desta presença. Depois virão outras, sucessivamente cumprindo tempos e esgotamentos diferentes, com discursos e respirações diferentes, uns começam pelo meio, outros pelo fim, uns trazem o fora de cena para cena, ou até uma filmagem do *iphone* que acompanha a vivência e o processo de esgotamento fora dali, até não poderem mais, até irem ficando em silêncio, um silêncio completamente diferente do silêncio do espaço vazio inicial. Será o início de qualquer outra coisa?

²⁷⁶ *O Que Fazer Daqui Para Trás* (Fiadeiro, 2015). Este relato da peça diz respeito ao seu estado ainda durante um dos ensaios a que assisti em Setembro de 2015. Entretanto a peça estreou com características diferentes, em Novembro de 2015, já depois da entrega desta dissertação. No espectáculo, o tripé com o microfone mantêm-se no centro do palco vazio, durante imenso tempo até que o primeiro performer chega da sua corrida em torno dos quarteirões do teatro. O que se passa fora é trazido para a cena pelo relato de cada um dos performers que chega invariavelmente ofegante. Percebe-se que há uma linha de trabalho de investigação e de relato ao microfone diferente para Márcia Lança, Carolina Campos, Daniel Pizamiglio, Adaline Anobile e Iván Haidar, e que é interrompida sempre que um dos outros chega ao palco. Ver excerto da peça aqui: <https://vimeo.com/149769154>.

CONCLUSÃO

Todo o começo é tautológico e impossível, mas está sempre a ocorrer. É pelo jogo com o vazio, neste caso entre linhas, que tudo continua em vez de repousar absolutamente sobre si mesmo. (...) Ponge vê o lugar do vazio ocupado pelo espelhamento. Este, pela mera reflexão torna o «um» em «dois», para de imediato o anular. (...) Desaparecida a complicação inicial, a partir da qual decorre muita coisa, ou quase nada, é preciso dar a ver o espelho onde se ocultou, nem que seja quebrando-o. (...) Ponge (...) dá-nos conta da impossibilidade de quebrar o espelho, mas também da necessidade de o fazer. Existe um velho ditado popular que diz que quebrar um espelho dá sete anos de azar. Invertido pelo espelho da sua pequena fábula, ou reflectindo-o outra vez, temos que: (*APRES 7 ans de malheures, Elle brisa son miroir*). (Miranda, 2008, p. 59).

«No fim onde tudo irá começar», ou «no princípio não era o movimento, nem a imagem», tudo começou pelo que estava e isso era o estado de qualquer coisa que já vinha em processo de outro estar. Mas para ver o que quer que fosse foi preciso um recorte, um quadrado, ou um círculo, algo o suficientemente regular para nos proteger do excesso de informação, de uma miríade de pormenores que se vão tornando visíveis à medida que a percepção conhece novos caminhos. Fez-se então uma «reparagem», ou uma prospecção, explorando vários estados de atenção e depois fez-se a engenharia reversa, num estudo especulativo - «E se... », «*What if...*» - como diria Deborah Hay²⁷⁷ nos seus *workshops* - somando deixas, pistas e relações em camadas. Fabricou-se um *ritornello* para assustar os fantasmas que povoam o escuro da indistinção, e assim se construiu uma primeira memória composta, diferente das impressões em fragmentos

²⁷⁷ A fórmula «e se...» é utilizada com frequência nos workshops de Deborah Hay como forma de propor em cada exercício, possibilidades que não estavam ainda presentes, ou nomeadas. Fiz apenas um workshop com Deborah Hay em 2008, ver: Oficinas/Workshops.

que nos assaltavam. A intuição pode ter sido, então, a tal memória do futuro, qualquer coisa que esteve presente, mas que não se actualizou. Foi também nesse lugar que andou Alice do outro lado do espelho.

Existência | aicnêsixE... Para lá de... Para cá de... Como se o reflexo na superfície espelhada se afinasse pelas distâncias e vontades, imagem intangível, mas reproduzível, reproduzível, reproduzível²⁷⁸. Um limiar instável que projecta e reflecte em lugar de conter. Limiar transponível reversamente para o passado e para o futuro, em *loop* na mesa de montagem do tempo real. A contenção no espelho é iludida, ou posta em abismo. Um enigma por resolver na percepção, não nos permite apenas reconhecer imagens como representação, mas pede olhar, olhar de novo, parar e re-parar, distrair um pouco a atenção, apagar a luz, desligar a lucidez e a reflexão, re-existir como se fôssemos o reflexo de um outro. Jogar. Aquilo que afecta e complica a vida também é matéria de jogo. «Isso», o escuro, o que nos perturba mas não conseguimos «agarrar» é matéria de investigação. Seja narcisismo, ou enigma da percepção «isso» dá trabalho e fornece matéria para trabalhar.

Como se a queda na toca de um coelho fosse o paradigma subjacente à queda em graça, o contrário da paralisia da reflexão - Nota: trabalhar no impasse da reflexão para não paralisar. A reflexão como matéria de investigação, uma forma de ultrapassar impasses. Da «queda sem fim» da vida também se extraem novas divisões, outras possibilidades de ver qualquer coisa a partir de um «fora» hipotético, à nossa frente, como na folha de papel, no dispositivo de palco, ou no dispositivo cinematográfico. A coreografia poderia ter esse papel de dividir para «ver». Mas também de dividir para reinar, não esquecendo o seu papel organizador, de comando e de controlo, prescritivo e descritivo, tal como a explora Lepecki (2006), e também o seu mecanismo de convite e de troca no jogo da dádiva, como sugerem Nelson, Eugénio e Fiadeiro. Como se a queda do contacto-improvisação, uma queda defendida cientificamente em *Fall After Newton* (Paxton, 1987) fosse um antídoto possível para uma entrada na inevitabilidade da coreografia vista de fora, desenhada visualmente antes de se pôr em prática. Estamos ainda a tratar da física de Newton e das leis que convoca para se defender do caos. Mesmo assim, muito diferentes da entrega a um mundo desconhecido. Métodos para ver e para investigar a queda. Métodos para destringir a velocidade em ritmos e densidades, massas de relação que emergem na duração.

²⁷⁸ Tanto *Existência* (2002), como *Aicnêsixe* (2001) são títulos de peças de João Fiadeiro onde é aplicado do método de Composição em Tempo Real.

Num conhecido *ballet* (*O Espectro da Rosa*, Michel Fokine, 1810), Vaslav Nijinsky acaba a sua dança saltando no ar e lançando-se pela janela fora. Nos bastidores, quatro homens apanham-no assegurando o mundo «real». É dos bastidores que Tompkins parte para *Song and Dance*, uma performance da inversão que empresta ao *ballet Giselle* um tom cínico na citação dos mortos. A morte, os fantasmas, a dor do desaparecimento são matéria de «homenagens»²⁷⁹. O bailarino que dança *Giselle* está «lá», é uma pessoa, não é um homem apaixonado por uma mulher que entrou no reino dos mortos por sua causa. Olga Mesa faz dos bastidores o «fora de campo», prolonga-os até à rua, onde caminha nua, fazendo o relato dessa experiência para as pessoas que a esperam no teatro, sentadas na plateia a olhar em frente. Depois volta assegurando o dispositivo de palco com as luzes e os agradecimentos... Finalmente, em *O Que Fazer Daqui Para Trás*²⁸⁰, não está ninguém em cena, senão quando exausto, um dos bailarinos pára de correr para falar connosco. «No começo» era a exaustão destes corpos que foram solicitados para mexer freneticamente ao longo dos séculos XIX e XX. *O Esgotado* (Deleuze, 2010) de Fiadeiro é o resultado de não poder mais com isto do palco e da expectativa de entrar e sair de cena para... O que o *performer* disser ao microfone será dirigido em sopro de cansaço aos presentes. Convido os corpos presentes ao encontro entre «pares» de humanos que pensem criticamente e esgotem qualquer coisa que já não se pode mais...

Um dos aspectos que começa a interessar-me bastante no fim desta dissertação/deambulação de doutoramento é o facto de não ser o fim, nunca mais acaba a «história interminável». *O Que Fazer Daqui para Trás?* - a nova peça de João Fiadeiro, que descrevo depois de ter visto um único ensaio - terá estreado, em Novembro, antes da defesa desta tese e poderá tornar-se muito diferente do momento em que a descrevo. Garante-se assim o não encerramento de um processo, em processo, com vários desfasamentos e iterações de «e» isto, «e» aquilo, e mais isto e acoloutro. A proposta de um pensamento coreográfico que não se encerra só nisto, mas pode ser um começo de um outro processo qualquer no meio deste. É incrível pensar-se que este documento está pronto. Não está! No entanto, é assim que fica até nova revisão, até

²⁷⁹ *Hommages* é o título geral que Tompkins dá a quatro solos que coreografou entre 1989 e 1998 em homenagem a Vaslav Nijinski, Harry Sheppard, Josephine Baker e Valeska Gert. O solo de homenagem a Baker, *Under My Skin* (1996), estreou em Portugal num programa conjunto com os solos de Vera Mantero e de Blondell Cummings, Culturgest, 1996.

²⁸⁰ Peça de João Fiadeiro, neste momento em ensaios para ser estreada em Novembro. Assisti a um ensaio desta peça no dia 31 de Julho de 2015.

nova discussão crítica, até eventual publicação em pedaços. Agora poderia começar uma discussão por entre a miríade de temas levantados na relação com os coreógrafos, e com as leituras, com textos que li demasiadamente depressa, todas as conversas que tive e hei-de ter com os colegas e com outros que lerem este trabalho. Tudo mereceria ponderação e crítica. Apenas um último comentário, fazem-me falta mais escritos de investigadores/artistas sobre o seu próprio trabalho, mas também de pessoas quaisquer sobre o seu próprio pensamento coreográfico. Pode haver quem por eles não se interesse, enquanto escreve sobre a dança e sobre a performance que vê, a partir do lugar do público, mas é garantido que cada pessoa que ginga, se posiciona, ou que se compõe-com outras com-posições, tem um discurso que é pensamento coreográfico em vias de articular e que poderá vir a articular também por escrito. Queremos saber do discurso coreográfico - movimento de pensamento imanente, de convite, de oferta, de recepção no jogo da dádiva, reflexivo, jogado a partir de um lado de fora hipotético, mas também prescritivo, descritivo, projectivo, de comando, um movimento de pensamento cujo referente é dança e pensamento coreográfico – de «toda a gente». Escrever sobre dança não é só escrever sobre peças coreográficas. Pode ser também «dançar» com essa escrita, e jogar com a «qualidade de ensaio» dos ensaios, com a «qualidade de repetição» das repetições²⁸¹, dos *workshops* intensivos, das estratégias de investigação e de pensamento coreográfico.

Entretanto, há que aproveitar a possibilidade que dançar/pensar nos dá, de correr sem ter pressa, de cair sem tropeçar, de escorregar, de deslizar sem que haja gelo no chão (*glissade* designa um passo de *ballet*), só porque sim, pelo jogo, pelo puro prazer de descobrir um outro modo de «estar». Para que serve esta tese? Para... Talvez sirva para permitir que se pense com a calma de não ter, à PARTIDA, um FIM.

²⁸¹ Em francês, *répétition* (repetição) designa, entre outras coisas, o ensaio de uma peça.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Miguel Vale de (1996), «Corpo Presente. Antropologia do Corpo e da Incorporação», in Miguel Vale de Almeida, org., *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas Sobre o Corpo*, Oeiras, Celta Editora, Págs. 1-22.
- (2004), «Corpo, Técnica, Subjectividades», *Revista de Comunicação e Linguagens* n° 33. Lisboa. CECL.
- ALMEIDA, M. I. M.; EUGÉNIO, Fernanda (2013). «Da etnografia autoral à etnografia artífice: algumas reflexões sobre o método etnográfico contemporâneo e os modos de operacionalização do encontro com o Outro» in NICOLACI-DA-COSTA, A. M.; ROMÃO-DIAS, D. (Org.). *Métodos de pesquisa qualitativa em psicologia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le Théâtre et Son Double*. Col Folio Essais, Editions Gallimard.
- (1975), *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*. Lisboa. Edição & Etc – Publicações Culturais Engrenagem Lda.
- BABO, Maria Augusta (2004), «Do corpo Protésico ao Corpo Híbrido», *Revista de Comunicação e Linguagens* n° 33. Lisboa. CECL.
- BANES, Sally (1987), *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. U.S.A. Wesleyan University Press.
- BATESON, Gregory (1986 [1936]). *La Cérémonie du Naven*. Livres de Poche Essais. Les Éditions de Minuit.
- (1987 [1972]), *Steps to An Ecology of Mind*. Londres, Jason Aronson Inc.
- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa. Relógio d'Água Editores.
- BOURDIEU, Pierre (1998) «O Conhecimento pelo Corpo», in *Meditações Pascalianas*. Oeiras, Celta Editora.
- BRESSON, Robert (2003 [1975]). *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto, Porto Editora.
- BUITRAGO, Ana, org. (2009), *Arquitecturas de la Mirada*, Espanha, Universidad de Alcalá.
- BURGESS, Robert G. (1997 [1984]), *A Pesquisa de Terreno, uma introdução*. Oeiras. Celta Editora.
- BURT, Ramsay (2004), «Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaker» in Lepecki, André, *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Connecticut, Wesleyan University Press.
- CANGUILHEM, Georges (s.d.) «Máquina y Organismo» in *Incorporaciones*, Madrid, Cátedra.
- CARROL, Lewis, (1971), *Alice do Outro Lado do Espelho*, Lisboa, Editorial Estampa.
- (2007), *Alice do Outro Lado do Espelho*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- (1995) *The Complete Illustrated Works*. Londres, Leopard Books Random House.
- CASPÃO, Paula, org. (2014). *The Page as a Dancing Site, customize your margins according to the content*. Lisboa, GHOST Editions.
- CHAMISSO, Adelbert von (2005 [1814]). *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- COELHO, Sílvia Pinto (2010), *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar*, dissertação de Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, Lisboa, FCSH,

- Universidade Nova de Lisboa, texto inédito. (Repositório da U.N.L.: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/5752/1/O%20Espinho%20de%20Kleist.pdf>)
- (2012), «Os *Tuning Scores* de Lisa Nelson», in programa de *Go de Lisa Nelson e Scott Smith, Ciclo Improvisações/Colaborações*. Porto. Auditório da Fundação de Serralves.
- (2013a), «Dançar-Pensar Enquanto Investigação e Poética» in Cardoso, José Carlos (ed.). *Pessoas e Lugares - Pensar com as práticas artísticas. Um catálogo*, Sment, Barcelos, 2013 (no prelo).
- (2013b), Recensão do livro *Always More Than One: Individuation's Dance (Sempre Mais do que Um: A Dança da Individuação)* de Erin Manning in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº45, CECL, FCSH, Lisboa (no prelo).
- 2015 «Dançar-Pensar Enquanto Investigação e Poética: Corpo #1» in *Sinais de Cena* nº22, APCT e CET, UL, Lisboa.
- COHEN, Selma Jeanne (1992 [1974]), *Dance as a Theatre Art, Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. Pennington, NJ, Princeton Book Company, Publishers.
- COMBES, Muriel (1999). *Simondon Individu et Collectivité, Pour Une Philosophie du Transindividuel*, França, P. U. F.
- CORIN, Florence org. (2001) *Vu Du Corps, Lisa Nelson. Mouvement et Perception*, Revista Nouvelles de Danse nº 48/49. Bruxelas, Contredanse.
- CRARY, Jonathan (2001) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. October Books.
- CRUZ, Maria Teresa (2006), «Arte e Media», *Arte e Comunicação, Revista de Comunicação e Linguagens* nº37, organização de José Augusto Mourão, 2006/2007, 143-148. Lisboa, CECL, FCSH, UNL.
- (2006), Programa do Seminário de *Arte e Média* do Mestrado de Comunicação e Artes 2006/2007, FCSH, UNL.
- (2011-2012), «*Medium, Dispositivo, Apparatus. A Economia do Aparecer*», *Analítica dos Novos Media, Revista de Comunicação e Linguagens* nº 43/44. Org. Maria Teresa Cruz e Manuel José Damásio, 61-67. Lisboa, CECL, FCSH, UNL.
- DANTO, Arthur C. (2005 [1984]), «The end of Art» in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, Columbia University Press, 2005.
- DELEUZE, Gilles (2004 [1966]), *O Bergsonismo*. São Paulo, Editora 34.
- (1988) *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1991) *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Brasil, Papirus.
- (2004 [1966]) «A Intuição Como Método» in *O Bergsonismo*, São Paulo, Brasil, Editora 34.
- (2007 [1969]) *Lógica do Sentido*. São Paulo, Brasil. Perspectiva.
- (2006 [1985]) *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa, Assírio e Alvim
- (2009 [1983]) *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa, Assírio e Alvim.
- (2010), «O Esgotado» in *Sobre Teatro: Um Manifesto de Menos: O Esgotado*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro.
- (2011), *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2004 [1972]) «6. 28 de Novembro de 1947 – Como Construir um Corpo sem Órgãos?», *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio e Alvim.

- (1992 [1991]), «Percepto, Afecto e Conceito» in *O Que é a Filosofia?*. Lisboa, Editorial Presença.
- DERY, Mark (1998), «Cyborging the Body politic: Obsolete Body and Posthuman Beings» in *Escape Velocity. Ciberculture at the end of the century*.
- DOUGLAS, Mary (1991), *Pureza e Perigo, Ensaio sobre as Noções de Poluição e Tabu*. Lisboa. Edições 70
- DUARTE, Susana Nascimento (2003), «Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*», Revista de Comunicação e Linguagens nº 31. Lisboa. CECL.
- DUCHAMP, Marcel (1959), «The Creative Act» in LEBEL, Robert: *Marcel Duchamp*. New York: Paragraphic Books, 1959, pp. 77, 78.
- DUGUET, Anne-Marie (1996), «L'Interactivité entraîne-t-elle des redéfinitions dans le champ de l'art?» in *Media Art Perspectives*, Edition ZKM/Cantz Verlag.
- DUNCAN, Isadora (1988 [1928]), *Isadora: My Life*, Grã-Bretanha, Cardinal.
- ENDE, Michael (1984). *A História Interminável*. Editorial Presença.
- EUGÉNIO, Fernanda (2012). «Criatividade situada, funcionamento consequente e orquestração do tempo nas práticas profissionais contemporâneas» in ALMEIDA, M. I. M.; PAIS, J. M. (Org.). *Criatividade e profissionalização: Jovens, Subjetividades e Horizontes Profissionais*. Rio de Janeiro: J. Zahar, pp. 210-258.
- EUGÉNIO, Fernanda / FIADEIRO, João (2012a). «O Encontro é Uma Ferida» excerto da conferência-performance *Secalharidade*, Lisboa, Culturgest. (ver em: http://re-al.org/sobre-and_lab/o-encontro-e-uma-ferida/)
- (2012b). «Antropologia e Dança»: <http://and-lab.org/antropologia-e-danca>. Consultado em 31 de Dezembro de 2013.
- (2013a). «O Jogo das Perguntas, Re-Parar: da Mobilização Infinita à Mobilização Ilimitada», in *Actas do Colóquio Movimento e Mobilização Técnica*, CECL, FCSH, Lisboa (no prelo).
- (2013b). *O encontro é uma ferida*, Lisboa, GHOST.
- FAZENDA, Maria José, org. (1997), *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, dos Autores e Edições Cotovia.
- (2007). *Dança Teatral, Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Celta Editora, Setembro de 2007.
- (2007). «“Não Há Pontos Fixos no Espaço”: Merce Cunningham», in *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa, Celta Editora.
- (2011). «Pés Descontraídos: Versões, Recriações, Improvisações» no programa do ciclo Improvisações/Colaborações, Serralves 2011.
- (2012), «A dança como visão do mundo, da grande modernidade à época actual» in LOUPPE, Laurence (2012), *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa. Orfeu Negro.
- FIADEIRO, João / FIADEIRO, Inácio (1996) «Praças», texto inédito.
- FIADEIRO, João (1998) «... agimos depois de compreender ou compreendemos depois de agir?», *Theaterschrift Nr. Extra* Dezembro de 1998 *Intensificação: Performance Contemporânea Portuguesa* (pp. 61-77).
- (2001) «Favour and Crisis of the Moment – Fissures of Reality» in Ploebst, Helmut (2001) *No Wind No Word, New Choreography in the Society of Spectacle, 9 Portraits* (pp. 143-163), Alemanha, K. Kieser.
- (2002) «No fim onde tudo aconteceu (O local para onde nos dirigimos, só o conhecemos quando lá chegarmos)», texto inédito.

- (2003) «O Negativo de Mim Próprio», *Imagem e Vida*, Revista de Comunicação e Linguagens nº 31. Org. José Gil e Maria Teresa Cruz, pp. 199-200. Lisboa, CECL, FCSH, UNL.
- (2007) «If You Don't Know, Why Do You Ask? An Introduction to the Method of Real-Time Composition» in GEHM/HUSEMAN/WILCKE eds. *Knowledge in Motion Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Transcript.
- (2010), «Caixa de Ar, ou Carta Aberta à Minha Geração», folheto publicado na comemoração dos 20 anos da RE.AL, Lisboa, RE.AL.
- FIADDEIRO, João / GUÉNIOT, David-Alexandre (2002) «Entre Moi et Moi-Même, Entre Réalité et Fiction, Entre Ici et Là, Essai de Transcription du Travail de Recherche de João Fiadeiro» in ROUSIER, Claire dir. (2002) *La Danse en Solo*, Paris, Centre National de la Danse. (pp. 115-124).
- FIADDEIRO, João / SANTOS, Ezequiel (2001). *[Documento]10+10, Contributo para Uma Cartografia da Dança Contemporânea em Portugal*. Lisboa, Forum Dança/RE.AL.
- FONTAINE, Geisha (2004) «L'Imprévu et la Mémoire» in *Les Danses du Temps*. Pantin, Centre National de La Danse.
- FOREST, Fred (1998), *Pour un Art Actuel, L'Art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan.
- FOSTER, Susan Leigh (1986), *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- (1996), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, New York, Routledge.
- FOUCAULT, Michel (1992), *O Que é Um Autor?* Lisboa: Vega.
- FOUCAULT, Michel (1997), *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 16ª ed.
- FRANKEN, Marjorie A. (1996), «Review Essay NOVACK, Cynthia (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*», *Journal of the Anthropological Study of Human Movement*, vol. 9, nº1. Spring 1996. pp. 37-41 (Ver http://jashm.press.illinois.edu/9.1/9-1Review_Franken37-41.pdf)
- FRAZÃO, Francisco / MENDES, José Maria Vieira (2001). «Nem Sempre a Palavra Ganha», *Revista dos Artistas Unidos* nº5, Outubro 2001. Lisboa.
- FREUD, Sigmund (1994 [1919]), «O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho» in *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Mira-Sintra – Mem Martins. Edições Europa-América.
- GARAUDY, Roger (1980 [1973]), *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Nova Fronteira S.A.
- GASCHÉ, Rodolphe (1997 [1986]) *The Tain in the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Londres, Harvard University Press.
- GIBSON, James J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- (1986 [1979]). «The Theory of Affordances» in *The Ecological Approach to Visual Perception*. Nova Jérsea, E. U. da América. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers.
- GIL, José (2001), *Movimento Total: o Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água editores.
- (2002) «The Dancer's Body» in MASSUMI, Brian (ed.) *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. Londres, Routledge, pp. 117-127.
- (2005 [1996]), *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, 2ª edição. Lisboa: Relógio D'Água editores, Fevereiro de 2005.
- GOLDBERG, Roselee (1988 [1979]), *Performance Art*. Barcelona. Ediciones Destino.

- (2012), *A Arte da Performance*, Lisboa, Orfeu Negro.
- GREENBERG, Clement (1982 [1960]), *Modernist Painting*.
<http://www.scribd.com/doc/10274762/Modernist-Painting-1960-Clement-Greenberg>
- GREINER, Christine (2010), *O Corpo em Crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. 1ª edição. São Paulo: Annablume editora.
- GUATTARI, Félix ([1992] 1993), *Caosmose, Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- GUÉNIOT, David-Alexandre / RE.AL org. (2000), *DOC.LAB, Uma Publicação Lesível nº 0*. Lisboa, RE.AL.
- HARAWAY, Donna (1991), «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,» in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nova Iorque, Routledge (pp.149-181).
- INFANTE, Francisco Ruiz e outros org. (2015) *Olga Mesa e a Dupla Visão*. Guimarães, Guimarães Capital da Cultura 2012. (no prelo).
- (2015 [2013]) «Antes de Começar (Quando Estamos no Meio)» in *Olga Mesa e a Dupla Visão*. Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012.
- JOWITT, Deborah (1989 [1988]), *Time and the Dancing Image*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, USA.
- (2012), «Portaging the '60s into 2012», in
<http://www.artsjournal.com/dancebeat/?s=simone+forti> (última consulta 2014-12-02).
- JONES, Amelia (2000), «Survey: Body, splits» in WARR, Tracey (org.), *The Artist's Body*, Londres, Phaydon.
- JUSTO, José Miranda (2009), «A Vontade Nua e a Verdade do Improvável, breve introdução a uma prosa reflexiva de Heinrich von Kleist» in *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Lisboa: Antígona, Junho 2009, 1ª edição.
- KATZ, Helena (2005), *UM, DOIS, TRÊS, a Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte. Fórum Internacional de Dança Editorial, Brasil.
- KLEIST, Heinrich von (2009 [1810]), *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. 1ª edição portuguesa. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.
- KLOSSOWSKI, Pierre (s.d.), *La Monnaie Vivante*, Paris, Rivages.
- (2008), *A Moeda Viva*, Lisboa, Antígona.
- KRAUSS, Rosalind (1976), *Video: The Aesthetics of Narcissism*, NY.
- (1999), «A Voyage to the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition», UK, Thames & Hudson.
- LAGEIRA, Jacinto (2013). «João Fiadeiro, Repli Dans le Noir» in *Regard Oblique: Essais Sur la Perception*. Bélgica, La Lettre Volée.
- LA METTRIE (1748), *O Homem Máquina*. Lisboa, Estampa.
- LAMARRE, Thomas (2012) «Humans and Machines», *Inflexions 5, Simondon: Milieu, Techniques, Aesthetics*, pp.29-67. www.inflexions.org.
- LAMBERT-BEATTY, Carrie (2008), *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960's*, London, England: MIT Press Cambridge, Massachusetts.
- LEPECKI, André (1998) «Corpo Atravessado, Corpo Intenso», *Theaterschrift Nr. Extra Dezembro 1998, Intensificação, Performance Contemporânea Portuguesa* (pp. 14-32).
- (2006), *Exhausting Dance*, Routledge, Nova Iorque.

- org. (2004), *Of the Presence of the Body, Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown. Wesleyan University Press.
- (2011), «Coreopolítica e Coreopólicia», *ILHA* vol 13, nº1 Jan./Jun.: 41-60.
- (2012), «Not as Before But Again: Reenactments as “Transcreation”», UCSC Cowell Conference room for The Center for Visual and Performance Studies. Ver: <https://vimeo.com/38192180>
- (2013), «Choreopolice, Choreopolitics: or, the Task of the Dancer», *TDR* vol. 57, nº 4 winter 2013: 13-27.
- (2013), «Coreo-política e Coreo-polícia: Mobilização, Performance e Contestação nas Fissuras do Urbano», vídeo *youtube* da palestra dada no Auditório no Auditório Manoel Maurício do CFCH da UFRJ (Campus Praia Vermelha) (Novembro 2013), <https://www.youtube.com/watch?v=RiwE8K3vhxM>. Consultado em 31 de Dezembro de 2013.
- (2014 a) Seminário «O Descomunal, o Incomum, O Desconforme, o Díspar: Para Uma Arte do Contrafluxo». *Em Reunião, Das Reuniões Como Práticas Performativas | Das Práticas Performativas Como Reuniões*. Lisboa, baldio/Teatro Maria Matos.
- (2014b) «João Fiadeiro, Real Time Composition» in *Dance*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Londres, Whitechapel Ventures Limited, MITpress. (pp. 86-88)
- (2014c) edit, *Dance*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Londres, Whitechapel Ventures Limited, MITpress.
- LIPPARD, Lucy (1997) *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, University of California Press.
- LOUPPE, Laurence (2004 [1997]), *Poétique de la Danse Contemporaine*, Paris, Contredanse.
- (2007) *Poétique de la Danse Contemporaine, La Suite*. Bruxelles. Contredanse.
- (2012) *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro.
- LYOTARD, Jean-François (1997 [1988]), *O Inumano, Considerações Sobre o Tempo*, Lisboa, Editorial Estampa.
- MADEIRA, Cláudia (2003). «Diálogos Entre Ficção e Real. O Híbrido na Obra de João Fiadeiro», *Ficções*, Revista de Comunicação e Linguagens nº 32. Org. Paulo Filipe Monteiro, pp. 309-322. Lisboa, CECL, FCSH, UNL.
- MANNING, Erin (2009), *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. (“Brian Massumi and Erin Manning, editors”) London, England: MIT Press Cambridge, Massachusetts.
- (2012) *Always More than One: Individuation’s Dance* («Brian Massumi and Erin Manning, editors»), Durham and London, Duke University Press.
- (s.d. [2012]) «Dançando o Virtual, Interlúdio in *Always More Than One*», Revista de Comunicação e Linguagens nº45/46. Lisboa, CECL.
- MANOVICH, Lev (2000), «A Vanguarda como Software», *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 28. Lisboa, CECL.
- MANTERO, Vera (1999 [1991]), *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois in Mês de Março, mês de Vera, 10 anos de obras de Vera Mantero*, (programa integrado em “Dança do século XX” na Culturgest com curadoria de António Pinto Ribeiro) Lisboa, Culturgest.
- MASSUMI, Brian (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, London, Duke University Press.
- (2009), *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, London, MIT Press
- MAUSS, Marcel (1993 [1967]), *Manual de Etnografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote Lda.

- MCLUHAN, Marshall (2002 [1962]), *The Gutenberg Galaxy*. Toronto Buffalo London, University of Toronto Press.
- MESA, Olga / SÁNCHEZ, José A. (2015 [2001]) «A Dança Começa Com o Olhar» in *Olga Mesa e a Dupla Visão*. Guimarães Capital da Cultura 2012. (no prelo)
- MICHEL, Marcel, GINOT, Isabelle (1995), *La Danse au XX siècle*. France. Bordas.
- MIRANDA, José A. Bragança de (1998), *Traços, Ensaios de Crítica da Cultura*. («Passagens»). 1ª edição. Lisboa: Nova Vega.
- (1999), «Fim da Mediação? De uma Agitação na Metafísica Contemporânea», *Revista de Comunicação e Linguagens* nº25: 293-330, CECL, FCSH, Lisboa.
- (2000), «O Corpo Utópico» in M. Valente Alves – *O Corpo na Era Digital*, Lisboa.
- (2001), «Carne» in AAVV-Corpo Fastforward org. de Dinis Guarda e João Urbano, Porto 2001: Capital Europeia da Cultura, Lisboa, Número.
- (2006), «Queda Sem Fim» in *Queda Sem Fim, seguido de «Descida ao Maelström», de Edgar Allan Poe*. Lisboa: Nova Vega.
- (2008), *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- (2012), «Álvaro Lapa, Uma Voz Sem Dono», ver: <http://rae.com.pt/>
- (2013) 28 Novembro Palestra«Tecnologias Culturais e Artes dos Media» programa in *Memoriam Friedrich Kietler, Como Aceder à Técnica?* CECL, UNL.
- (2014/2015) «Mutações dos Média», programa do seminário 1º 2º semestres, in http://www.rae.com.pt/MM13_14.htm
- MIRANDA, J. Bragança de, CRUZ, Maria Teresa (2002), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Tropismos. Porto 2001.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (2010), *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Outubro 2010.
- NELSON, Lisa (1995). «The Sensation is the Image. It's what dancing is to me». *Writings on Dance* #14, Summer 1995.
- (s.d.) *Tuning Scores*: <https://tuningscoreslog.wordpress.com/about/> (última consulta 27-08-2015)
- (2001), «À Travers vos Yeux», *Vu du Corps*, Nouvelles de Danse, nº 48, 49, Automne-Hiver 2001, pp. 9-26.
- (2003). «Before your Eyes, Seeds of a Dance Practice» in *Contact Quarterly dance journal*, vol. 29 #1, Winter/Spring.
- (2006). «Composition, Communication and the Sense of Imagination: Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores». Self-Interview. Ballet Tanz magazine critical correspondence, April 2006.
- (2009a). Conversa com alunos e convidados do c.e.m., Lisboa.
- (2009b). Palestra dada no Forum Dança, Lisboa, 21/01/2009.
- (2009c). Conversa/entrevista com Sílvia Pinto Coelho, Lisboa.
- (2010). «Tuning Scores, an Approach to Materializing a Dance» (excerpts from working draft), texto inédito cedido pela autora.
- (2012a). Oficina Coreográfica em conjunto com o grupo de alunos do Programa de Estudo e Pesquisa Coreográfica, PEPC 2011/12, do Forum Dança. De 9 a 20 Janeiro de 2012, Lisboa.
- (2012b). *Master class* no auditório da Fundação de Serralves 2012-01-16. Porto.

- (2012c). Palestra «A Minha História da Dança», 2012-01-19, Lisboa, Forum Dança.
- (2012d). Conversa/entrevista com Sílvia Pinto Coelho, 2012-01-20, Lisboa.
- NELSON, Lisa / PAXTON, Steve (2004), Excerto de discussão transcrito e publicado em *Shoptalk* por Companhia Blu, Florença Dezembro 2004 (texto cedido por Lisa Nelson).
- NELSON, Lisa / SMITH, Scott (2012). *Go*. Ciclo Improvisações/Colaborações Porto. Auditório da Fundação de Serralves.
- NEUPARTH, Sofia/ GREINER, Christine, org. (2011). *Arte e Agora: Pensamentos Enraizados na Experiência*. São Paulo, Brazil. ANNABLUME do Corpo.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997), *O Nascimento da Tragédia*. Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- NIJINSKY, Vaslav (2004), *Cadernos*. Lisboa, Assírio e Alvim.
- NOË, Alva (2006). «Tuning the Body», *Ballet Tanz magazine* #74, April 2006.
- NOVACK, Cynthia (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- OLIVEIRA, João (s.d.) «Nossa Senhora das Flores, ou o *Requiem* Pelas Certezas» in <http://www.eira.pt/userfiles/Nossa-Senhora-das-Flores-ou-o-requiem-pelas-certezas.pdf>
- PANKOW, Gisella (1986) *L'Homme et Son Espace Vécu*. Paris, Aubier.
- PAXTON, Steve (2011). Conferência demonstração *Material for the Spine*, c.e.m. Culturgest, Lisboa. Ver: <https://vimeo.com/29376204> e <https://vimeo.com/29423573>.
- PALOURO, Ricardo (2008). «O Tempo do Real», Entrevista a João Fiadeiro, Revista Textos e Pretextos nº11 Out/Inverno 2008, Coreo-grafias Literatura e Dança (pp. 182-187).
- PAZ, Regina / GONÇALVES, Taís (2011). «Composição em Tempo Real», Olharce, a Revista da Dança do Ceará nº2 (pp. 40-43)
- PELBART, Peter Pál (2006), *Vida Nua, Vida Besta, Uma Vida*. Comunicação feita durante o Festival Alkantara 2006 em Lisboa, Teatro de São Luiz.
- PEETERS, Jeroen, (2005). «Dialogues on Blidness: Lisa Nelson» in *Dance Theatre Journal*, vol. 21, nº1, pp 9-12, Reino Unido. (também disponível aqui: <http://sarma.be/docs/2978>)
- (2014). *Through the Back, Situating Vision Between Moving Bodies*. Helsínquia, Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki, Kinesis 5.
- PERRIN, Julie (2013). «Olga Mesa, Au Fond Tout est en Surface, ou L'Intimité Diffractée» in *Figures de L'Attention, Cinq Essais Sur La Spatialité en Danse*. Les Presses du Réel (pp. 129-166)
- (2015 [2008]) «A Coreógrafa da Câmara de Filmar» in *Olga Mesa e a Dupla Visão*. Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012. (no prelo)
- PHELAN, Peggy (1996), *Unmarked – The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie & LAHUSEN, Susanne (1990), *Schriftanz, a View of German Dance in the Weimar Republic*, London, Dance Books.
- PINK, Sarah (2009), *Doing Sensory Ethnography*. Sage Publications Ltd.
- PONGE, Francis (1977). *L'Atelier Contemporain*. Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques (2010 a). *O Mestre Ignorante, Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual*. Portugal, Edições Pedagogo.
- (2010 b [2000]) *Estética e Política, A Partilha do Sensível*. Porto, Dafne Editora.
- (2010 c) *O Espectador Emancipado*. Lisboa, Orfeu Negro.

- (2011 [2003]) *O Destino das Imagens*. Lisboa, Orfeu Negro.
- RENAUD, Alain (2011, 2012 [2000]) «A Interface Informacional ou o Sensível no Seio do Inteligível» in *Análítica dos Novos Media*, revista de comunicação e linguagens nº 43/44. Org. Maria Teresa Cruz e Manuel José Damásio, 61-67. Lisboa, CECL, FCSH, UNL.
- RIBEIRO, António Pinto (1994), *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Vega.
- (1997), *Por Exemplo a Cadeira, Ensaios Sobre as Artes do Corpo*, Lisboa, António Pinto Ribeiro e Edições Cotovia.
- ROLNIK, Suely (2006), *Geopolítica da Cafetinagem*, São Paulo, Comunicação feita durante o Festival Alcantara 2006 em Lisboa.
- SABISCH, Petra (2011), *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. München, epodium, Tanzplan Deutschland, Kulturstiftung des Bundes.
- SÁNCHEZ, José A., ed. (2003) «Investigación y procesos, Blanca Calvo, Toni Cots, João Fiadeiro» in *Situaciones: un proyecto multidisciplinar en Cuenca (1999-2002)*. Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.
- SANTOS, Ezequiel (1997), «Arquipélagos: Uma Viagem pelo trabalho de João Fiadeiro», Fazenda, Maria José (1997), *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa, Autores e Edições Cotovia, Lda.
- SASPORTES, José (1983), *Pensar a Dança, a Reflexão Estética de Mallarmé a Cocteau*. Coleção Arte e Artistas, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SASPORTES, José / RIBEIRO, António Pinto (1991), *História da Dança, Síntese da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SCHECHNER, Richard (2002), *Performance Studies – An Introduction*, London and New York: Routledge.
- SCHMIDT, Jochen (2005), «Da Modern Dance ao Tanztheater» in *Pina Bausch, Falem-me de Amor* (pp 85-105). Fenda.
- SIMONDON, Gilbert ([1958], 2007), *L'Individuation Psychique et Collective*, Aubier.
- (1989 [1958]) *Du Mode D'Existence des Objects Techniques*, Editions Aubier.
- (1992) «Sobre a Tecno-Estética, Carta a Jacques Derrida», *Les Papiers du Collège International de Philosophie* nº12, 1992 (pp. 253-266).
- (2008) «Do Modo de Existência dos Objectos Técnicos, Introdução», revista *Nada* nº 11. Lisboa.
- SLOTERDIJK, Peter (2002). *A Mobilização Infinita, Para uma Crítica da Cinética Política*, Relógio D'Água Editores.
- STEEH, Judith (1988 [1982]). *History of Ballet and Modern Dance*, Londres, Magna Books.
- SUMMERS, Elaine / OLIVEROS, Pauline (2011), *Sun, Moon & Stars*. Ciclo Improvisações/ Colaborações, Auditório da Fundação de Serralves. Porto.
- TOMPKINS, Mark (inédito), «My Performance History», Lisboa, Forum Dança/O Rumo do Fumo.
- UEXKÜLL, Jakob von (1959 [1934]). *Dos Animais e dos Homens*. Lisboa, Livros do Brasil.
- VALVERDE, Isabel Maria de Cavadas (2010). *Interfaces Dança-Tecnologia: Um quadro Teórico para a Performance no Domínio do Digital*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- WEIL, Simone (2004 [1947]), *A Gravidade e a Graça*. Lisboa, Relógio d'Água.
- WEISS, Gail (1999), *Body Images, Embodiment as Intercorporeality*, New York, Routledge.

WEIBEL, Peter (s. d.), *The Intelligent Image*.
<http://www.c3.hu/scca/butterfly/Weibel/synopsis.html>

WHITEHEAD, Alfred North (1967 [1933]). «Objects and Subjects» in *Adventures of Ideas*. Nova Iorque, The Free Press (pps. 175-190).

WOOD, Catherine (2007), *Yvonne Rainer, The Mind is a Muscle*, Afterall Books, Central Saint Martins College of Art and Design, Londres, 2007.

Teses Académicas Consultadas

ANDERSON, Victoria Peyton (2013) *Reflecting Modernity: The Dance Studio as a Performance Space*. Department of Performance Studies, New York University.

CASPÃO, Paula (2010). *Vis Elastica de la Sensation, Chorégraphies Contemporaines*. Université Paris Ouest, Nanterre La Défense.

CHAUMETTE, Sarah (2012). *Elaboration D'Une Présence en Scène Dans L'Atelier de Mark Tompkins: Analyse d'une pratique de composition en temps réel dans un contexte pédagogique*. Mestrado em Dança, Département Arts et Philosophie. Université Paris VIII.

COUTINHO, Liliana (2004). *Judson Dance Theatre – Quando a Dança Encontra o Objecto de Arte*. Tese de Mestrado em Estudos Curatoriais. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.

--- (2012) *Pour un Discours Sensible Sur la Capacité Cognitive du Corps Dans la Expérience de l'Art*. Doctorat en Sciences Humaines – Arts et Sciences de l'Art. Spécialité Esthétique. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

CVEJI, Bojana (2013) *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance*. Centre for Research in Modern European Philosophy. Kingston University, Faculty of Arts and Social Sciences.

EUGENIO, Fernanda (2006). «O “e” como estilo de vida». *Hedonismo Competente. Antropologia de Urbanos Afetos*. Tese de doutoramento. Programa Pós-Graduação em Antropologia Social - Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS-MN-UFRJ).

MADEIRA, Cláudia (2007). *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Tese de doutoramento em Ciências Sociais (Sociologia Geral). Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Lisboa.

MIRA, Ana Fonseca (2008), *ABCDEFGH The Feet Understand*. Dissertação de Mestrado em Estética. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008.

--- (2014) *Silêncio, Potência e Gesto: Um Corpo na Dança*. Tese de Doutoramento em Filosofia, Especialidade Estética. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

NAVÉLAN, Isabel de (2010) *Tiempo Cinematográfico en la Escena Contemporánea*. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Universidad del País Vasco.

SALGADO, Ricardo Seica (2011) *A política do Jogo Dramático: CITAC, Estudo Caso de um Grupo de Teatro Universitário*. Lisboa: ISCTE-IUL, 2011. Tese de doutoramento. Disponível em [www:<http://hdl.handle.net/10071/7016>](http://hdl.handle.net/10071/7016).

SILVA, Susana Mendes (2011). *A Performance Enquanto Encontro Íntimo*. Colégio das Artes. Universidade de Coimbra.

Dicionários

- FERREIRA, António Gomes (1996). *Dicionário Latim-Português*. Porto, Porto Editora.
- HOUAISS, António/VILLAR, Mauro de Salles/CASTELEIRO, João (e outros) (2002) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- LE PETIT ROBERT, *Dictionnaire de la Langue Française* (1993). Paris, Dictionnaires Robert.
- LOPES, Maria Alcina (2006). *A Génese Grega da Língua Portuguesa*. Coimbra, Minerva.
- MOLINER, María (2001). *Diccionario de Uso del Español*. Madrid, Ed. Gredos.

Sitiografia

- BOYNTON, Andrew (2012) *No Mistakes: Simone Forti*, in <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2012/11/no-mistakes-simone-forti.html>
- BEYER, Brittany (2012) *Walking with Judson Now, Impressions of Simone Forti & Friends*, in <http://www.dance-enthusiast.com/features/view/414/>
- BROWN, Trisha (1987). *Newark*, <http://www.trishabrowncompany.org/?section=19#main>. Ver excerto de reposição em 2013, filmado por Marie-Hélène Rebois: <https://vimeo.com/69459105>. LGM Television, Opera National de Lyon, Mezzo, 2013.
- COELHO, Rita Lucas (2015) Blogue COFEEPASTE entrevista com João Fiadeiro: <http://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista/>
- COELHO, Sílvia Pinto (2011) *APRÈS 7 ans de malheures / Elle brisa son miroir*. Performance duracional realizada no âmbito do evento WeekAND, AND_Lab, Lisboa. Ver excertos em: <https://vimeo.com/138562407>.
- (2013) *Sopro*, leitura-performance apresentada no âmbito do lançamento de uma nova licenciatura em Artes Performativas e Tecnologias, Universidade Lusófona/serviço educativo da Culturgest. Ver filmagem da apresentação em: <https://vimeo.com/138681161>.
- DURAS, Marguerite (1979), *Les Mais Négatives*: <https://vimeo.com/7475873>.
- EUGÉNIO, Fernanda/FIADEIRO, João/COUTINHO, Liliana (2012). Glossário do AND_Lab no AND mag: <https://magazineandlab.wordpress.com/category/glossario-and/>
- EUGÉNIO, Fernanda/FIADEIRO, João (2014) Sensibilidade às Condições Iniciais, AND_Lab: <https://vimeo.com/album/3524990/video/125133711>
- FIADEIRO, João (2003). *I Am Here*. <https://vimeo.com/116156883>
- (2015) *O Que Fazer Daqui Para Trás* (teaser). <https://vimeo.com/138306335>

JOWITT, Deborah (2012) *Portaging the '60s into 2012*, in <http://www.artsjournal.com/dancebeat/2012/11/portaging-the-60s-into-2012/>

MESA, Olga (2011). Entrevista e extractos de *El Lamento de Blancanieves*, Citemor, Culturgest 2011 <https://vimeo.com/27646234>; <https://vimeo.com/27736200>

NEDER, Fernando (2006). Entrevista feita a Steve Paxton durante o curso «Material para a Coluna», no estúdio Nova Dança, São Paulo Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=1gE-MSZMsWw>

NELSON, Lisa (2014). Encontro prático com Lisa Nelson, atelier DUDUDE, Casa Branca, Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=YJNd1yR9-qo>

POELSTRA, Frans, (s.d.). in <http://www.unitedsorry.com/biographies>.

SEIBERT, Brian (2012), *Improvisational Motion Can Lead to Cuddling: Simone Forti's That Fish is Broke at Danspace Project*, in <http://www.nytimes.com/2012/11/14/arts/dance/simone-fortis-that-fish-is-broke-at-danspace-project.html>

SERRELI, Violeta (2010). Entrevista feita a Lisa Nelson no contexto do *NAO, Nuovi Autori Oggi Performing Festival*, Speciale E20 webTV: http://www.youtube.com/watch?v=Um6WM8n3Bj8&feature=player_embedded

SCHLENZKA, Jenny (2009) *Drunk With Movement*: http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=478&det=ok&title=simone-forti

SOLANO, Marlon Barrios (2008). «Moving Viewers: An Interview With Lisa Nelson», Embodied Techne Series, episódio 1, publicado no youtube em 2012-07-25. Último visionamento 2015-06-13: <https://www.youtube.com/watch?v=cqwXKtIM0EU>.

--- (s.d.). «Dance as a Way of Knowing: Interview With Alva Noë», Embodied Techne Series, episódio 2, publicado no youtube em 2012-07-25. Último visionamento 2015-06-13: <https://www.youtube.com/watch?v=FbWVERm5bsM>

TOMPKINS, Mark (2003). *Song and Dance*, vídeo de Gilles TOUTEVOIX: <https://vimeo.com/125248789>

TOUTEVOIX, Gilles (2004). *Aveugles Dans la Forêt*: http://www.dailymotion.com/video/x1pwim_aveugles-en-foret-avec-d-zambrano_creation

OFICINAS / WORKSHOPS

2014 - *Workshop Lab_Rec* com Olga Mesa e Francisco Ruiz Infante, associação *Hors de Champs*, Teatro Pradillo, Madrid.

- *Workshop* com João Fiadeiro *Composição em Tempo Real* aplicada à dramaturgia, RE.AL, Lisboa.

- Participação e organização do evento mensal «baldio no AND_Lab», baldio – estudos de performance e atelier Real, Lisboa.

2013-2015 - Participação e organização regular do Grupo de Tradução proposto para o baldio - estudos de performance trabalhando e apresentando as palavras: «atenção», «escape» e «complicar» (o Grupo de

Tradução desenvolve uma visão largada daquilo que pode significar traduzir, incluindo a tradução entre meios e o jogo da performatividade das palavras). Baldio, Lisboa.

2013 *Workshop* de «Body Mind Centering» com Louise Chardon, Forum Dança, Lisboa.

- *Workshop* de «Contact Improvisation» com Nancy Stark Smith e Mike Vargas. Forum Dança, Lisboa.

- *Workshop* «Práticas Críticas em Torno da Performance» com Paula Caspão, AND Lab, Atelier Real.

- Organização de um grupo de pesquisa coreográfica «Descampado» com Márcia Lança, Luciana Chieregati e Ibon Salva.

- Organização de um grupo de leitura à roda dos textos de Gilbert Simondon, Atelier Real, Lisboa.

2012 Seminário «*Readings Around Deleuze, Or How Art Thinks*» leccionado pela Professora Erin Manning, Universidade de Concordia.

- Seminário «*Communication, Design, Esthétique*» leccionado pelo Professor Brian Massumi, Universidade de Montréal.

- Aulas semanais de contacto-improvisação com Catherine Léssard, durante três meses, Montréal.

- *Workshop* com Lisa Nelson, Forum Dança, Lisboa. *Master class* no Auditório de Serralves, Porto. Palestra: «A Minha História da Dança» por Lisa Nelson, Forum Dança, Lisboa.

2011 Projecto *AND Research* desenvolvido pelo *AND Lab (Anthropology and Dance Laboratory)*, oficina de trabalho intensivo, de dois meses, para exploração de pesquisas individuais e de grupo com apresentação pública final, Atelier Real, Lisboa.

- Projecto *AND Extensive* desenvolvido pelo *AND Lab (Anthropology and Dance Laboratory)* de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio), no formato de oficina de trabalho intensivo de duas semanas para desenvolvimento das ferramentas do *AND_Lab*, Atelier Real, Lisboa.

2010 *Workshop* com Olga Mesa: *Corpo proximo/Corpo operativo*, FC Verão, c.e.m., Lisboa.

2009/2010 Grupo de investigação, pedagogia e criação sobre o método de Composição em Tempo Real de Cláudia Dias. Ponto de Encontro, Almada.

2009 *Workshop* com Lisa Nelson no Forum Dança, Lisboa. Tendo assistido a uma comunicação feita pela autora sobre o início da dança pós-moderna americana (Forum Dança), a uma conversa informal (c.e.m.), (Entrevista Lisa Nelson), Lisboa.

- *Workshop* com K.J. Holmes de *Body Mind Centering*, FC Verão, Lisboa.

2008 *Workshop* intensivo de teatro, com Robert Castle: *Intensive Method Acting Workshop*, sobre princípios do *Método do Actors Studio*.

- *Workshop* intensivo com Mark Tompkins (dança) e Gilles Toutevoix (vídeo) em Arbecy, França.

- *Workshops* com: Deborah Hay, Jeremy Nelson e Julyen Hamilton no Forum Dança, Lisboa. (Entrevista Julyen Hamilton).

2007/2008 Aulas semanais de composição em tempo real com João Fiadeiro e Cláudia Dias.

2007 Organização de um grupo auto proposto para dar continuidade às sessões semanais de composição em tempo real iniciadas por João Fiadeiro na RE.AL, Lisboa.

2006 *Workshop* de *Composição em Tempo Real* com a Cia RE.AL/João Fiadeiro.

- Aulas semanais de composição em tempo real com João Fiadeiro (com discussão em torno do método).

- Aulas semanais de contacto-improvisação com Peter Michael Dietz (com discussão em torno da técnica e da ideia de uma técnica de contacto-improvisação tal como é veiculada pela maioria dos professores).

2005 *Workshop de Composição em Tempo Real* com João Fiadeiro, RE.AL, Lisboa.

2004 Curso intensivo de Verão com Mark Tompkins e David Zambrano de *Real Time Composition*, em Arbecy, França.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1 – ALMEIDA, Patrícia (2003), série de fotos de <i>I Am Here</i> , Fiadeiro.....	301
Figura 2 e 3 – Vídeo <i>still</i> de Encontro Prático com Lisa Nelson (Nelson 2014).....	303
Figura 4 e 5 – Vídeo <i>still</i> de <i>Song & Dance</i> , Mark Tompkins (2003)	305
Figura 6 e 7 – Vídeo <i>still</i> de <i>O Lamento de Branca de Neve</i> , Mesa (2011)	307

ANEXOS:

A- Memória descritiva de <i>APRÈS 7 ans de Malheures Elle Brisa Son Mirroir</i>	241
B- Memória descritiva de <i>SOPRO</i>	243
1- Entrevista Mark Tompkins (Dezembro 2013).....	245
2- Entrevista Olga Mesa (Maio 2014).....	255
3- Entrevistas João Fiadeiro (3-4-2014), (15-4-2014).....	276

ANEXO A

Memória Descritiva de *APRÈS sept ans de Malheures / Elle Brisa Son Miroir*
(Coelho, 2011, ver: <https://vimeo.com/138562407>)

FABLE

Par le mot par commence donc ce texte

Dont la première ligne dit la vérité,

Mais ce tain sous l'une et l'autre

Peut-il être toléré?

Cher lecteur déjà tu juges

Lá de nos difficultés...

(APRÈS sept ans de malheures

Elle brisa son miroir).²⁸²

Em Setembro de 2011, apesar de estar ainda em processo de encerrar o projecto de tese de doutoramento propus-me começar a fazer os *workshops* intensivos que João Fiadeiro oferecia na RE.AL, já que um dos casos que iria abordar na tese era justamente o pensamento produzido nas oficinas de João Fiadeiro (como foi referido na introdução do terceiro capítulo, frequente oficinas coreográficas na RE.AL desde 1996). Desta feita os *ateliers* propostos na RE.AL diziam respeito ao trabalho que Fiadeiro tinha começado a desenvolver com a antropóloga Fernanda Eugénio. (AND_Research, AND_Intensive, AND_Extensive e WeekAND, 2011/2012). Além do processo de investigação estes workshops incluíam sessões de desenvolvimento de trabalho individual que culminaria com uma apresentação final em Dezembro. Uma vez que a minha investigação estava intimamente ligada à tese de doutoramento, não tinha à partida previsto apresentar um trabalho artístico da minha autoria. Do que eu conhecia, os processos de trabalho com a Composição em Tempo Real davam mais espaço para o desenvolvimento da «arte» do improvisador em tempo real. Sendo o processo de produção de trabalhos autorais mais ligados a sessões que muitas vezes Fiadeiro apelidou de *coaching*. Com Fernanda Eugénio, Fiadeiro estava em processo de construir o Modo Operativo AND que seria finalmente, o modo de operacionalizar e sistematizar o trabalho que já ambos faziam. No caso de Fiadeiro deslocando-se para fora do perímetro das artes, em especial das artes cénicas. No caso de Eugénio encontrando um jogo sistematizado e adaptado a vários tipos de interlocutores e jogadores. Quando começámos a preparar o weekAND ficou claro que o meu trabalho teria que voltar a sair da escrita para a performance ao vivo. Fizemos a «prospecção», ou a «reparagem» dos nossos afectos. Depois de nomeados e explicados na generalidade passámos para uma circunscrição e formulação. Onde está a potência da circunscrição de um afecto? «Espelhos, eu estou a trabalhar com espelhos» dizia eu. Mas, como assim espelhos? Como chegar a um enunciado? Havia esta frase em espelho que tirei de um livro de Miranda: «(APRES 7 ans de malheures, Elle brisa son miroir.)» (Ponge *apud* Miranda

²⁸² Francis Ponge (s.d.) texto publicado em Proêmes (oc. Pléiade p. 176) e (Tome Premier, Gallimard, p. 144). Ver: <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1003031100.html>. Ver também Miranda 2008, p.59).

2008, p. 59), parecia um bom título podia ser também o meu enunciado. Curiosamente, o processo de chegar a um enunciado, uma frase que é chave do que estamos a explorar, não é assim tão diferente da chegada a uma questão de partida para uma dissertação.

Tínhamos espelhos, tínhamos espelho a partir, tínhamos uma «ela». Quando comecei a trabalhar a única forma que eu via de partir espelhos seria com os pés. Mas com botas não, com tacões agulha talvez. Que efeito teria? Trouxe os saltos altos para a Real, e a primeira experiência que fiz para mostrar ao grupo de trabalho²⁸³ foi no vestiário da Real com um espelho de fraca qualidade no chão. No vestiário, aparecia de lado, como se houvesse um bastidor, e ao caminhar por cima do espelho desencadeava todo um imaginário *voyeur* que se adequou ao figurino (saia curta e rodada), e ao espaço, mas o espelho não partia. Um segundo momento de «reparagem» levou-nos a explorar a porta de vidro fosco e quadriculado do vestiário. Neste momento foi fundamental a ajuda de alguém que visse «de fora» e nisso a atenção de Fiadeiro foi crucial. Através da porta de vidro fosco, com a luz de dentro acesa, vê-se o contorno de quem passa. Mais interessante para o mecanismo *voyeurista* do que ter uma porta entreaberta «de propósito»... Fiadeiro reparou, então, que por cima da porta de vidro, na bandeira de vidro também quadriculado, o vidro não era fosco. Portanto dava para ver nitidamente. Como espreitar por aí? Chegou-se rapidamente a um dispositivo ao qual só bastou acrescentar pormenores. Na bandeira da porta conseguimos colocar um espelho que dava a ver o interior do vestiário a partir de fora. O chão do vestiário estava forrado de espelhos por onde «ela» passava enquanto se arranjava para sair, esses espelhos reflectiam as pernas por baixo das saias e partiam à medida que «ela» passava. Nas duas paredes espelhos também, um com lavatório, que reflecte mais os momentos de secar e de alisar o cabelo e, no outro extremo, um espelho com mesa de maquilhagem, jóias e perfumes. Também havia um chuveiro no vestiário ocultado numa das extremidades

A sequência era a seguinte: ouvia-se o chuveiro e via-se a nuvem de vapor que também embaciava os espelhos, não se via nada (ela limpava-se e vestia cuecas e soutiã sem que ninguém visse), sentava-se em frente ao lavatório para vestir *collants*, arranjava o cabelo, calçava os sapatos e deslocava-se por cima dos espelhos para ir buscar a primeira roupa. Penteados, cremes na cara, maquilhagem, roupa, casacos chapéus e saía para circular e falar com o público. Fazia a sequência três vezes sempre com variações: três toilettes (roupa de sair à noite) diferentes, três penteados diferentes (um com secador de cabelo, outro com esticador, outro meio encaracolado meio preso, três tipos de perfume), portanto, uma performance «duracional».

No entanto, o que me interessou neste trabalho mais do que o dispositivo voyeurístico montado, ou que cumprir o exercício (circunscrição de um afecto, formulação de um enunciado, pesquisa, produção, ou execução, apresentação), foi a mistura concretizada entre uma máquina coreográfica e uma máquina cinematográfica. Num sentido talvez primário, mas o dispositivo de ver para dentro de uma câmara através da colocação dos espelhos em ângulos que favoreçam a visão, inversão e composição de um quadro de visão lembra concerteza o cinematógrafo. A ajudar estará também o envolvimento sonoro dos microfones colocados por baixo dos espelhos que, ao passar e ao partir são amplificados, saindo o som por umas colunas por detrás de um sofá, onde há público sentado. E também a escolha de olhar através do vidro fosco que, como imagem evoca um ambiente bastante cinematográfico também. Por outro lado, o que faz a personagem mover-se dentro do pequeno espaço/câmara é um conjunto de tarefas óbvias e o modo como colocados, os objectos fazem a arquitectura/coreografia do espaço.

²⁸³ Grupo formado por Fernanda Eugénio, João Fiadeiro, Cátia Leitão, Carlos Oliveira, Samuel Sardinha e Juliana Japiássu.

ANEXO B

Memória Descritiva de *SOPRO*

(*Sopro*, Coelho, 2013 ver <https://vimeo.com/138681161>)

Sopro é um trabalho que concretizei a pretexto da apresentação e lançamento do novo curso de Licenciatura em Artes Performativas e Tecnologias da Universidade Lusófona, no serviço educativo da Culturgest, em Lisboa. Hesitei em aceitar o convite quando pensei que teria que abordar o tema das tecnologias, mas imediatamente me lembrei de um dispositivo que já tinha usado na peça *Einzimmerwohnung* de 2005 e que consistia justamente num «espelho» simulado a partir do vídeo e invertido. Estou sentada de costas para o público virada de frente para uma câmara apontada para o meu rosto e enquadrando o busto, como se fosse um espelho. O sinal dessa câmara é captado e enviado em directo para um projector que projecta a imagem num painel à minha frente parecendo um espelho aumentado. Na mesa há vários objectos e depois de explorar a estranheza de perder a noção frente/costas, esquerda/direita, começo a usá-los para prender o cabelo, enfeitar as orelhas e maquilhar-me em frente à câmara que trato como espelho. Não há *delay*, onde está a face, e a interface? A superfície do ecrã de papel vegetal retroprojectado? O que se vê no início é uma cabeça que gira sem rosto. Acrescentada a voz que canta, suspeitamos de onde vem o som. Mas no início, essa voz, ainda é grave e interna. Gradualmente, com o girar da cabeça apercebemo-nos de que a voz, agora mais projectada, sopra movendo ligeiramente os cabelos da frente. Aí está a frente. É difícil manter a dúvida quando finalmente todo o corpo gira, difícil foi também, não desafinar. Mas continua a estranheza por algum tempo. Aparecem dedos por entre os cabelos, vemos no ecrã/espelho. Só depois um rosto, os dois olhos que fitam a lente da câmara como se fosse um espelho e por isso, fitam o espectador a partir do ecrã. O rosto compõem-se ao espelho, arranjando o cabelo, brincos e maquilhagem. Para mim é tudo às cegas, não tenho o meu reflexo, apercebo-me vagamente do lugar onde ponho baton através da sombra da projecção para a qual não posso olhar sob pena de perder o efeito espelho de maquilhagem que quero convocar. O ecrã à minha frente fica bastante acima do nível dos meus olhos. Assim arranjada e em frente à câmara, com este tipo de enquadramento, podia ser uma locutora de televisão. Apresento então o meu texto, uma brincadeira ainda pouco desenvolvida sobre performance e tecnologia. Leio muito lentamente e sem ritmo, faltaram-me alguns ensaios, é uma peça por acabar. No fim do texto, encerro e viro-me de frente para começar uma conversa com o público.

ANEXO 1

Entrevista Mark Tompkins, Dezembro de 2013 ²⁸⁴

Sílvia- I organized a constellation of words I associate with your work to start our conversation, and then we can play... I don't want to direct my questions too much, that's why... I'm trying to write about how choreography/dance think. And I'm observing mainly the strategies and the media involved in choreographic thinking. This is a general scheme. But, of course, this is a free conversation and we can just start talking. About... Maybe we'll start from the end (laughs): «Vision games»? Vision games that I learned from you. Your vision games.

Mark- Yes we can start with that. Most of my vision games come directly or indirectly from Lisa Nelson. Because she was the first one, the first person I worked with that put so much importance on the eyes and the vision. Over the years it was just taking that in my own. You know using it how she gave it or playing with it. And probably the second encounter was my encounter with different video makers... and becoming interested in how to make images of movement and moving images. I was also very interested in making a connection between moving cameras, for example, as opposed to fixed cameras, fixed cameras. You know, making a frame and then putting things inside, coming in, going out. I was always fascinated with what happens when the camera dances. Yeah, I think a lot of the things I built up or discovered and developed over the years, went back and forth between those two - the material from Lisa and then different people I worked with moving cameras. And Specially with Gilles (Toutevoix). There's two people who I really worked a lot with moving cameras. One first person was Luc Riolant who was... he's a video maker and... he had a very, very physical way of shooting. He really got in and out and around and I started to play with the things I found with him and we developed exercises with and for performers. And then with Gilles even more because he had the same intuition of movement, of not just staying in the corner and framing, but moving in. And when we met actually I remember saying to him. It was in a workshop I was giving in 2003. He wanted to make a documentary about my work. And in the beginning I said. «If you want, why don't you just join in, because then you'll learn what we're doing and then maybe you can play with it when you film what we're doing». And then he got so involved in the dancing that he stopped, he left his camera in the corner the whole time. And in the last days I said. «Well, if you want to make a documentary you'd better pick up your camera!». Which he did... but he had a new way, he had a new insight and from then on we did a lot of experiences together, playing with the dance of the camera, the dance for the camera... Yeah, how to create images for film that are not just... Like, the problem that I had always when I made videos of my work... Usually it was like flat, so flat, that it was so boring that I thought it was really... You know? You have to do this for programmers and things, but it was so uninteresting and...

Sílvia- Did he do the documentary?

Mark- Yeah he did it. I can send it to you. If you go on vimeo to Gilles Toutevoix and you see all of his films, they are all free, I mean they're open to everybody. It's called «On the Edge 2003».

Sílvia- I also see that Lisa is fascinated with the video experience. And that's probably why she did so much in the vision field, also. Of course, is part of her obsession too. And I would like to ask you about the involvement of the vision and the body. For example, when you are too much

²⁸⁴ Mark Tompkins teve a amabilidade de corrigir o inglês e algumas intenções no seu discurso a partir da transcrição que fiz da entrevista com ele, algum tempo depois da defesa desta tese. É por isso que o discurso da entrevista traduzido em «Mark Tompkins | No Limar» (p.153) está numa linguagem mais oral e com onomatopeias, nem sempre coincidindo com o texto deste anexo.

inside or you have to step aside and look at, or look for. For example, peripheral vision and focused vision, can you tell me how you think they're organized and how you use them?

Mark- In terms of performing, or in terms of dancing?

Silvia- No, in terms of exercising the way you see the world.

Mark- Well I think that from having observed the world for a certain number of years, that most people, they use very much their fixed focus to look at the world. So they go from one point, one image to another. They look at something and then they kind of... They blink, they pan, they change their attention. They hear something so they look in that direction. They focus on what interests them from moment to moment. It's very normal that we do that. For example, if you ask someone to go into peripheral vision and stay there a long time, it's very disorienting for most people. Because everything is out of focus, that means that in that state they don't see anything sharp. You see everything globally but you don't see any one thing. And in the same way, I also ask people to look at things very sharply but to keep looking sharply as they move from one point to another and follow lines, it's quite unnatural. I mean there are a lot of different things you can do and this is also extremely difficult. There are lots of different ways of looking, and at first it's extremely tiring because we're not used to being so concentrated. We are used to jumping from one thing to another. To learn the skills of peripheral vision or fine focus, which are extremes, and to learn to shift your mode of vision but not necessarily in the moment you would habitually shift. I think these are very interesting tools, then. So it's not because you turn your head that you go out of... You turn your head from a fine focus to look at another fine focus but you stay in periphery. You turn but you don't focus on anything. And the information you get is very different than if you go from one point to another point. Which is what we do the most.

So that informs me that there are a whole world of possibilities of being able to look at the world in other ways. Another way is to *flash*. So flashing is, you close your eyes and whenever you want to, or when you need to, because maybe you're afraid, you just flash as if you took a picture. So it's a very short flash, not a long flash. It's like a photo, «Click» and then you go on and then flash again, and you flash, and you flash, and you flash...

The thing that comes up I find interesting: one is that the whole world becomes kind of a movie. Like a set of pictures that go to each other, you know? Depending on how fast you're flashing. If you flash very fast it's really like an old silent movie. And you can feel yourself like if you're approaching. You're walking and you're approaching an object you can feel how you come close to that or going back away from it. If you're in a good situation and you feel ok, you can flash very rarely and then you really get a whole you get like a «huh!»!! If you flash less often you get a picture and when you close your eyes you get the «after flash» which is the negative of what you saw. It shifts into that and then it dissolves and it goes back to... not black, because it's very seldom that you're really in the dark. As long there's light and your eyes are closed eyes the light is coming through your eyelids. But you dissolve into humm... let's say black, and then you have other sensations that are carrying you, and then you flash again. And then again it's like «woah!». The images connect in a much different way than when you flash fast because they're much less connected to each other. So it's really like a world and then another world. And then you can also play with physical zooming so that you come... You're close to something and you can zoom in and you flash on it. And then you get this «pah!» explosion of just of a really close up of a tree or a person or... And that's also very interesting. So all that... It's something that I practice a lot in the metro. Because it's always in movement and it's always changing without you needing to do very much. Depending on how quick you flash, the picture is very different before you open your eyes again. People come in or go out. Some people are laughing, some people will comment, some people'll have this or that... And it's nice because it's very... It's not anonymous it's not so... People don't notice. They don't think you're weird. I like to play, specially in urban spaces, doing dances that people don't see. That they don't know that you're dancing. You know but they don't know. It's fun.

S- You say you're «dancing» but you don't say you're «making a movie». Why is that?

M- Oh in a way, you could say that too. You could say I'm «making a movie», why not?

S- But you're still dancing.

M- I guess I would think of it more as dancing then... Because there's no memory other than my own memory. There's no support. And if you did that with a camera of course it wouldn't work. People would think you're crazy... they wouldn't like it. They would find it invasive. They would say «no, no...».

S- This experience you have, do you like to share it with people you're working with? Do you suggest people would try the same in the workshops? In the workshops you try out different types of vision.

M- Yes, yeah I spend a lot of time working on vision.

S- Do you feel it's important to have people in the same level of experience of the *regard*?

M- For me what's important is that people realize that they have much more possibilities with their vision than they think. Their vision open, they can play more, and in moments of improvisation it triggers new possibilities for them. I mean that's one thing. Working with vision is also hearing, of course is touch and then it get's more and more complex... then is something else more. More mystical, I don't know. The first thing I work with the most is touch, then vision, and hearing.

S- I don't remember exercises for hearing being that specific in your workshops...

M- Well actually it goes hand in hand with vision because with blind work... when you close your eyes your hearing just explodes. You realize all this things that you didn't hear were there, but you didn't hear them because you where probably looking so much you didn't catch it.

S- So it's a lot of training your attention. You are bringing a lot of attention to different senses and possibilities. I find that similar to the work of the other choreographers I have to worked with. Attention is almost a priority to understand the ethics of the work. I would say.

M- I'm not so sure but I'd say what I'm doing the most is... separating the senses, toning them down or toning them up. So that one sense is enhanced. That's one thing. Then I spend a lot of time playing roles like passive-active or mover-witness-spectator. In a lot of different situations. When you isolate the roles you become more aware of their specificities... What are the possibilities of passive. Passive doesn't mean... I mean totally passive doesn't exist, you're still breathing and sensing, you're alive... but it might mean not doing very much, and that's the response. That could be my response to what you're doing if you're jumping around. That could be a response to someone who is active, moving around a lot. I don't jump around I just do very little. And in the same way active could be... active means to be more physical, to instigate, to propose... perhaps. It's kind of stupid in a way but when you do it then you see it. Although in the end passive can be a fantastic proposer, just by not doing anything. It can be a great proposition to someone who's like... very active. That's why it's a bit stupid. But the real reason for the separation is to bring them back together and to say - «you see there's no...». There is no real difference... It's not that there is no difference... but that you can't be only one or only the other. You're always being both. And you can shift very fast. You can shift in a split second from one to the other. And the last thing, the third part which is probably the most important thing, is to get people to realize that they can shift. They can shift from a state to another state... instantaneously! They don't have to wait and they don't have to... This is basic on improvisation. Improvisers think quite often, in the beginning anyway, that they have to wait for an impulse to respond. And this is totally not true. That it's... Impulses are everywhere and that moment of waiting is «dead time», the waiting becomes the activity. It's a time when nothing is

happening because they're waiting, and when you're really improvising.... When you improvise you're not waiting which doesn't mean you couldn't stand still for ten minutes... if it's circulating. But you're not waiting. So this is a big difference that a lot of people don't understand. You're ready to... You have to be ready for everything at every moment.

S- So, you keep your attention on...

M- You keep your attention on what's happening inside of you and what's happening outside and around you. And now, and now? How do we know? And know how to go when the impulse happens... there are thousands of impulses. This is one of the most difficult things. For example if someone is kind of... dancing and goes into immobility. They do something and they slow down and they come into a certain immobility and then they get stuck in their judgmental brain... «Ah... what shall I do now, where shall I go, what can I do, what's happening? I don't know what to do...». And this is the «dead time»... If you're just there. Ok you're just there and then something else happens and fuhh! And you go and it's going. It just goes along... An impulse, take it or leave it, both are choices, just go... I'm not explaining it very well...

S- I think about shifting roles between witness and spectator... From what I remember, these roles are kind of the active/passive in a more concrete game...

M- Yes, yes, yes this is really the... I use different words because sometimes I don't like them anymore... In the triangle mover-witness-spectator, I use words «witness» and «spectator» for the two roles. For the third role, according to the context, I may use... «mover», «protagonist», «performer». Meaning the one that instigates.

S- You also use «center of action»?

M- Centre of the action? Yes I use this expression quite often. I also use the word «fire». Or «fires», or «hot spot». In an improvisation, the fire moves constantly. The fire can be one person and in the next second it can shift to another person... or more. It can be outside of everyone or between them all. There can be several at the same time. It keeps changing. It's important to have the intuition and feeling «where is the fire». Where is the center of action in the space and how do I relate to it? Should I support it? Destroy it? Let it be? Counterpoint it? These are not just intellectual «thoughts». They are intuitive body-mind «thoughts». When the body thinks, the thoughts are not judgmental, and they «circulate». That's another word I use a lot «circulation». A lot of circulation going. You acknowledge and confirm, if the fire is over there, you go – or not. And then you know that's over there, you got to go over there. You don't know why, you don't know what's gonna be there, but you know you got to go over there. It has to do with balancing and unbalancing the space. It's hard... a lot of times people want it to be... harmonious. And this is something I fight against for many years.

S- You talk about «flow»...

M- Yes, I'm so tired of flow (laughs!!). I got so frustrated and angry doing contact improvisation because it was so much about «good flow» (laughs!!). Yeah, I mean let's have bad flow, you know? Let's have angry flow, sad flow, boring flow. People would react like «Oh, no, no, no, we mustn't!!» (laughs!!). Anybody would tell you that in theatre, conflict exists because otherwise it's a little boring, you know? I suppose you could make a piece with no conflict but would it be interesting? I don't think so.

S- So while doing a real time composition you're also thinking about dramaturgy?

M- Yes! Yes! Yes! It's different than theatre, because it is in real time it's being invented as it unfolds, but I remember what I'm leaving behind... and it can return. The residue or the things that were done can come back, in a different way or in a different light so that there is a connection... You can make a connection much later - but in a very fresh way - to something that happened before... and that people can see. And then they say: «Oh, it looks like they

planned this whole thing!». Because you know when... in the best improvisations, almost everybody at the end they say: «Tell me, was it really improvised? You had a structure, right?» (laughs!!). «Well no, we have only our memory».

S- I remember you saying that Lisa had a great memory.

M- Yes, yeah.

S- She is doing this reverse stuff that is probably a deep work on memory too. Do you also practice that reverse tool?

M- Me personally not. No, not really because I haven't followed her teaching for a long time. When she really got into the *Tuning Score*. I haven't done much, just a little bit.

S- Can you talk a bit about images? A global image could be a kind of dramaturgy in itself... Would you say that perception, when you name what you're perceiving, is already an image? What would you call an «image»?

M- Well, it depends on which side you're on. I mean if you're watching from the outside, the images being constructed and deconstructed are very clear. Watching from the inside, it's much more difficult because you're so involved in sensing and feeling, where you are and where to go next, that you don't have so many images. Personally, I scan a lot the space... I do lots of quick looks, like flashes to see my potentials. Internal images are more personal. So let's say they come... When something comes up, an image, a memory or an association to the past or present or future... I can use it or let it go. Sometimes I add a little accent to make it clear to the others and myself, I signify...something... It's very hard to explain...

S: Like, you decide to show?

M: Yes, that's good - I decide to show. I have a rather ironic way of dealing with these situations. When a personal image surfaces, I show it... and then I immediately transform or destroy it. Because what happens, and it's something I don't like in improvisations, I don't like when performers enter into connivance with the spectators, all the time showing that «you know, that I know, that you know that...» (laughs!!). You know? I find it a cheap trick, drawing the audience in by playing to their supposed intelligence. Another quite similar mode is when the performers try to make the audience laugh. It usually starts quite innocently but then they milk it, when they «make then laugh» it's horrible... (laughs!!). It's really horrible! Sometimes I use this laugh strategy to break the expectations of the audience... and then I shift to displace their attention and awareness.

S: That's a good point. I'd like that to go a bit further with these words (I display the map of words I had made before the interview): «Fall, gravity and grace». «Fall out of grace» like when someone is being gracious and suddenly realizes it, and in the moment they realize it, they «fall from grace» precisely because they're trying so hard. But gravity has another constellation maybe, so «to fall from grace»... is giving it gravity and then... these trance spinning addictions, obsessions and desires could be related to...

M: All of these things?

S: Yeah!

M: Well this one (word) is very important for me: «Desire». Because desire is... Desire and projection. Because I find that for myself and for many people whom I work with is that we are always projecting. So, for example, you wanna have a duet with somebody in a contact duet, and from the minute you start, you're starting to project about «Well it's a woman, and she has a nice smile and so on» (laughs!!)... «But I don't know if she could lift me...». And then you go into it and you start to... «Oh yes, it's good, she seems quite strong»... «Well I don't know...»

and then «papapap and then tarara... but blablalablab» a ver big «blablaba». The sensation is lost, it's gone and you're only in the projection. I think that real desire has very little to do with projection. It has to do with staying absolutly in it. The most difficult task is to stay «on the edge». Staying in the moment on the edge in the moment, moment to moment. We touch something «I don't know what this is, I don't know. I never felt this before»... In contact improvisation you see this a lot, people have learned certain phrases, certain lifts and they wan't to do those lifts. «Move this way... just come around here... no, not quite right but this way, I just get around here and do this... jump... stop shifting!» (laughs!!). How about... «Touch... what's this?... don't know... never felt it before... stay here... “not knowing”. We're in this place, we don't know what's gonna happen. We could stay here for two hours, ok? That's cool. If that's where it's happening. Or maybe we notice that something else comes up and then, we see what happens». And this is really very difficult. Because, of course, it also has to do with, especially in contact... it has to do with danger and vulnerability. It has to do with wondering and curiosity... Like when people are rolling on each other, they think «I'm too heavy to be rolled on». So they lift their weight instead of giving their weight. They lift the weight off and then it's like two times as heavy. And then say - «No, no, it's fine, give the weight, give the weight».

S: So it's observing what the things have instead of naming them?

M: Precisely. That's the thing I always say... You don't know. Not to know. No name, not a hand, not an arm, not a face... just a piece of meat (laughs!!).

S: And you think that came from the practice of contact improvisation?

M: Yeah, of course!

S: That's very concrete, huh? It's very...

M: But I mean... Yeah... If you learn to open that door, you can start to do «strange things». Because our desires don't correspond... There's no way I can know your desire. I hardly know my own... Actions occur unexpectedly. And it could be completely... They may be... tender or violent, usually excessive and surprising. I'm speaking always in terms of contact, but it's true also that the people that I work with now, some of them have never done contact but they know about this... The thing of surprise. And the thing of «I didn't know it but it pah! (illustrates with sound and gestures). It took and then oup!»). And then they will follow or they don't follow, but could follow... And knowing that if you run after it, then it's too late. Because it's gone! It was already. You find something else, there's always something else. It keeps shifting whether you do it or it does you. And that makes much much much more interesting and exciting tenses. It's exciting...absolutely! And the timing... the timing of no projection... to let it happen... Surprise!... Be careful!... Name it, it's gone! We have this timing of having no projection. Which makes it possible for us just to move and it happens by itself. And we ourselves are surprised, then you have to be careful not to be so surprise that you fuck it up and loose it. Because you decided that you're surprised. Like we said earlier.

S: So it's trusting in the emergency of the thing and not being afraid of the duration? What about speed and vertigo? Do you also relate them with desire, or something else?

M: Speed for sure. When you dance with David Zambrano, you'd better be ready to go fast. (laughs!!)

S: I know... (laughs!!). Vertigo, what I mean is the place where you're not sure if «you're making» the decisions, or if the decisions are «making you». Let's talk about decision and the speed of decision-making. The boundary, «on the edge» like you said.

M: I have different ways of dealing with speed and decision making. Usually I concentrate on several things at the same time. Say on my left foot sensing the floor, my eyes focusing on a

point in space, listening to a sound and an internal sensing in my neck. That offers me four possibilities of initiating and shift. I can go with my foot, my eyes, my ears or my neck, or with an impulse I didn't even know, that surprises me. I go - «Oh! Ok, fuuuut go...». And this is a pretty big work. By continuously multiplying the focuses inside and out it helps me to be ready to go, to not know, and to go.

S: Do you decide to go for the one that seems the most relevant?... Or just acknowledge and...

M: Quite often the one I decide is the one I decided to not decide. (laughs!!)

S: So it's working on the peripheral...

M: I'm working on surprising myself and not doing what I expect myself to do. At the same time I have another strategy, «do the obvious». When I say: «Oh no, I can't do that, it's too obvious». Of course, I can do that and then I do it anyway. It frees me from the judgemental ongoing internal dialogue of «I can't do this, I can't do that, you can't do that» I just DO it. It's done in a way that doing the obvious always has a little bit of time shift. It creates a split second delay while you do the «obvious dialogue». There's a bit of a gap where you have this conversation. Because it's always the same. It's a: «Oh, that's so obvious!». It's always a little «Huh!». Whereas «surrendering to multiple sensing» is more surprising. It's more - «Tuc, oh! Ok!...». (demonstrating).

S: I would like to ask you about the games inside and outside the studio. They tend to have an outside space, and an inside scene with a boundary between the players and the watchers. Is the point of these games to have an outside space?

I remember Lisa saying that when they started, when they were doing the contact improvisation thing and she began filming. She really felt like finally they had an outside eye. Because people often lost everything from the improvisation. Maybe each one had it's own memory of it, but the thing in itself was research, research, research, but very little was kept to research further and to be seen and watched and shared later on. Do you think that's the point of the games, to have always an outside area?

M: Well there are two important reasons, one is that practicing real time composition, it's important to practice witnessing, to have witness. I ask people to witness so they can give feedback to the performers, and it also sharpens their own compositional eye. The other reason is that it's very important to have an audience when you improvise, instead of everybody in the space at the same time doing their own research. Sometimes I do that, but not so much. I send people out into the woods to solo, with or without a witness. The two are very different. You don't do the same thing if someone is watching or if no one is watching. Both are important to understand your patterns, strategies and decision-making. We have a lot of habits, we make the same choices, we think we're inventing, that it's new and in the end we see... «ah, not so much has I thought». (laughs!!)

S: Do you consider the studio, the forest or even the city and the buildings has «media»? Like the camera changes you, but the space-time also changes you. Is that something you are looking at as well?

M: Yeah, hum hum. I mean... I do workshops in Arbecy to be specifically in nature, but I also do workshops in the city and we play the same games... Cause we do the same things, but we do it in an urban situation. In the city, I try to find parks and places where there are not too many people, but anonymous places like shopping malls can be pretty interesting too. I don't do a lot of things like going into the middle of the street. Going in the middle of town with lots of... This is too difficult. It's great to walk blind in the city, with a seeing partner or alone. Alone is more complicated but it's also very interesting. You can't get so far and as fast, and people ask you what you're doing, if you're OK (laughs!!). It's very enjoyable.

S: On one hand you're interested in complexity and on the other hand you're trying to do less. I would like you to talk about the interval between complex things and «doing less». «Less is more»...

M: Well it's very easy... I always prefer extremes! It's more fun! I don't like so much the in between. I made a lot of choices like: I live in Paris, but I live also in the country which is a very big extreme. I believe life is very complicated, very complex. But at the same time... I think it could or should be simple. You can work on both. And those are kind of extremes too. Many people think improvisation is very easy because «you just do what you want». That drives me crazy because I don't believe that at all. It's a long, arduous work to achieve a level of consciousness where you can go on stage «not knowing» with people you may not even know. It's not easy. And when it unfolds... simple and complex... it's fantastic... it's beautiful.

S: I see a lot of extremes in your work: boundaries, polarities, gender boundaries, animal/human liminal spaces, life and death... I relate to the «end» and also «the end» in the dramaturgy of improvisations and of real time compositions. Being able to anticipate the end or to accept the end, as João Fiadeiro puts it, sometimes. Do you think there exists a common end and a personal end?

M: That's one of the topics that if you're an improviser you talk about a lot. And often, quite often you disagree with every day. «No it was there, it was there, or there».

S: You mean there is a common end and there's also a personal end.

M: There are many ends. Every phrase is an end, but the «real end»? Something happens and it's over, and then goes on. How do you know? There was a beautiful end on the first night *On the Edge* in Paris (1998). With João (Fiadeiro), and Vera (Mantero), and David (Zambrano), and Steve (Paxton), and Lisa (Nelson), and Julyen (Hamilton), Frans (Poelstra), Nuno Rebelo, Marco Franco and... I'm not sure how it happened but it came... to this place... a quiet place... and people started clapping. And then Vera started to run in a big circle, running really fast. Really «Pah!» and it was like «Hoah!». And we where... Everybody was like «Ahh!». She ran, and ran and ran and ran... But it was clear that it was the end. It was the coda. It was not like «we go back here, we go run with her...». We could have run with her but... we knew that witnessing her was more fulfilling. Finally, out of breath, she stopped... and it was the «real end». Applause.

S: It's a common ground to find together. It's probably the most difficult task for an improviser to find a common ground.

M: Yeah sometimes it's really horrible. (laughs!!). But usually what I do is... if for me it's really over I just leave the stage. I hate those never ending ends when one person doesn't sense it and everybody feels obliged to go on...

S: Are you still performing improvisation on stage?

M: I do. Recently, with Jeremy Wade, he's an American living in Berlin. You know him?

We do a totally improvised duet called *STARDUST*. Well not totally, we decide on some music, lights and especially costumes, the most important! We shop in party and thrift shops to buy some tacky things to wear. But basically it's *inshallah!*

S: But you have a common ground?

M: Do we have a common ground? It's very queer. It's kind of a «Laurel and Hardy» queer duo, with Jeremy the «fairy» and me the «fall guy», the serious one.

S: It's a dramaturgy already.

M: It's a specific «live romance» we share on stage. Very few rules, we just go for it. When we met, we spent 24h together and then performed. It was... so amazing! It's exhilarating. We're trying to get more gigs but there are very few programmers who take the risk to produce improvisation.

S: These are weird producing times, no?

M: Yeah, although it's never been easy to produce improvisation, at least the way I like it, with big groups and consequent time in the space to prepare. We'll see, keep your fingers crossed.

S: You play with gender thresholds and liminal stages a lot, but I'm also interested in the idea of non-human thinking. I was wondering if the perception and vision tools you train with... Do they give you that ability to go into this area of non-human thinking?

M: I don't know what it is, non-human thinking, I've never done anything non-human! Me it's always with human... (laughs!). For *ANIMAL, Male* (2005) and *Female* (2007) we did a lot of training in the woods and the studio, specially with the men, the first version.

S: Do you mean perception training?

M: Yes, but the performers also learned to wrestle and do «catch». The perception training is not so visible in the piece, it's subtext, it lies underneath and supports the piece.

S: The first time I was in Arbecey doing the workshop with you, you were already doing that work.

M: That group was there, yeah!

S: What I meant is (laughs!!)... of course it's human, but working in the area of the brain that's not so reflexive, perhaps more «ancient».

M: You mean the lower brain.

S: I'm bringing it up because of what Foucault and Deleuze call the nonhuman of the human.

M: I've read and heard that when you close your eyes and you let go of your daily «blablabla», you go into a lower, more «animal» brain function. That's why I ask people, when they're doing blind work, to refrain from talking, because when you talk you don't access that place. But I don't know much about the brain, scientifically.

S: Yeah me neither...

M: But I believe it's true. I mean... when you stop talking, I observe that I go to another place. And when I go down on all fours on the floor of the forest, I definitely go into another space.

S: Anything else you would like to talk about?

M: Oh yeah, there's one last thing. It's something that I always try to teach. Not teach... but transmit... incarnate. I try and «be» when I'm teaching, so they see me as a teacher. It's all about play. It's about play and playing, it is hard work, not so easy but it's true that the moment you find yourself playing and you realize how to access it, and sustain it, everything changes and shifts... For some people it's quite easy and for some people it's... virtually impossible (laughs!).

S: Sarah (Chaumette) uses the word «curiosity» a lot in talking about your work.

M: Sure, curiosity is... suspending your beliefs, your doubts, your questions, your fears. (demonstrates interacting with objects on the table, a lot of fast noises and laughs!!). You know,

is like «Oh this bureau has a problem with the wood here», but is just... You don't even ask the question, you just go and...

S: Layers and colors, and textures, and sounds....

M: And curiosity is always moving... it goes over here and it's like «Ah yes», and then I would say in words: «wood», «metal», they don't say that... It's a confirmation of life. Everything is exciting. You play.

S: Like children...

M: Yeah! Except we're adults... it's much harder to surrender!

S: Thank you very much! It's always fun to talk...

M: Hooray for fun!!

ANEXO 2

Olga Mesa Entrevista Madrid (Maio 2014)

SPC: Olga, uma vez que não conheço assim tão bem o teu percurso gostava de começar por aí²⁸⁵. O que gostarias de sublinhar como relevante para além daquilo que se coloca habitualmente num currículo? Podes falar dos teus interesses num percurso pessoal?

OM: (...) Curiosamente o primeiro trabalho longo que fiz começou aqui no Pradillo. Fiz também uns trabalhos antes, peças curtas em Nova Iorque, mas a memória que tenho do confronto com o espaço de uma forma mais real, no sentido de uma criação de longa duração, foi com *Lugares Intermédios* (1992)... A memória que tenho do início do meu trabalho, está ligada a uma necessidade muito forte de perceber que as coisas que aconteciam nesse espaço onde se estava com o corpo, eram coisas que pertenciam a uma construção. E coisas que pertenciam a uma construção num tempo e num espaço que o próprio corpo modificava, ou transformava, ou se apropriava delas, não é? Esta questão do espaço como um ponto de partida. Como dizer, essa página em branco onde o corpo começa a tomar decisões, começa a tomar responsabilidades. Também não só é um corpo que está dentro de um dispositivo teatral com luzes, com som... Mas as decisões que esse corpo toma afectam o que faz e o que deixa de fazer e como faz, ou constrói esse espaço, também em relação ao que partilha dessa construção com o espectador. Ou o que é que faz sentido não só ao espectador, como testemunha, ou como receptor, mas ao próprio corpo intérprete performativo. Claro que eu falo agora desta maneira, depois de tanto... Naquela altura, eu não formulava assim, mas de uma maneira concreta, coisas muito básicas, como... Bom, eu partia de um imaginário....

SPC: Mas isso, quando?

OM: Em *Lugares Intermédios* no ano de 1992. Foi mesmo no princípio.

SPC: Podes recuar um pouco mais atrás no teu trabalho? Por exemplo, esta ida para Nova Iorque é quando?

OM: Foi muito importante porque, eu recebi um prémio. Aqui em Madrid. Nós criámos uma das primeiras companhias independentes com La Ribot, Blanca Calvo nos anos 84-85, a *Companhia Bocanada*. E eu trabalhava como intérprete, mas era já uma configuração muito pessoal. Éramos todos muito... de uma geração nova. Queríamos abrir um caminho que aqui não existia, onde a dança fosse já uma pesquisa. Onde a relação do intérprete com o coreógrafo fizesse parte de uma pesquisa comum. E éramos muito autodidactas no terreno da criação. Vínhamos de formações muito académicas, fortes. Técnica de *ballet* muito forte. Mesmo muito. Porque eu acabei por estudar na escola de Rosella Hightower, em Cannes, entre os 18 e os 21 anos. *Ballet* clássico, mas eu faço *ballet* clássico desde os quatro anos. Fiz o Conservatório. Não terminei o curso, mas cheguei ao quinto ano e comecei a dança contemporânea com dezoito anos. Mas desde os quatro que tenho um trajecto muito formal.

SPC: E cantaste também?

OM: Sim, estudei piano até ao grau médio, como dizemos aqui, não sei se continua a existir. Cinco anos de piano, todos os anos de solfejo, cinco anos de solfejo, fiz canção coral, comecei

²⁸⁵ A série de palestras organizadas pelo Forum Dança e O Rumo do Fumo, com o título e pretexto «A Minha História da Dança», nos últimos anos, ajudou-me a não ter que recorrer a uma série de perguntas que, na entrevista, reflectissem sobre o percurso artístico de cada um dos coreógrafos. A única coreógrafa dos quatro, que ainda não fez esta palestra foi Olga Mesa. Daí ter conduzido a entrevista com ela, mais nessa direcção.

também, um pouco mais tarde, ao seis, sete anos. E em paralelo fui até aos dezassete anos a trabalhar nos dois cursos de música e de dança...

SPC: E os teus pais viviam em Madrid?

OM: Não nas Astúrias. Em comecei nas Astúrias e com dezasseis anos vim para Madrid, porque a professora que tinha na academia de dança, em Avilés, me disse que já não conseguia fazer mais. E que, se eu quisesse mesmo fazer uma carreira profissional teria que viajar. Eu comecei desde muito pequena a ter os meus solos. Comecei a trabalhar diante de um público, a solo, nos festivais desta escola, em Avilés. E tenho a memória de estar no palco quase como solista. Quase, porque ela fazia solos para mim desde os meus sete anos. Aos sete anos, o meu primeiro solo, a «Dança do Fogo» de Manuel de Falla. E tinha um todos os anos. Tenho um reportório de fotografias de solos que... (risos). Quando fiz dezasseis anos, curiosamente, fiz uma «Carmen», uma habanera da «Carmen» com dezasseis anos. Foi o meu último solo em Avilés. Dançado em pontas. Uma coreografia pequena dentro do festival...

SPC: Ocorre-me perguntar-te. De alguma maneira, a construção do estúdio que tem os espelhos e as câmaras já seria uma coisa que te fazia pensar, ou estava simplesmente lá, como uma evidência?

OM: Eu não sei, porque a relação com a câmara começou em Nova Iorque de uma maneira muito simples. Uma câmara fotográfica e eu comecei a... Mas isto é muito mais tarde... Provavelmente eu cresci num espaço cheio de espelhos, claro. Sabes como eram as configurações de *ballet* e a relação com o espelho no *ballet*. Tão estranha, não é? E, por outro lado, fascinante também, não? Porque é como tentar construir uma imagem de ti mesma e com um ideal e com este ideal que é o do *ballet* clássico, não é? Mas provavelmente, eu creio que o momento do questionamento a começar a activar-se não aconteceu até eu começar a minha própria criação. Mesmo como intérprete, com outros coreógrafos, não me lembro de ter essa questão. Eu creio que foi mesmo o momento onde comecei, pela primeira vez, a confrontar-me com a minha própria percepção e com um diálogo como... a tomar consciência de um outro ponto de vista. Do ponto de vista do «outro».

SPC: E esse prémio, já é um prémio de uma criação tua?

OM: Sim, foi a minha primeira criação. Isso foi muito surpreendente também. Porque quando eu estava na *Bocanada Danza* foi uma época difícil, eram momentos... Não havia subsídios, estava a começar a dança contemporânea. A Catalunha, em Espanha, já estava mais avançada. Já tinha um histórico de pessoas que tinham estado em Nova Iorque e que tinham regressado com... ou de outros sítios na Europa. Mas Madrid estava muito baseada na dança mais académica, por um lado. Havia o Ballet Nacional, e por outro lado, mais flamenca, também. E a dança contemporânea estava aí. Então, eu fiz a minha primeira peça com o Juan Dominguez. Era um dueto *Jersey no Alto de um Telhado com a Mão em Quarto Crescente*²⁸⁶ (1988). Um título enorme. E essa peça teve dois prémios. Teve um prémio de criação coreográfica e recebi o prémio de melhor intérprete. E isso era uma coisa um bocado extraordinária porque, claro, isso permitiu-me também ter várias bolsas. Porque era uma, por um lado, para estudar na escola de Merce Cunningham, em Nova Iorque, como intérprete, e outra para criação, pois não havia outro apoio financeiro. E aí deixei o projecto *Bocanada* para ir para Nova Iorque. No princípio com a ideia de ficar um ano e acabei por ficar três anos. Porque tive uma renovação (da bolsa). E eu cheguei a Nova Iorque, já com um conhecimento da história da *post modern dance* grande, mas claro, eu tinha 29 anos e chego a Nova Iorque... tomei a decisão de, com o dinheiro que tinha... Eu ia ter aulas com o Cunningham, quando cheguei ao Cunningham foi um pouco difícil, no princípio. Porque eu confrontei-me com uma técnica muito, muito virtuosa, que já não coincidia com o meu desejo profundo da prática. Eu já estava a começar a... Eu sabia que viria um momento de mudança, eu vinha de um treino técnico muito forte, desde pequena, e a técnica

²⁸⁶ Jersey en lo alto del tejado con lamano en curato creciente (1988)

Cunningham ligava-me mais a um passado do que a um futuro. Em termos de prática corporal. E isso foi um pouco difícil na chegada a Nova Iorque. Porque, de repente encontrei-me com uma prática que não tinha escolhido. Mas percebi que dentro da minha história como bailarina, essa oportunidade de poder encerrar um ciclo com o Cunningham era muito interessante de perceber. E tive professores muito bons, alguns, como a Ann Papoulis, como... Sobretudo lembro-me muito da Ann Papoulis porque era uma pessoa que abria... Não estava com Cunningham na linha dele, estava a abrir outra porta. Dentro da técnica de Cunningham estava a respirar quase a emitir sons com a respiração. Literalmente. E tinha um modo de atacar a técnica de Cunningham, maravilhosa. Eu aí percebi também como as técnicas na dança, em geral, são tão boas de poder assimilar para depois desviar. Porque é aí que começa a entrar realmente o interesse da própria técnica. Não é uma coisa que tenha que ser... A técnica existe para ser desfeita. É fantástica construí-la para logo a poder ver de um prisma muito mais orgânico e não tão mecânico. Não tão virtuoso, digamos assim. Então, bom, Cunningham deu-me essa oportunidade de fechar um ciclo como bailarina. Porque Cunningham chegou a convidar-me para ter aulas com a companhia e eu, em muito pouco tempo. Eu tinha um nível forte como bailarina clássica. Rapidamente fui para o nível avançado e, um dia, no elevador, encontrei-me com o Cunningham, e ele perguntou-me... Porque ele ia, de vez em quando, quando tinham *tournées*, ver as aulas de avançado, para convidar, quem sabe, alguns bailarinos. E ele convidou-me e eu estive a ter aulas seis meses na companhia, com ele. Mas depois tive que lhe dizer que já estava a começar o meu trabalho como coreógrafa. E em Nova Iorque, eu comecei a alugar estúdios, paralelamente ao meu plano com Cunningham e com o contacto... Comecei com o meu pouquinho dinheiro. Havia tantos *lofts* e comecei a criar os meus primeiros solos...

SPC: Chegaste a fazer aulas fora da companhia do Cunningham?

OM: Sim, claro, mas coisas muito... por exemplo, procurei coisas do tipo... Tomei um pouco de contacto com o teatro físico de Grotowski, um pouco. Com um laboratório que havia lá com uma mulher grega com quem estive a trabalhar seis meses. E foi complicado também, porque não foi uma coisa... Interessava-me mais historicamente, mas também, a prática já estava longe... Depois, fiz algumas aulas, *workshops* pontuais (com várias pessoas). Mas aquilo que se passou em Nova Iorque foi que tomei contacto com dois coreógrafos que me convidaram para trabalhar com eles, um foi o John Jasperse e o outro foi Margarita Gergue, que era uma coreógrafa catalã residente em Nova Iorque. E com eles, sim, tomei contacto, através da criação, com a *release technique*, mas não porque tenha estudado a *release technique*. Porque não tinha muito tempo, não...

SPC: Portanto, não do ponto de vista do contacto-improvisação, mas já mais na *release technique*.

OM: Sim, mais *release technique*. Ao contacto-improvisação assisti vendo projectos e através de pessoas que me convidavam. Por exemplo, o Jeremy Nelson tomei contacto com ele. Tomei um pouco de contacto com Susan Klein, mas Susan tem uma técnica mais de colocação, não? Que é a técnica Klein. Tomei um pouco de contacto um pouquinho. Então, eu aproximei-me de certas coisas mas não aprofundei. De algum modo eu comecei a trabalhar sozinha com o meu corpo e quando via coisas de *release technique* e tal, já estava a experimentar comigo. Porque eu vinha também com uma necessidade de voltar ao corpo, quem sabe, a uma respiração, de voltar a um relaxamento, a uma outra maneira de movimentar o corpo que fosse menos no esforço, menos no virtuosismo e mais na articulação. E isso começou a aparecer naturalmente.

SPC: E começaste a fazer sozinha, portanto, alugavas um estúdio e ías para lá e estavas a descobrir... Ías sozinha para o estúdio ou convidavas pessoas para trabalhar?

OM: Sozinha, muito sozinha. Eu fui sempre muito sozinha em muitas coisas, na minha criação. O que não impedia que houvesse sempre uma pessoa de confiança que acabava por convidar a ver, mas quase, quase numa etapa já avançada. Não desde o início, muito sozinha. E tive algumas colaborações com um fotógrafo, com um catalão que vivia aqui Luís Escartín que fazia

um pouco de vídeo. Estive, desde logo, como bailarina, com John Jasperse o que foi realmente um encontro muito interessante. Porque com John Jasperse tratou-se de trabalhar um pouco a escrita coreográfica assim como os «chineses». Era tudo super preciso a nível da articulação de fazeres assim, ou assim (demonstra com a cabeça duas posições ligeiramente distintas) que não é o mesmo. Mas a partir de uma perspectiva nova para mim que era trabalhar mesmo com a ... bom, com aquilo que vinha da Trisha Brown e que era muito... tudo isto... e que rompia um pouco com o que eu tinha da informação de Cunningham, claro. E com John Jasperse foi... Tenho sempre uma memória muito agradável porque era... Ele estava a começar a sua criação, estava a começar a vir à Europa e realmente foi... Ele dedicou-me uma atenção especial porque éramos um trio, dois homens super bailarinos de *release technique* e eu era uma mulher que vinha de outro mundo e ele queria a minha presença, não é? Ele dedicou-me tempo, a transmitir-me coisas muito interessantes anatómicas, muito precisas sobre movimento. E estarei sempre muito agradecida porque foi muito generoso comigo. Muito, muito bom. Portanto, eu começo, nessa altura, com estes solos e comecei a apresentá-los em contextos *off* e depois em alguns contextos, em sítios mais importantes, como na *Judson Church* que acabou por ter uma *soirée* comigo (1992). Alguém me comissariou e, na *Judson* fiz um programa meu antes de sair de Nova Iorque, onde convidei também a Margarita Guergue e uma rapariga brasileira (Andrea Lerner) para trabalhar. E fizemos uma espécie de improvisação conjunta. O tema da improvisação não era um foco que a mim me interessasse muito como prática com o público. Aproximei-me de algumas *jam sessions* de improvisação que eu apreciava quase mais ver, ou convivendo com as pessoas que praticavam improvisação, e internamente, entre nós. Mas não tanto como objecto público, como situação com público. Isso nunca me interessou muito... Não sei estou a lembrar-me. Curioso... E bom, e fiz uns duetos, fiz uns solos, fiz uns duetos também aí. A peça coreográfica que ganhou em Madrid foi apresentada em Nova Iorque. Convidaram-me para vários sítios com outra pessoa, já não com o Juan Dominguez. Com um bailarino espanhol que estava também com bolsa lá, Iñaki Azpillaga, que também dançou com o Wim Vandekeybus. É hoje assistente de Wim Vandekeybus. Iñaki Azpillaga um bailarino espanhol que vive na Bélgica já há muitos anos.

SPC: E esta viagem ao Arizona que fizeste, referiste-te a ela como sendo importante... Queres falar um bocadinho sobre isso?

OM: Sim, quando estive em Nova Iorque a fazer estes solos, eu mandei um vídeo aqui para Madrid para a directora do concurso coreográfico. Depois ligou-me o Carlos Marquerie, o então director do teatro Pradillo, no ano de 1991, dizendo que lhe tinha interessado muito isto dos solos e propôs-me uma produção, em 1992, que era a capital europeia (Madrid Capital Europeia da Cultura/92). E foi aí que eu vim a Espanha, disse - «Temos que falar» - e eu - «Não sei, uma produção, preciso de dinheiro» e... «Tens uma estreia e uma planificação de montagem e....».

SPC: Mas com vídeo?

OM: Não, com o que eu quisesse. Foi como... quer dizer, a primeira produção de um trabalho meu... o produtor, a figura do produtor apareceu. Eu não fui procurá-lo, apareceu. Eu, em Nova Iorque trabalhava com um pouquinho de dinheiro, nada... E então disse-lhe «bom, poderá ser um solo? Porque estou a trabalhar principalmente sozinha». Ele disse - «Tu tens o dinheiro, fazes o que quiseres». E eu não sei porquê, quis ir... Imaginei que queria no meu corpo ver-me num deserto. Estar num deserto. E convidei aí o Luís Escartín.

SPC: Será que isso poderia ter alguma coisa a ver com uma espécie de limpeza de tanta informação recebida? Ou, estar num deserto, em lugar de estar num estúdio com os fantasmas do estúdio...

OM: Sim, eu acho que havia duas coisas, uma como se tivesse o corpo num espaço real fora do estúdio. Num espaço, ou seja, que o corpo estivesse numa situação em que as coisas que existem são reais e... o que se passa é que, claro, são reais num deserto... É a metafísica, eu creio que quando falo de corpo, o corpo, para mim, parte de algo que é desconhecido e de algo que,

por muita informação que tenha, está constantemente a redescobrir-se. É como um ponto de partida inicial de algo sempre. Eu senti-o assim, eu não sabia o que era ir a um deserto e provavelmente tinha essa necessidade de nos encontrarmos sem referentes. Essa necessidade de te encontrares contigo de um modo em que o espelho não seja o espelho. Que o espelho seja o espaço e num deserto há um espelho. Porque de alguma maneira estás tu contigo. As coisas regressam a ti também. Há como que uma ressonância onde não podes realmente apoiar-te. Não podes agarrar, é algo mais da ordem do invisível. É algo mais da ordem do desconhecido também, no sentido de... pronto... Não uma grande interrogação, mas sim uma paisagem, onde o corpo, realmente... Onde o corpo toma consciência de coisas menos visíveis, mas, por isso, digo metafísico porque é também um espaço não do imaginário, mas é um espaço da consciência penso eu. Fui com o Luís Escartín e com uma câmara. Eu queria filmar. Luís Escartín é um artista visual catalão, faz documentários.

SPC: Portanto, tu tinhas uma câmara e ele também?

OM: Ele tinha uma câmara e eu já sabia que queria fazer um vídeo, eu imaginava já essa câmara colocada num sítio, simplesmente. Eu falava com o Luís que imaginava uma câmara olhando para um espaço onde eu podia entrar e sair, era o quadro da câmara. E falámos rapidamente de profundidade de campo. Porque foi um vídeo onde o entrar e sair não era pela direita ou esquerda, era na profundidade de campo. Era a partir do desaparecimento dentro do plano, ou chegar ao primeiro plano, não muito perto. E então, íamos juntos, planificámos um dia a andar pelo deserto e, de repente, havia um espaço que interessava aos dois e, de repente, havia surpresas incríveis. E vais a andar e, de repente, aparece um objecto gigante como um bidão oxidado que devia estar ali há mil anos. Ou aparece um automóvel, os restos de um carro. Muito americano, imagina os filmes do deserto americano. *American Dreams* e era assim como... Bom, a terra tinha uma cor! E, de repente, chovia e nesse dia de chuva decidimos fazer uma filmagem e eu estava totalmente cheia de barro e ia a correr e já não conseguia correr. Via-se uma pessoa que não conseguia correr no barro e, de repente, fizemos captações da descoberta desse espaço que eram acções muito simples.

SPC: Lembrei-me agora do filme de Pina Bausch, *O Lamento da Imperatriz* (1989). É alguma coisa que te tenha influenciado já nessa época?

OM: Ainda não conhecia, não. (Risos) Vi muito, muito mais tarde. Sim, eu acho que, para mim, aquela câmara já era um diálogo com o «olhar» (*la mirada*) muito forte, porque eu já estava... Eu encontrei o meu espectador nessa câmara. Era um interrogante, mas não é o espelho, não é... Já é realmente o outro, não? A câmara já é o outro. E lembro-me que com Luís também falava muito já de imaginar uma montagem. Porque, claro, havia que montar aquilo e com que critérios? Que selecção? E eu dizia, bom, falava-se de ritmo, claro, quando falas de montagem, há que pensar o ritmo. Mas para mim era muito claro que eu não queria nenhum tipo de manipulação, eu queria corte, puro corte. Não queria encontrar uma relação. Então cortava-se e de repente havia saltos, não é? Eu lembro-me desta coisa dos saltos de... *raccord*. E lembro-me desta coisa de *raccord* que me chamava muito a atenção porque eu tinha... Luís conhecia um pouco mais a linguagem audiovisual, já que era o seu terreno.

SPC: Mas tiveste algum tipo de formação? Ou foi só de ver filmes e de trabalhar com um...

OM: Não. Eu comecei a ver, a descobrir o cinema, em Nova Iorque, através de outro amigo que realizou cinema e ele fez-me descobrir todo o Pasolini, Tarkovsky... na cinemateca. A cinemateca, como se chama, o *Anthology Film Archives*, em Nova Iorque e comecei a ficar viciada nesse sítio. E na realidade, para mim, Nova Iorque foi a descoberta da linguagem cinematográfica que eu conhecia um pouco, mas era só um pouco. A descoberta da arte contemporânea também, não é? Ou seja, realmente aquilo que estudei em Nova Iorque, para além daquilo que estudei na dança, foi realmente aproximando-se sobretudo da linguagem cinematográfica, vendo muito cinema e conhecendo alguns jovens cineastas. E também com Luiz senti um diálogo muito forte com a câmara em que eu, sem conhecer a linguagem, já

tomava decisões muito convictas. Não tinha dúvidas nenhuma. Ou seja, não que dissesse... era mais: «Isto não quero, isto não quero, isto...».

SPC: E conhecias o trabalho da Maya Deren, ou da Yvonne Rainer?

OM: Maya Deren, Yvonne Rainer, não conhecia na altura, isso é muito bizarro, não conhecia. E estava em Nova Iorque. Conheci mais tarde. Porque eu entrei no cinema, mas claro, o cinema experimental, é um cinema um pouco sofisticado. Porque o cinema experimental, experimental, conheci-o mais tarde. Quando falamos de Tarkovski e de Pasolini, da *Nouvelle Vague*, são cineastas que, de alguma maneira, trabalharam com a indústria cinematográfica e fizeram filmes. Não é como a Maya Deren... Mesmo que a Maya, para mim seja maravilhosa, fundamental, mas manteve-se num círculo... Maya não trabalhou com *Hollywood*, não trabalhou com a indústria, a grande produção. Coisa que Pasolini e Godard e outros, sim. Portanto, só conheci muito mais tarde. A obra de Yvonne Rainer continuo a conhecê-la, tristemente, pouco. Agora que a Julie Perrin fez este livro (2013), eu tenho uma dívida pendente com o trabalho de Yvonne Rainer porque sei que é muito importante. Sinto que é alguém que realmente... Intuo que o seu trabalho cinematográfico não sei se o vou entender todo, porque é outra época também e isso traz uma relação com a câmara, não sei.

SPC: É uma incursão da dança, nos anos 60, no caminho da câmara e de volta para a dança parece-me. Eu acho que ela continua a ter um discurso muito interessante. E na relação há pequenos detalhes que, se calhar, uma pessoa como tu, que fizeste esse percurso um bocado pela primeira vez, um bocado assim a descobrir, pode ser interessante de tomar contacto com. Mas estavas a dizer-me que já tinhas decisões de montagem e eu cortei para outro assunto...

OM: Sim, com certeza. Sim tinha decisões de montagem. O corte e o *raccord*, para mim, eu lembro-me muito bem porque, logo quando voltei, fiz *Lugares Intermédios* (1993). E eu tomei uma decisão que não cumpri. Mas eu tinha um objectivo que era produzir uma obra cénica e produzir, em paralelo, uma obra audiovisual. Fora do palco. Um trabalho com a câmara fora do palco. Isso era, para mim, aquilo que eu queria fazer. Eu queria fazer um projecto que tivesse um formato cénico e um formato filmico, lembro-me perfeitamente. Tudo isso como uma ideia de dizer, como é que se faz isso? Como se produz? E em 1994, eu entrei em contacto em Portugal, com Gil Mendo...

SPC: Então, durante o tempo em que estiveste em Nova Iorque, não chegaste a conhecer os bailarinos portugueses que estiveram lá também?

OM: Conheci, claro. Camacho e eu e a Vera, estávamos no mesmo ano no Cunningham. O Francisco esteve menos tempo, a Vera estava mais e coincidíamos nas aulas. Fazíamos aulas juntos. Foi aí que nos conhecemos. Carlota vinha menos. Eu tomei contacto sobretudo com a Vera e com o Francisco, porque foi no mesmo período em que nos receberam no... Com a Vera o contacto foi mais tarde, quando eu... e com o João também... quando eu fui convidada a fazer uma co-produção com o CCB em 1994. Um pouco depois.

SPC: Mas então conheceste o Gil Mendo, estavas a dizer...

OM: Conheci o Gil Mendo aqui no teatro Pradillo, em Madrid. Eu comecei a descobrir a poesia de Fernando Pessoa e decidi que queria fazer algo, queria trabalhar com isto.

SPC: A tua mãe também escreve poesia.

OM: Escreve poesia, é poeta. Graças a ela descobri muita coisa com a poesia. E, ainda hoje é... a minha casa, é uma casa... quando eu vivia com a minha mãe estava tudo cheio de livros. Os livros são uma coisa muito presente, mesmo que a minha mãe se tenha feito poeta, não na juventude, mas mais velha. A sua história é a de uma mulher que conseguiu encontrar o seu caminho já depois de ter tido filhos e tudo isso. Não era antes. Antes disso era mais uma mulher casada com dois filhos. Tenho uma irmã mais nova. E pronto, o caminho do encontro com

Pessoa, com o livro, precisamente dos mais conhecidos *O Livro do Desassossego* e depois comecei a conhecer os heterónimos e eu gostava muito de Álvaro de Campos. Bom, gostava de tudo, de Ricardo Reis, era muito... o universo de Pessoa. Era muito interessante. E aí, no projecto, eu escrevi e conheci Hugo, em França, no centro coreográfico de Angers, que me convidou. E, ao mesmo tempo, não sei como, com Angers apareceu o Gil. Eu tinha uma residência em Salamanca... Conheceu o projecto e entrou em contacto comigo e veio ver um solo que eu apresentava aqui. Nessa época também estavam cá a Vera e o Francisco que vieram, também, aqui a Madrid. E então encontrámo-nos e ele pegou no dossier e telefonou-me um pouco depois dizendo – Estamos interessados, se quiseres, trabalhar com... Porque eu gostava de trabalhar com um português. Imaginava um dueto e imaginava um homem português. E fiz umas audições. Nas audições estava Miguel Pereira que eu não convidei, mas convidei então o Paulo Henrique. E nessa peça, eu mantive o princípio de fazer um trabalho com formato cénico e fazer um vídeo que se chamou «Europas». Para esse vídeo convidei a La Ribot e o (Francisco) Camacho, e foi, pronto, uma filmagem com Ricardo Rezende, numa produtora que já não existe, que se chamava Lunática Filmes, em Lisboa, e que produziu o projecto, e aí entrámos numa dinâmica já um pouco mais complexa de produção. Porque já havia aluguer de câmaras, havia uns exteriores e havia um interior. O Ricardo filmava e eu trabalhava com ele. Ricardo Rezende é um realizador brasileiro, perdi o contacto com ele, entretanto, mas creio que continua ainda a viver em Portugal. Não sei. E fizemos, então, este vídeo já mais sofisticado. Mais complexo a nível de equipa onde o quadro da câmara seguia sempre muito... Era um enquadramento onde o corpo entrava e saía muito dentro do quadro e foi muito interessante porque ele deu-me a conhecer já coisas mais sofisticadas, lentes que permitiam estar longe. Os personagens misturavam-se com as pessoas na rua. Então, já conseguíamos uma série de tratamentos da imagem que eram interessantes. Aparecia o desfocado, apareceram coisas da linguagem que foram interessantes. Mas aquilo de que me lembro realmente bem, no trabalho desse vídeo com o Ricardo, *tête-a-tête*, é da montagem. Foi na montagem de todas essas imagens que realmente foi fascinante. Porque a questão da montagem voltou a aparecer, outra vez, de uma maneira muito forte na minha «mirada» (olhar), sabes? E muito forte também no meu modo de perceber como essas coisas tinham que entrar e sair porque estavam a entrar e a sair do quadro e logo a entrar e a sair da narrativa, não é? Das imagens. Mas eu não fiquei muito contente com esse vídeo, no sentido, em que ele se tornou um bocado grande e eu não pude controlar tudo nas decisões, em que eu não estava a cem por cento. E quando, na época se usava U-Matic e todo aquele sistema. Tínhamos um estúdio de montagem caríssimo. Então, nós fizemos muitas pré-montagens e chegámos às 24 horas pagas a uma pequena empresa de videodança em Barcelona que já não existe. Foi ela que promoveu o videodança em Espanha nos anos 90, Canal Dansa, e lembro-me que a produtora... Ligávamos e eu pedia – Dá-me 48h – e ela dizia não. 24 horas com um técnico de som... Eram aquelas máquinas, chegavas lá com os números. Que não tinha nada, nada a ver... E bom, mas lembro-me muito... houve decisões, que eu não tinha claras, que tive que tomar em pouco tempo, numa mesa de montagem. E isso foi uma experiência dura, porque há coisas que teria mudado e não pude...

SPC: Portanto, a experiência que tinhas feito anteriormente com o vídeo no deserto do Arizona foi mais...

OM: Muito mais simples e tinha muito mais a ver comigo. Luís, eu e a câmara, era um triângulo muito pequeno, muito cómodo.

SPC: E o resultado disso ainda te revês nele?

OM: Sim, sim, sim. E mesmo no *Europas* também. Mas, no *Europas*, as personagens... É mais ambicioso e realmente a construção da dramaturgia também, dessas personagens, quer dizer. Eu creio que há uma «mirada» sobre o espaço real. Que a partir do espaço real surge o imaginário. Um possível imaginário. Esse vídeo foi muito... *Europas* tem uma história interessante, porque aí a minha produtora ficou muito chateada quando viu o resultado. Disse – Isto não é videodança. Apoiei este projecto mas aqui não há dança. Aqui não há dança! – (Risos!) E em pouco tempo uma personagem importante em Espanha na história da vídeo-criação, viu o vídeo,

enquanto comissário e apanhou-o para o incluir dentro de uma exposição do Museu Rainha Sofia que era sobre aspectos da vídeo-criação espanhola dos últimos anos para o qual o vídeo *Europas* foi seleccionado de entre todos os vídeos de criadores internacionais que havia naquela altura no panorama da arte contemporânea. E ele tinha umas temáticas e o *Europas* foi integrado na temática de espaços imaginados. Entrou aí. E para mim foi muito importante porque esse trabalho figurou logo em exposições por museus importantes da Europa e da América Latina e não teve nenhum contacto com a dança, foi por outro lado. Por um circuito que, de repente, eu não tinha com a arte contemporânea... Ou seja, entrou por aí pela vídeo-criação espanhola dos anos 90 e estava também um vídeo de Francisco (Ruiz Infante). Eu não conhecia o Francisco. Chamava-se vídeo-criação espanhola nos anos entre... (1988-1995), elegeram uma série de vídeos. Em 1996 apareceu o *Esto No Es Mi Cuerpo*. Eu já trago a câmara para o palco, começo a trazer a câmara para o palco.

SPC: Então vamos ver vídeo depois. Entretanto, pedia-te que falasses um pouco mais dos *workshops*. Não sei quando começaste a dar *workshops*...

OM: Um pouco mais tarde penso... Comecei aqui em Madrid em 96/97... Houve sobretudo um sítio onde estavam também outros coreógrafos da minha geração como Monica Valenciano e Elena Córdoba... no Estúdio 3, que é um sítio que continua a existir aqui. E aí comecei a dar oficinas sempre de forma descontinuada, ainda que aí se organizassem ciclos, ou também ciclos onde três pessoas diferentes davam aulas. E a Ana Buitrago, a Monica Valenciano e eu fizemos isso durante dois ou três anos. Eram blocos de dois, ou três meses e as pessoas podiam inscrever-se num ano e fazias três meses com uma pessoa, três meses com outra. Isso foi em, não me lembro bem, entre 96/98.

SPC: E aí começaste a trazer para o estúdio também um bocado da tua questão, da tua pesquisa e sentes já um afecto da relação com a câmara. Ou voltaste um bocado à...

OM: Eu continuei muito, no meu trabalho com a câmara, nos *workshops*, fui muito... A câmara, nas oficinas, entrou muito mais tarde. Eram sempre mais questões de modulação, de como mexer, ou questões, também, de como trabalhar, mesmo que houvesse sempre já a questão da relação corpo e o olhar. A relação do corpo e do olhar esteve desde o início. Mas a câmara como objecto e como ferramenta eu separava-a.

SPC: Mas como, faziam improvisação?

OM: Sim, eram sempre improvisações, mas já muito... Como eu digo, são improvisações um bocado dirigidas no sentido da busca de um resultado. Como tentando encontrar um espaço onde realmente... É como uma escrita. Trabalhar uma escrita, eu digo hoje, um pouco aleatória, pode dizer-se. Não é a escrita coreográfica de reprodução, mas é sim a escrita da formulação no sentido de que nem tudo vale, não é? Nem tudo serve. E que há como que um quadro, um contexto, o comportamento do corpo vai finalmente responder a uma forma. De alguma maneira essa forma... eu creio que estava intuitivamente à procura de uma forma de comportamento através do movimento que, nas «partituras» que eu dava, de alguma maneira, já estava a limitar esse campo de acção. Não era tão aberto. Era aberto na questão das decisões e nessa liberdade de decisão. Mas a forma possível já estava um pouco estipulada no campo de acção. Nos exercícios de alguma maneira.

SPC: Eu lembro-me que, no workshop que fiz contigo, que havia uma zona muito sensorial, somática, talvez com os olhos fechados, não tenho a certeza. Mas muito relacionado com sentir e estar com... não necessariamente o outro, mas estar com o espaço, com a observação, com a atenção, com o toque. Uma espécie de relação já com... Um «com» que funciona como uma espécie de *scanning*. E que também é um «com» de *repérages* de câmara, não é? De corpo câmara, um bocado como tu formulas, às vezes. E depois, muito rapidamente, ou na mesma aula, passávamos a estar já numa zona em que uns estão dentro, outros estão fora e em que já há esta relação de poder ver de fora. E de poder ser câmara fora e câmara dentro, ou aproveitar o

lado sensorial mais de *scanning*, talvez, mas também, o uso do texto e do microfone. Eu gostava que falasses um bocadinho disso tudo.

OM: Sim, eu lembro-me. (risos) Estava a lembrar-me da palavra «auscultar»... Em que ano é que fizemos essa oficina? Foi em 2009? Sim, o que acontece nos laboratórios é que... Eu tenho em França, desde 2005/2006 quando comecei a dar um laboratório com uma certa visibilidade pública dentro de um festival em que se decidiu... Bom, convidaram-me para trabalhar com um grupo de pessoas. Escolhi um grupo de pessoas, havia algum dinheiro e foram feitos, durante um ano, três encontros de dez dias, cada encontro, dando o total de um mês, não é? E lembro-me que foi aí que apareceu a questão, a primeira formulação do «Corpo Próximo». Eu creio que houve a nível de formulações um momento em que aparece o «Corpo Próximo», ou a «Próxima Mirada», o «Próximo olhar». Aparece já um espaço em que provavelmente o olhar como câmara começa a activar-se de uma maneira mais precisa. Ou começa a ser mais formulado o dispositivo de, de repente, um corpo se accionar e o outro acompanhar com o olhar. É básico esse dueto que começa já a trabalhar com o que activa e o que olha. E essa questão de deslocar também, colocar dois corpos, em que um tem o papel de activo e o outro, a priori, de passivo, mas creio que, de repente sabemos que o activo também é o que olha e que passivo quer dizer que essas questões de activo e de passivo começam a caminhar paralelamente. E de alguma maneira, aí isso começava a questionar também esse espaço de intimidade. Esse possível espaço de confiança. E confiança no sentido, também, de uma capacidade de poder deixar que o olhar seja uma questão de nudez, no sentido mais amplo, de fragilidade, de vulnerabilidade. Realmente esse *scanner* de que tu falas, essa capacidade do olhar existir. Que o indivíduo esteja, que o indivíduo se descubra através do olhar do outro. Que o indivíduo tome consciência e, através do olhar do outro, note a sua presença. Que realmente esse olhar do outro é um olhar que tem a capacidade de interrogar. E que esse interrogante tem a capacidade também de accionar a partir de um lugar mais, ou menos previsível. Pré-visível. É também uma questão de emergência de ir a esse território onde as coisas emergem por uma sensibilidade, por uma memória. Emergem por uma história também e que emergem por tudo o que congrega a configuração de um indivíduo, aquilo que vem com ele. Com aquilo que existiu com ele até hoje. De alguma maneira é esse ponto de partida da consciência de ti próprio, da tua própria energia, o que eu próprio ser pode dar. Pode deixar ver. O que é que deixamos ver? Nós próprios também.

SPC: Eu tinha a sensação de que era importante, mas gostava de saber porquê. Porque é que fazes a escolha de começar por um lado tão sensorial, quase só táctil e de ouvir, já que fechamos também um bocado os olhos, antes de chegar a esse olhar, a esse olhar-câmara e ao olhar do outro?

OM: Sim, eu penso que a questão dos olhos fechados tem algo que ver com... quando nós falamos na dança da escuta é como... É estranho porque a visão é algo como que tem muitíssima informação e que pode impedir muitas vezes o... Não digo que possa impedir o sentir, porque não... Mas pode impedir o deixar, o abandonar-se. O não «estar na imagem». Como que desprender-se da imagem. E como a imagem de qualquer maneira surge não tanto como uma configuração de leitura, mas mais como... A imagem surge de algo anterior e, no fundo, quase inevitável, como uma possível consequência, mas que não é tão importante. A imagem é inevitável, mas não é onde está a comunicação. De qualquer forma, é uma passagem, mas não é da imagem que partimos como comunicação. É algo anterior. Então, provavelmente é difícil de nomear e provavelmente estamos a falar de algo mais sensitivo, de algo menos visível e são as estratégias corporais, espaço-temporais em que entramos em contacto com algo mais sensorial sabendo que é um processo e sabendo que, de qualquer forma isso é um processo para, quem sabe... Para mim, o trabalho é também ter, ou encontrar pontos comuns a partir do sensitivo e do conceptual e poder ir, quem sabe, às vezes não tendo completamente os *links* e saltando. Mas também fazer esse exercício do sensitivo até ao mais intelectual. Porque tanto um, como o outro têm que se encontrar. Não podemos ficar num, ou não podemos ficar no outro, os dois são necessários. E a mim parece-me que os dois é que formam o indivíduo, o ser humano e com os dois podemos avançar e aprender, não só com um, ou só com o outro.

SPC: E quando partes para um trabalho em que pensas mais como trabalho artístico, seja para um palco, seja para gravar em vídeo, haverá uma experiência inicial, um afecto que vem já dessas pesquisas, ou estás a querer explorar um tema e vais pesquisar? Ou as duas coisas?

OM: É curioso porque o que uma pessoa... Falar de investigação e falar da relação com o público... Eu tenho a sensação de que a minha investigação se desenvolveu com a experiência com o público, em grande parte. Tenho a intuição que, não é que não tenha desenvolvido no estúdio um trabalho de investigação, mas eu não concebo, no que produzi até agora, um trabalho de investigação sem o público. E é estranho, não, dizer desta maneira, isto. Porque, de algum modo é como se esse trabalho de investigação existisse porque sabemos que vai existir um espectador, porque sabemos que vai existir esse outro lado do olhar, de recepção. E que, provavelmente entre o corpo e esse foco, esse ponto de vista, provavelmente as questões que surgem de diálogo, de relacionamento, de aproximação, de intercâmbio, de comunicação, são como dois espaços que estão... É como se este público que... e provavelmente, a câmara desenvolveu o meu trabalho também, esse é outro ponto. Essas questões primeiro espaço-temporais, mas também, finalmente, a câmara é como um espectador privilegiado, como costumam dizer. Porque essa câmara está perto do meu corpo questiona o dentro e o fora. Essa câmara é como, no fundo, uma extensão do meu próprio olhar e é uma câmara que também desloca o meu próprio olhar e o do espectador. E está como um *medium*, é uma interface entre o público e eu. E, de repente, é como um elemento da mecânica da sensação, que de repente desestabiliza, ou, que de repente também é ... sobretudo desloca, não? E logo entra a narrativa com a ficção e a realidade. Mas eu creio que a questão da investigação... Eu estou quase permanentemente num estado performativo. Quase permanentemente. Mesmo sozinha no estúdio.

SPC: Chamar-lhe-ias uma investigação performativa? Sentes isso assim?

OM: Sinto que... Performativa no sentido de realmente haver um objectivo de olhar exterior. Está presente constantemente. Eu sempre senti o público. Isto é um pouco metafísico, ehh... Sílvia, mas eu sempre senti um espectador comigo, estando sozinha no estúdio. Sempre trabalhei com ele. Com um fantasma, quem sabe, mas trabalhei. Claro que, por isso, me entendo tão bem com a câmara, porque dizes, bom, se está, está, se não está, não está. E eu não tenho... está, está presente, e eu já estou a trabalhar com ele sozinha. É estranho é uma maneira. Mas ao ouvir-te, essa investigação... O que aconteceu com os anos é que provavelmente eu investiguei muito em directo com o público. Mais do que tenho noção. Tendo umas partituras, tendo umas peças construídas.

SPC: E com temas?

OM: Com temas, sim muito. Ou seja, são peças muitas feitas, por isso, eu ultimamente falo de uma escrita. Não creio que seja a palavra certa, mas aproxima-se. Uma ideia de aleatório no sentido em que se constrói uma arquitectura realmente onde o sistema de probabilidades está todo controlado, não há surpresas, porque há uma partitura. Mas há variantes e essas variantes é que modificam. Pois essa partitura tem um tempo já, há um ritmo, enquanto há sensibilidade que pode estar mais mecânica, ou mais sensível. Mas realmente isso já está aí. Mas claro que eu nessa formulação vivi com o público experimentações nas peças realmente. Realmente!

SPC: E gostarias de falar de alguma delas em especial? Chegámos a falar de *Europas*, queres falar um bocadinho do *Daisy Planet* (1999)?

OM: Humm... *Daisy Planet*, por exemplo... *Daisy Planet*, no ano de 1999, eu colaborei com um artista importante para mim foi Daniel Miracle. Porque Daniel Miracle vinha das artes visuais e com ele construí a trilogia do corpo: *Esto No Es Mi Cuerpo*, *Desordens para um Quarteto*. Em 1999, *Mon Amour*. Essa é uma outra questão, também, as temáticas, não é? Ter uma estratégia também finalmente de tempo. Nas temáticas, há realmente uma estratégia de tempo que te

permite dizer: Bom, eu não vou fazer uma peça, ela já está. Eu tenho uma trilogia é como um tempo em que eu tenho a preocupação do corpo, não é?

SPC: Mas tens uns temas que são muito de afecto, não é? Tens um afecto muito forte por algumas... Estou a perguntar, de facto não sei. Os teus «amores». Aquilo que te move que pode ser um afecto invisível, mas depois pões lá uma *Branca de Neve* do João César Monteiro (2000), ou pões o Fernando Pessoa, ou pões um bocadinho de um filme do Godard.

OM: Sim, eu falaria neste caso, na relação do aspecto biográfico com o aspecto da ficção, não? Quer dizer que realmente, o afecto existe na história do indivíduo, não é? O afecto na tua memória e nas tuas coisas pessoais. E realmente isso, de alguma maneira é motor de... Isto conecta com elementos externos, ou conecta com, neste caso, sim o César Monteiro é como uma transposição de onde realmente se encontra o pessoal com o universal também e com a memória colectiva. A memória individual com a colectiva, realmente. Isso começa a acontecer muito no projecto de *LabOFilm*, de *Blancanieves* (2008). Porque realmente aí, assim como, na trilogia do corpo, as temáticas não são tão evidentes, no sentido em que partem mais de uma busca de investigação de conceitos de corpo, corpo involuntário... Lembro-me disto do corpo dos gestos involuntários... Lembro-me também de um corpo que não pode apoiar-se no que sabe, mas tem que voltar a redescobrir-se. Não posso apoiar-me na dança que eu aprendi... Então, de repente volta a ser um corpo inocente, um corpo torpe, que cai, mas, de repente, um corpo igual a mim. Não é um corpo agradável no sentido em que não é eficaz. É um corpo que balbucia outra vez, que não sabe bem como tem que... Está preocupado em voltar a escutar o que produz e então está nesse plano mais primário, quem sabe, mais emergente, não? E em *Daisy Planet*... Na trilogia com Daniel que foi meu colaborador aí sim, já trabalhamos com as câmaras no palco. Aí foi onde as câmaras entraram. Eu aí vi que fazer produção era muito difícil. E digo, se eu quero fazer um formato cénico e um formato de película eu creio que aí disse... Não sabia, via tudo a ser tão difícil. Porque entendi como se pressupunha com a produção manejar tantos parâmetros. Já não só de mercado, de interlocutores, de associações com quem trabalhas, com quem colaboras, com quem produzes. E como essa inversão é nova demais para desenvolver públicos... Ou seja, tudo tão, tão que eu já dizia – «Eu concentro-me no palco e tudo vem ao palco», não? Eu quero continuar a trabalhar numa caixa negra e naquilo que é a frontalidade. Sempre me interessou a caixa negra pelo enquadramento, pela câmara, porque para mim, teatro e cinema estão muito ligados. O que se passa é que um é real e o outro é... Um existe e o outro... Um é o suporte e o outro é totalmente fictício. Inventar-se, não é? A máquina do cinema cria o espaço, o teatro existe e constrói-se e cria a magia a partir de outro lugar. Mas eu vejo aí um ponto de cruzamento muito importante, a caixa cénica como quadro (ou enquadramento). E então aí, na trilogia houve vários formatos. Trabalhamos com super 8, trabalhamos coisas com câmaras em directo. Foi muito falhada essa experiência, um problema... Omitimos pontos de vista de câmaras com vista da diagonal. Começámos a falar de fora de campo, dentro do quadro visível e não visível para a câmara, para o espectador. Isto foi em 1999 e foi falhado porque não houve também o tempo, nem o espaço para poder trabalhar. Tínhamos um estúdio onde chegávamos com as câmaras e logo às 7h havia aulas de contemporâneo. Tínhamos que levar a câmara para casa e tínhamos sempre que voltar a pôr a câmara... Não tivemos os meios para poder dar à técnica da câmara um pouco desse tempo de compreensão. E eu faço o *Daisy Planet* em 1999 e foi muito interessante porque *Daisy Planet* chegou como encomenda a propósito do amor. E eu trabalhei sozinha, sem o Daniel, porque ele já estava a viver em Barcelona, num estúdio onde criámos um dispositivo que era uma mala que tinha uma câmara. Era neo-kino que era um projecto que o Daniel desenvolveu na sua trajectória e levou-o para outros terrenos, mas aí havia uma câmara e então eu sabia que ele me dizia - Vais ter uma mala com uma câmara que te filma. Assim uma câmara de má qualidade, quase como uma câmara de vigilância que tem uma lente angular estranha. Tem assim um foco um pouco disforme e tal. - E eu digo – Pode ser. E fui falando com o Daniel descobrimos que o *Daisy Planet*, o planeta das margaridas existia na ciência, porque é um modelo da teoria Gaia. Não sei se já terás ouvido falar dela, é uma teoria científica que considera que tudo é um organismo vivo e que estamos dentro da era de... Doris Sagan que foi muito popular. Além disso, a sua teoria tinha muita transcendência

mediática e esse livro que se chama Bioesferas (*Biosferas de la Tierra al Espacio* (1989)). Comecei a investigar. Existe a teoria do planeta das margaridas que está composto por animais, está composto por... *Daisy Planet* altera os comportamentos do organismo e eu como começo a recolher formulações da teoria gaia, e comecei a aplicá-las como uma ficção do amor. E eu trabalhava essa obra num espaço em que eu sabia que iria estar uma câmara. Eu já tinha a posição da câmara, mas não tinha a câmara.

SPC: Então não trabalhaste com uma câmara?

OM: Eu não tinha a câmara (risos!!). Mas eu já sabia onde estaria colocada. A câmara estava ali.

SPC: Como um espelho não é?

OM: Sim, eu já sabia onde estava e, então, eu já sabia que tinha uma televisão que estava ligada a essa câmara que dava um contra-plano. Eu já estava a trabalhar num plano e contra-plano, com esse ponto de vista. E construí essa peça inteira sem a câmara. A câmara chegou uma semana antes da estreia. Eu já sabia que quando me aproximava dessa câmara era a minha cara. Já sabia o que produzia quando chegava aí havia um microfone que falava com ela, que se via através de uma televisão perto do público e eu já estava a construir uma dissociação do corpo e da imagem e já estava a questionar a profundidade de campo. Eu já estava (a trabalhar) com coisas que, para mim, não precisavam da câmara, porque eu já sabia em que é que estava a trabalhar a nível de linguagem com a câmara e o que é que se iria ver. E isso foi muito, muito interessante, porque há também a câmara, às vezes, estava em directo e outras vezes em diferido. Porque fazíamos um registo antes de o público vir.

SPC: Portanto, uma ficção?

OM: Uma ficção que se misturava tudo um pouco e, às vezes, eu desenhava uma margarida no palco, não sei. Fazia coisas, não sei e, às vezes, coincidia em tempo real, outras vezes havia um diferido também.

SPC: E o texto da peça está relacionado com esse livro?

OM: Sim, o texto foi uma ficção que eu construí a partir daí. E criei totalmente uma ficção que acaba por introduzir dados biográficos. Também porque sabes que as margaridas dão para fazer aquele jogo de tirar as pétalas. «*Me quiere, no me quiere, verdad, ou mentira?*». E aí entrou já um trabalho maravilhoso de ficção e de escrita e de passado.... Aí entrou a magia... O texto de *Daisy Planet* tomou uma dimensão muito interessante dedicada a como construir uma peça de... Narrativamente falando, formalmente falando, onde realmente todas as peças a partir de um ponto fazem todas clac, clac, clac e de repente, quando eu me dei conta, *Daisy Planet* já estava aí. Não era uma peça que tivesse que questionar, ou ver o que está claro e o que não está, não. É como escrever um livro onde, bom, claro que tens de construir a história, não é? E para construir a história tens que encontrar os elementos que te interessam, mas foi tudo de repente. Não havia questões, as coisas iam entrando e a história foi-se construindo. Foi muito interessante, porque foi muito simples. Muito, muito simples, não havia «dores de cabeça» conceptualmente. Sabes, era como se realmente os elementos fossem os apropriados para poder contar a história que havia para contar. Era uma história em que se misturava o biográfico com o ficcional. Era uma história que misturava o espaço real com o espaço... com um dispositivo muito simples. Com o espaço de ficção a partir do real. Era uma história que questionava a verdade com a mentira e onde aparecia a ironia, e eu não conhecia muito a ironia na escrita. Então, foi uma peça como uma prenda, sabes? Como um pastelinho de chocolate, como se dissesse: «Vou fazer uma sobremesa» e sai muito bem. Mas tu não fizeste nada, saiu bem porque sim, não é? Não pensaste em como tinha que ficar bom, era mais forte que tu porque já estava aí. Foi uma experiência linda *Daisy Planet*, muito agradável. Coreograficamente, de repente, havia umas coisas de *cabaret*, umas coreografias gestuais muito engraçadas. Ou seja, foi uma liberdade muito grande construir com a consciência de construir uma narração. Construir uma história e isso foi muito interessante porque guardo dessa peça essa memória de não estar «aqui» (na

cabeça, cerebral). O lugar onde uma pessoa não está aqui, está em, como dizer, numa concentração com um tema e está a encontrar coisas que nesse momento acabam por ser importantes porque despertam algo e, de repente, constróis e vai. E quando vai, e vai até ao público, então vai e vai pssff... Porque, de repente é uma peça que toda a gente viu. Toda a gente se identifica. Toda a gente encontra momentos em que se passam coisas que fazem lembrar a sua própria memória pessoal. Toda a gente tem um ritmo. São 40 minutos. Era perfeito, era uma coisa, se a criação fosse sempre assim... Porque não é que seja uma peça fácil, é uma peça que tem a capacidade de desde o primeiro momento até ao final, comunicar com o público o que se passa.

SPC: Eu tenho a sensação, porque eu ainda não a vi, tenho a sensação de que há nessa peça, uma relação que preconiza a relação com a câmara do computador. Quase como se estivesse numa conversa *skype* contigo própria, não é? E fez-me lembrar de um filme que é mais ou menos da mesma altura, do Chris Marker. É uma ficção documental, um filme em que uma mulher fala em frente ao seu ecrã-câmara. (Marker, 1997, *Level 5*). Passa muito por vermos a cara dela, em frente a um ecrã a falar para uma câmara assim... Eu vou ver pormenores e mando-to depois. E, curiosamente, tenho um afecto especial por este dispositivo, porque fiz uma peça, em 2005 (*Einzimmerwohnung*), que tem uma câmara no fundo do palco numa espécie de toucador, como se fosse um espelho. Só que, em vez de ter um espelho, tem uma câmara e por cima da câmara aparece a projecção vídeo daquilo que a câmara está a captar. Portanto, eu não chego a falar, mas estou numa relação de maquilhagem com essa câmara-espelho e por conseguinte com o público. Por isso achei muito engraçado encontrar essas experiências noutros trabalhos. Não sei se há mais pessoas que tenham feito uso desse tipo de dispositivo. Tens alguma ideia?

OM: Não, não tenho, agora que me perguntas... não sei. Nessa peça dá-se algo importante também que é a partilha do espaço com o corpo e o texto, porque é uma peça onde realmente o texto, a nível dramático, quase tem o mesmo... Noutras peças eu trabalho mais o texto como enunciado, como momentos em que dizes algo e com repetições e tal. Aí houve realmente essa construção de texto onde me lembro, nessa construção de *Daisy Planet* era muito interessante. Porque o texto abria espaço ao corpo. E o texto introduzia no espaço, o corpo, com uma continuação, mas de modo autónomo. Não era que o corpo representasse o que diz o texto. O espaço-texto tinha a sua autonomia, o espaço-corpo tinha a sua autonomia, mas o tecido, a trama dramática. O texto é que abria espaço para o corpo, para que o corpo pudesse... O texto lançava umas questões, uma história mais ficcional e, de repente, o corpo entrava na dança. Foi muito interessante porque realmente o texto era texto, e o movimento era movimento. Quando entrava a dança, com uma música, de repente, entrava a dança na sua escrita coreográfica. E quando entrava o texto, havia um momento de texto, de falar como um actor que conta que desenvolve que conta uma história. E tenho uma memória muito interessante de como *Daisy Planet* conseguiu articular o espaço e o texto e o espaço e o movimento, com autonomia, mas completamente como um espelho, quase, sabes? Como uma coisa muito interessante, porque juntos construíam a dramaturgia de uma maneira muito... Passavas de ouvir uma história para um corpo... Era muito interessante.

SPC: Gostava de falar, então, um pouco de *Suite au Dernière Mot* (2003). Disseste-me que era uma peça importante para ti... *Au fond tout est en surface*...

OM: Sim, «no fundo tudo está à superfície». *Suite au Dernière Mot* vem de uma história muito interessante também. Porque que, na minha trajetória, de alguma maneira, se abriu um relógio biológico, como eu digo, às vezes. Depois de 1992, que foi quando fiz o meu primeiro solo, cada três, quatro anos, eu fazia um solo. Também fui crescendo conceptualmente e como *performer* e intérprete nesse dispositivo de solo. Foi o melhor instrumento da minha própria ideia. E continua a ser. E penso, é incrível, depois de tantos anos, o caminho que percorri como performer e em solos é com o público. É uma história forte. Agora tenho consciência. E é uma história que não terminou. Não terminou, no sentido em que cada solo que eu... Estive sempre à espera de um solo que me decepcionasse um pouco, sabes? Que me dissesse – Olga, já (chega)

– Sim, porque sempre esperei que... E isso é incrível. Mas, paralelamente a esse caminho com o solo, estive sempre à procura da direcção de intérpretes, querendo sair do solo, estava sempre a querer... Não só partilhar, mas também poder ver, poder colocar-me lá fora. Estava à procura, à procura, à procura, tentei, tentei e foi sempre muito complexo. Muito complexo porque o meu caminho solitário ganhou muita força, ganhou muita potência ante o público. Foi como um laboratório permanente. Aquilo que te dizia antes. Eu tinha vivido realmente coisas, experiências importantes onde ganhei consciência do que se estava a produzir ali. Não sómente algo que eu já sabia, mas também algo mais. E isso, quando falamos de experimentação também é algo que já não é a experimentação sobre um tema de interesse. É sobre realmente viver algo que é esse acto performativo forte. Mas realmente, essa busca da direcção, esse sentido de poder... Primeiro transmitir uma aprendizagem e partilhar uma prática e pontos de interesse, onde tu já estás a desenvolver um caminho, e depois poder estar fora para construir também, e para poder entender a partir de fora. No ano 2000 eu tive uma chamada inesperada de um companheiro da minha escola de Cannes, Rosella Hightower. Rosella Hightower é uma escola europeia de dança, sobretudo, dedicada à dança clássica, ou neo-clássica. Mesmo que eu tenha começado o contemporâneo lá, tive lá colegas bailarinos, companheiros que depois foram solistas de Béjart, solistas do Cullberg Ballet. Por outro lado, saímos dali La Ribot e eu, por outro caminho e outras pessoas, não é? Havia um bailarino que foi prémio de Lausanne, Marc Hwang, éramos muito amigos. Marc tornou-se solista de Béjart, mais tarde um solista de Mats Ek no Culberg Ballet... E eu comecei a ir com os meus solos a Genebra, começaram a convidar-me em 95. Ele já estava no *ballet* de Genebra, vinha ver os meus trabalhos e tornou-se fã. Ele vinha de um mundo completamente diferente. Eu andava com os meus nus e a cair para o chão e coisas assim, não é? E ele estava fascinado. No ano de 2000 liga-me para Madrid, em 1999, ou 2000 e tinha sido convidado pelo festival de *La Bâtie* de Genebra para um projecto de bailarinos que escolhem um coreógrafo, um pouco quase como há em Avignon estas coisas de enquanto intérprete convidares o coreógrafo. E então liga-me e diz-me – «Bom, Olga, ofereceram-me esta oportunidade e quero que tu me dirijas num solo». E então, eu fui para Genebra tive uma reunião com ele e aceitei. Eu trabalhei com Marc uma obra que se chama *Le Dernière Mot*. A última palavra. Comecei a trabalhar com Marc para o festival de La Bâtie, partilhávamos um programa com um outro coreógrafo e eu, quando cheguei a encontrar-me com Mark já tinha escrito... Estava escrito o meu projecto *Más Público, Más Privado* (2000). «Marc, eu não sei fazer obras por encomenda. E também não sei...». Enfim, «Daisy Planet» foi uma encomenda, mas bom, foi uma coisa muito especial que aceitei e foi maravilhosa, talvez pudesse repetir-se, mas disse-lhe - «A primeira coisa que temos que fazer é escrever um projecto». Eu na altura já estava a trabalhar com Juan Domínguez, Isabelle Schad e Ludger Lamers num projecto, e disse-lhe - «Lê este projecto e diz-me o que te interessa daqui para pegarmos». E então ele agarrou no projecto e fez assim e disse-me – Eu quero trabalhar contigo isto. Uma palavra. O que é isto? - E era a palavra «coreograma»! Claro, porque era a primeira vez que a escrevia num projecto.

SPC: Mas já era claro o que era para ti um coreograma?

OM: Não, não, não, não, escrevi aí «coreograma», em 2000. Então, ele diz-me: «Eu quero trabalhar contigo isto, o que é um coreograma?». E eu disse: «Perfeito», digo, tocou na palavra e digo «tenho que trabalhar com Marc». Digo «pois, não sei». Digo, eu acho que o coreograma é uma palavra que inventei, é um jogo de palavras como se diz e que de alguma maneira intuo que é uma ferramenta de trabalho, do meu trabalho que pratico já há algum tempo. Mas, disse - «vou descobri-la contigo». E comecei a trabalhar o coreograma básico com Marc e toda a peça está construída com um coreograma básico. O coreograma básico é a paragem do movimento, a suspensão do movimento. A prática da pausa dentro do movimento.

SPC: Mas é parecido com a pausa do vídeo, ou é uma outra coisa?

OM: Sim, é outra coisa. Porque a pausa do vídeo é a foto.

SPC: Pois é um fotograma (ou antes, um vídeo *still*).

OM: E a pausa do coreograma do corpo é a suspensão.

SPC: Tem movimento na mesma...

OM: Tem movimento na mesma, exacto, aí mesmo. E então eu construí... Concentrámo-nos a trabalhar o coreograma básico. Chamamos-lhe assim e saiu essa peça. Quando eu comecei a trabalhar com ele houve uma conversa muito importante. Mark confessou-me que me tinha escolhido, mas que era a sua despedida de palco. Este projecto. Ele já tinha a sua carreira, já tinha dançado pelo mundo inteiro e já tinha um projecto de vida de mudança. Ele disse-me isso e eu lembro-me que fiquei assim como que... Ah, digo, bom tem 38 anos, um bailarino tão incrível... Com a quantidade de coisas que pode fazer, está aí nesse processo e nós começámos a trabalhar. Nós estreámos, e no dia da estreia era a primeira vez que ia ver uma peça feita por mim, em que eu estava fora. E lembro-me, Sílvia, que me encontrei na cabine com os técnicos. Era um teatro de 300 espectadores, era uma grande coisa assim, e eu estava lá em cima. A primeira entrada pela porta já é um coreograma. Quando ele entra ele já entra como um coreograma, mais ou menos. E lembro-me que vi o primeiro coreograma e durante os 40 minutos que dura a peça fiquei-me. O técnico de luzes tinha posto uma cadeira para eu me sentar. Eu lembro-me que ele entrou e eu estava para me sentar na cadeira assim e, durante 40 minutos, não me consegui mexer, comecei a chorar... Porque eu entendi, nesse momento, que o Marc estava a... Que me tinha escolhido para se despedir do palco. Entendi as suas palavras. Marc nunca mais iria pisar um palco, de facto. Eu não tinha entendido quando ele mo disse. Porque eu pensei deixa-o estar numa preparação. Claro que está a caminho de... porque já tem outros planos. Ele queria começar a estudar massagem chinesa. Bom, tinha já um projecto de vida para depois. Desde há muito tempo. Daquilo que gostaria de fazer fora de palco e de repente ehhh... Tinha-lhe dado a escolher entre vários títulos, 5 títulos e ele tinha escolhido *Le Dernière Mot*. Ou seja, «a última palavra» e essa relação eu não tinha feito. Quando terminou a apresentação eu tinha que apanhar um avião. Eu estava com uma co-produção e tinha que apanhar logo um avião. Fui-me embora, não fiquei para ver as outras apresentações, mas no fim da semana, recebo uma chamada, porque tinham lá estado muitos programadores, e todos queriam comprar a peça. Eu nunca tinha tido este êxito antes. Nunca, porque eu fazia as minhas peças para ter uma data e tal, era sempre tão complicado e, de repente, nesse festival estavam todos... «Queremos *Le Dernier Mot*». Ligo para o director do festival, e digo-lhe: «Olha, isso não é possível». E ele diz: «Vou ligar ao Marc, vou convencê-lo...». «Nem penses, eu tenho um acordo com o Marc e isso eu respeito e ninguém vai ligar ao Marc. Ninguém o vai incomodar, e isto não se pode vender». E realmente, ele diz: «Mas como é que é possível depois do trabalho...» e eu ... (acena com a cabeça e mão). (risos) Ou seja, pouco tempo depois, Marc liga-me muito preocupado e disse-me: «Tens que vir a Genebra, pedi o estúdio três dias, temos que falar Olga. Isto não pode ficar assim, o teu trabalho é muito difícil de dar a conhecer...». Então, fui a Genebra ele senta-se na cadeira e faz-me uma proposta. Diz-me: «Eu proponho-te que vás tu agora para o palco e todas as coisas que trabalhaste comigo, fazemos uma passagem em conjunto de todas as etapas do trabalho e pronto, essa é a minha proposta». E eu acho que já intuía «*por donde iban los tibos*» que é uma expressão espanhola. Marc queria convencer-me de algo. Ele queria levar-me a algum lugar, é uma pessoa muito inteligente, e eu entrei no jogo. E fizemos uma passagem, mas comigo. E, quando acabámos os três dias, já se tinham passado muitas coisas nesse espaço. E coisas muito, muito interessantes. Então ele olha para mim e diz-me «E então, como vês “*La Suite*”?». E eu disse-lhe: «*La suite au Dernier Mot*?». Ele aí disse-me que provavelmente *La Suite au Dernier Mot* iria ser uma peça onde eu iria muito mais longe com tudo o que já tinha trabalhado com ele. Havia já uma matéria e que eu iria poder ir muito mais longe e que desde logo era indiscutível a possibilidade de perder essas propostas dos produtores. Com todo o esforço ele foi dizer «Tu não podes deixar estes...». Mark deu-me a entender que, depois de *Daisy Planet*, 1999, 2000, 2003, quase cinco anos, eu já estava preparada para um novo solo. E, de alguma maneira, *Le Dernier Mot*, ou *Suite Au Dernier Mot* vem a ser isso. Mas repara no que é a vida, porque quando eu encontro realmente um dos intérpretes potenciais mais maravilhosos, porque trabalhar com ele foi realmente uma possibilidade única. Foi trabalhar com a ferramenta corporal mais sofisticada que já tive a

trabalhar comigo. E o coreograma ganhou uma dimensão aí, muito, muito, muito anatómica, muito interessante, anatomicamente falando. Muuito interessante.

SPC: Então, fizeste tu o solo depois, não é?

OM: Então, retomámos os contactos com os produtores e a *Suite Au Dernier Mot* foi um projecto que se estreou em 2003, no *Centre National de La Danse*, em Paris. O que se passa também é que esse período foi muito forte. Porque tu sabes que *estO NO eS Mi CuerpO* (1996) foi ao *Théâtre de La Ville*. Sabias? É que passaram-se coisas muito, muito curiosas...

SPC: Uma coisa que te queria perguntar é que, por exemplo, em *estO NO eS Mi CuerpO* e em alguns títulos que tens, decides pôr maiúsculas e minúsculas em lugares inesperados. Essa decisão vem de algum lugar?

OM: Sim, tem uma brincadeira com a... Eu penso que o jogo do maiúsculo/minúsculo é algo que pode realmente tirar volume às palavras. Quase grafismo, não é? Como um jogo de visibilidade. E de repente *estO NO eS Mi CuerpO* é como eu o vi. Tem essa vibração em mim, mas como diz o Francisco, na leitura das letras, há como um movimento. Cria-se um movimento.

SPC: Ah é quase como um coreografia da grafia.

OM: Gosto, diverte-me muito, gosto.

SPC: Tu estavas a dizer que *estO NO eS Mi CuerpO* foi apresentado no Théâtre de La Ville...

OM: Bom, nesse período passaram-se coisas muito intensas, porque *estO NO eS Mi CuerpO*... fí-lo e estreei-o aqui no Pradillo. Eu sabia que era o meu primeiro solo realmente importante. Porque quando eu digo *estO NO eS Mi CuerpO* estava lá (inscrita) a questão de tu olhares para o meu corpo. Este não é o meu corpo, porque podia ser o teu corpo. Na realidade o teu corpo está aqui e também de quem é este corpo que está ali? No fundo, é mais quase olhar, para ver o que aqui está, estas questões. E bom, eu não pensei em Magritte *Ceci N'Est Pas Une Pipe*. Nããão e perguntaram-me logo sobre isso: «Mas tu pensaste em Magritte...» e eu disse «Não, por acaso, não», mas agora digo, bom que curioso. Conheço um pouco Magritte, mas não tinha esta ligação. E então, anos mais tarde, a conselheira do *Théâtre de la Ville* veio... Foi no período em que La Ribot e Blanca Calvo estavam a fazer o festival *Desviaciones*, no final dos anos 90. Foi um festival que durou 4 ou 5 anos, muito importante da cena independente aqui em Madrid, a partir de onde a cena internacional Jérôme Bel, Xavier Le Roy, todos vinham. E veio a conselheira e pediu aos coreógrafos de Madrid, vídeos. E voltou para Paris com os vídeos e ligaram-me, no ano de 1999, no ano de 2000, ou 1999, o director liga-me para casa. E disse-me, sou fulano de tal e tatatatat «*J'ai besoin de faire un rendez vous avec toi*». E apanhei um comboio sozinha para Paris, para ir ao *Théâtre de la Ville*. Tinha visto *estO NO eS Mi CuerpO* e quis programá-lo no *Théâtre de la Ville*. E eu fiquei assim (de boca aberta) e disse, «olha, não podes imaginar. Quando eu fiz esse solo houve muito boas críticas e foi uma coisa muito forte e não houve ninguém em Espanha que programasse e mandei um vídeo para França e tal e a resposta foi sempre muito interessante, mas nada, não havia nada, não tive oportunidade». E eu disse-lhe que «para mim isto é uma prenda», mas não por estar no *Théâtre de La Ville*, mas porque este solo era um solo importante que pudesse voltar a ver-se. «Eu não sei como vou retomar». Porque era muito físico, era duro. E digo, «Mas eu sinto-me bem», também eram só cinco anos mais tarde. Sinto-me com a força e com o desejo de retomá-lo e encontrei-me no ano de 2001, no *Théâtre de La Ville* com um grande «plateau». Com o *plateau* mais incrível do mundo, mil lugares fechados. E dei por mim a trabalhar com o Daniel, as minhas coisas, imensos técnicos ao redor. Aquele solo ali foi mágico. Para mim aquilo foi um presente, porque o espaço do solo é um espaço grande, não é um espaço pequeno. Para mim, o espaço do solo é um espaço de dimensões grandes. Onde o corpo, dialoga não com a intimidade... Ou seja, eu tenho ali as minha maneiras de entender o espaço e de entender o solo e também tudo o que eu concebi. Podemos falar da câmara, da profundidade de campo, da arquitectura, do próximo, do

distante. São coisas que criei muito ali, no espaço real, não só na imagem, mas na construção do espaço real. Mas tudo isto questiona, se o que fazes é mais íntimo, é mais... Depende das obras depois, não é? E depois começa a ficar claro e logo tudo é interessante e adaptá-lo... Mas bom, quando isto se passou em 2001, eu estava a viver com o Marc a história do *Le Dernière Mot*, dás-te conta? Foi muito forte tudo o que se estava a passar ali. Eu nunca me esqueci do João Fiadeiro, tinha-o encontrado nuns encontros aqui e ele foi muito duro comigo assim, disse: «O que fazes no *Théâtre de La Ville*, isso é muito perigoso» (risos de ambas!!) E estava assim, como a dizer... E digo «mas João Fiadeiro o que me estás a dizer, por exemplo, se te chamassem, tu dirias que não? Ou seja, a mim dão-me um espaço enorme para um solo que sempre sonhei fazer num espaço grande e faço o meu trabalho, não tenho... faço tudo. O que se passa é que vou ter um camarim muito grande e depois tenho uns posters assim por Paris. Mas eu faço o mesmo, não estou a mudar nada, nem modificando. Estou a fazer o que quero fazer e com todo esse... digo, bom não sei...» Então, no ano de 2001, passou-se isto e passou-se também a peça com o Marc. Então, em 2003 *La Suite a Dernière Mot* aparece com um dispositivo de câmaras já com o Daniel a colaborar muito comigo e volta a acontecer um pouco como em *Daisy Planet*. Todo o processo da obra... Eu não tinha as câmaras, mas eu já sabia onde estavam. A câmara aparece quase no final e articula o diálogo de maneira visível, mas seria logo, como se já tivesse assistido antes. É muito particular porque, na realidade, o Daniel veio e disse: «Olga, quase que não tenho que pensar muito, porque tu já estás a criar o plano». Já estás a dialogar com o ponto de vista, ou seja, o que há a fazer é por a câmara e ligar. Mas tu já construístes quase o espaço todo.

S: Mas há algum destes trabalhos em que a coisa parta um bocado ao contrário, já tens a câmara contigo e, imagino que sim, na *Blancanieves*.

OM: No *Solo a Ciegas* (2008) e *Blancanieves* (2009). O *Solo a Ciegas* é o primeiro trabalho em que eu estava já no estúdio, tinha uma residência em *tour*... Ah, porque no *Dernière Mot* passou-se uma coisa muito interessante também. Porque eu dei ao Marc uma câmara com uma televisão, onde ele fala. Eu faço-lhe uma entrevista, bom, há várias coisas que se passam aí. Eu faço uma entrevista ao Marc, que se vê no final. Mas o Marc também convida um espectador que vem ao palco com ele e ele mostra-lhe um filme que o público não vê. Só o vêem o Marc e o espectador. E o espectador geral, aquilo que ele vê, é uma entrevista que eu faço ao Marc e que aparece com ele a responder numa televisão. Mas no palco está o Marc a ver outro filme e nessa outra película construimos um grande ecrã. É como se aqui, estás aí dentro, isto está aberto e aqui há um grande ecrã com um filme que só eles é que vêem. E esse filme são fragmentos de... Marc fazia muitas fotografias para a sua filha e, como viajava muito, tinha uma história de... Quando fizesse 18 anos, iria mostrar-lhe os registos fotográficos. E essa é uma coisa muito pessoal que mostrava a um espectador que escolhia. Mas o dispositivo filmico de luz já apareceu aí. Ou seja, o dispositivo filmico enquanto luz, que podemos perceber que é um dispositivo porque o escutamos como som, mas não o vemos, já apareceu aí.

SPC: Como no *Blancanieves*?

OM: E no *Solo a Ciegas*. No *Solo a Ciegas*, eu queria um filme que o espectador não visse directamente e comecei, logo desde o início com um dispositivo, onde ainda não havia espelho, mas havia uma luz que era uma projecção em que sentíamos o movimento de imagens e que estava fora de campo. E apareceu no *Solo a Ciegas* e aí aparece o espelho.

SPC: Então, e esta ideia de fora de campo que é também o nome que dás à tua estrutura de produção, é uma ideia que trazes das peças para a associação, ou é um fora de campo que trazes contigo e tanto é a tua associação, como...

O: O «fora de campo» mais impressionante que vivi e que fiz foi, para mim, no *Suite au Dernière Mot*. Quando saio para a rua toda nua com um microfone e o público fica sozinho na sala com a minha conversa com eles, não é? Já no *Más Público Más Privado* (2000), com Juan Dominguez, o quarteto, havia fora de campo. Iamos ao camarim, à loja e construíamos em

directo umas filmagens conosco. Mas o que mais me interessou no fora de campo foi o som, quando saía para fora, para a rua, e o público não sabia se o que estava a acontecer era verdade, ou era uma filmagem. E era verdade e era muito forte, porque me coloquei numa situação louca toda nua, como a ver o mundo assim... E realmente, eu descobri e toda agente disse que isso seria muito interessante nas imagens... Eu descobri que aí o fora de campo do som, me... Voltamos à dissociação da imagem do corpo e do som ao... Como diz o Francisco (Ruiz Infante) tempos partilhados diferentes. E creio que... sim, que o fora de campo é uma... Como dizer... Eu penso que o olhar, quando uma pessoa trabalha a partir do olhar no sentido de... pronto, todo esse questionamento do olhar como arquitetura do espaço. De «onde», eu falo neste *workshop* de onde falta o «como», não é? Mas parte do «onde», da localização, onde se situa esse corpo, não é? Penso que é uma prática, penso que o fora de campo, nessa prática, ao longo das minhas peças, foi como que conquistando o meu olhar. É como uma prática onde o meu olhar foi começando a ir para a periferia. Foi indo procurar o que não está presente. Foi como que procurando e isso apareceu nas peças, por pequenitas coisas, uma aqui, outra ali, até que, de repente dei-me conta que na minha prática de olhar para fora de campo é muito forte. Porque eu também trabalho com a câmara, eu tenho milhões de fotos que não sei o que fazer com elas. Que o Francisco me diz «É impossível...». Tenho imenso material. Eu estou a trabalhar com a câmara fotográfica e, no dia-a-dia o fora de campo entra. Aquilo que fotografo, sem pensar. Por isso te digo, uma prática, o olho já vai procurar. Tem uma prática na qual já está nesse *borderline* da própria imagem. Está já quase de uma maneira intuitiva, intuitiva pela prática. Orgânica! E, no fundo, sempre me surpreende porque os fora de campo que foram aparecendo foram aparecendo organicamente já a partir de... Organicamente, mesmo que pensados, mas é como que já estão aí. E eu o que estou a fazer é como identificá-los, mas já estão... E são como necessários, não conceptualmente, são necessários vitalmente. Porque graças a eles, o corpo encontra um discurso que realmente lhe pertence e que realmente alimenta o que está a procurar. Ou seja, o fora de campo transforma-se numa respiração, quase. Ou, nesse sentido, se transforma em algo vital. Não é só composicional, ou compositivo, de composição, ou de montagem, mesmo se se concretiza nisso. Se o analisas de uma maneira conceptual, mas eu não o vivo tão assim, vivo-o de forma mais orgânica com o espaço. Que realmente me permite a mim mesma deslocar-me de mim própria narrativa de uma maneira como vivência. Ou seja, é uma ferramenta técnica com a qual eu vivo, o «fora de campo». Eu vivo no «fora de campo». Não o invento para construir, mas sim converte-se numa experiência de existência forte desse corpo e, bom, orgânica, nesse sentido. Então, claro que há anos que eu também, por exemplo, comecei a dar-me conta do fascínio pelo quadro de Velasquez, *As Meninas*. Que sempre conheci, desde pequena e tal... Mas um dia dei-me conta que esse quadro realmente era a minha cabeça. Ou seja, que realmente eu estou com Velasquez. Sim, quer dizer que a minha cabeça é uma cabeça que é realmente complexa nesse sentido porque o olhar não está no que se vê, está noutro lugar. É muito difícil isso... porque.

SPC: Mas também viaja, não é? Há uma espécie de empatia de... como poderes colocar-te no lugar do outro, estares com.

OM: Sim, de alguma maneira também é essa consciência de ... É como por em... Eu insisto um pouco que, aquilo que tem que se ver, está mais além. Mas também isto é muito metafísico, creio. Mas o que tem que se ver, não é talvez, a primeira coisa... A construção do que se vê... A visão existe porque existe a não-visão. E a consciência dessa visão. As coisas existem graças às coisas que não existem e nesse sentido também é como uma capacidade de poder... Não é de desestabilizar, no meu caso, não é tanto isso, mas é como que poder estar, quem sabe, em vários sítios visíveis e não visíveis ao mesmo tempo. E são todos os pontos de vista possíveis, também a consciência, e quando falamos no quadro de dentro e de fora, também, quem fabrica todo o quadro, é o espectador. No quadro de Velasquez não é ele que está a olhar, não é? Mas com a questão de o quadro estar, quem sabe, naquele que está a olhar para o quadro. Naquele que vê, não é a imagem, mas sim a... Porque a dado momento, quando Velasquez se põe aí e olha para o espectador, é como se ele estivesse a pintar o quadro que não vemos.

SPC: Eu pergunto-me se terá sido, também isso, que te interessou no filme *Branca de Neve*, do João César Monteiro.

OM: Sim, claro. Pareceu-me que a ideia, sem conhecer os detalhes, porque depois ouvi histórias. Mas a ideia de que este homem tinha decidido fazer um quadro negro... Olha que na história de arte contemporânea estão os filmes de Débord, dada conceptualmente negro, negro. César Monteiro é do cinema, da narrativa, é o conto, é o... E realmente, para mim foi, para mim é uma coisa... A *Branca de Neve* de César Monteiro é realmente uma... Deve ter sido muito duro, não? Muito duro negar a imagem para ele, mas quando tu estudas a base e conheces as personagens da *Branca de Neve*, de Walser... Realmente Walser, mais do que uma peça visual, é uma peça sonora, porque realmente esses corpos... Os corpos estão identificados por um tom. Não por uma imagem, é o tom que dá a imagem e realmente a força, e começo já a «puxar a brasa à minha sardinha», aquilo que dá força a este trabalho de João César Monteiro é chegar a imaginar o corpo através da voz. É muito forte. Nós relacionamo-nos com o corpo, através do corpo, através do som. Por isso estamos a falar também do som, daquilo que se ouve, aquilo que o corpo produz. Porque é outra entrada para o corpo.

SPC: Mas é difícil produzir essa entrada da forma como o sinto, não é? Quando vi o filme do João César...

OM: Viste-o num ecrã grande? Ok ok.

SPC: Sim. A sensação que eu tive foi também de experimentar o dispositivo. De me dar conta da sala de cinema, «esta sala de cinema», com estas relações de espaço, com este ecrã. E, de facto, o preto que não chega a ser preto porque há um casaco, não é? Algo que está à frente da câmara, editado também com umas imagens de um céu, lembra qualquer coisa.

OM: Um azul luminoso, uma coisa estranha assim com uma textura de luz.

SPC: Acho que há também umas ruínas, não é? E é um «estar», é uma experiência muito física também, para mim. A duração desse «estar», de experimentar o dispositivo e de ouvir e não é realmente evidente que uma pessoa «entre» nisso, não é? Especialmente para uma pessoa que não queira, não é?

OM: Bom, é como uma peça radiofónica, mas num cinema, e amplificada e com a consciência de que não é uma peça radiofónica porque há imagens. A luz está lá e, de vez em quando, a objectiva descobre qualquer coisa, esse azul, essas ruínas. E realmente eu tinha a sensação... porque não é a mesma coisa vê-lo numa televisão, ou vê-lo no cinema. É aí que se deve vê-lo, no grande ecrã. Não sei se te aconteceu, mas no final, era como se esses corpos pudessem estar, ao vivo, por detrás do ecrã com uns microfones fabricando esses diálogos, não é? Porque a dado momento, é como se as vozes saíssem desse grande ecrã negro e pudessem estar lá por trás, não é? Uma consciência de dispositivo da selecção é muito forte e tu como espectador dentro. Não de fora, a olhar, mas dentro. O negro é a sala de cinema, é o preto, é a luz. O cinema é luz, na sua origem. Antes de ser imagem é luz, projecta luz. E é uma experiência única, não é? Não é uma questão de gostar, ou não gostar, é uma experiência.

SPC: É qualquer coisa que obriga a pensar.

OM: Obriga a pensar, muito, muito.

[...]

OM: Eu creio que quando chego ao projecto *labOfilm*... Eu comecei o *labOfilm*, em 2007, antes do *Solo a Ciegas* (2008), mas eu tive um projecto muito especial, fui convidada do FRAC de Lorraine durante três meses. Os FRAC, em França, são como os centros coreográficos, mas na área da arte contemporânea. Não da mesma maneira, porque são mais centros de compra, de colecção. Coleccionam a arte contemporânea e programam. A sua missão é comissariar artistas

vivos, de agora. Mas não é tanto a criação, os outros centros têm outro sistema que é mais cênico. E fui convidada pela directora do FRAC Lorraine - que é um dos FRAC que está interessado em filme, no invisível e em toda a temática da performance, na forma como a performance entra no espaço do museu - para comissariar uma exposição. Eu fui comissária de uma exposição. Com a temática que ela me deu, eu escolhi obras dos artistas que me interessavam e fiz uma exposição de dois meses a que chamei, *Práticas do Não Visível*. (...) fiz as *Práticas do Não Visível*, e disse à directora do museu que o comissariado me interessava muito. «Mas porque me convidas a mim, sendo eu coreógrafa, não entendo?» E ela disse: «Porque o teu trabalho... Conceptualmente tu não estás na dança, tu estás na arte contemporânea».

SPC: A dança e a arte contemporânea, para mim, não são assim tão distintas, mas bom...

OM: Claro! Mas ela disse – bom, porque o teu trabalho, a questão do invisível está aí e ... Bom... De qualquer maneira disse - pronto, interessa-me muito, etc, mas eu, paralelamente, vou querer fazer um projecto meu, preciso de voltar a encontrar-me com a câmara. E voltar a encontrar-me com a câmara sem saber o que vou produzir. E realmente, em 2007, comecei a intuir, que o meu trabalho com a câmara já tinha que ir na direcção de uma conversa mais adulta. Que se eu realmente queria continuar a produzir coisas com a câmara no espaço real... e daí surgiu.... Primeiro foi o *Solo a Ciegas* com o dispositivo fílmico como luz, um espelho, já com alguma montagem de imagens da guerra, de coisas que me interessaram. E daí surgiu a *Blancanieves* (2010-2012), mais tarde, como dispositivo. Mas eu comecei com duas câmaras simultâneas já em 2007 e fiz um primeiro trabalho com um campo-contra-campo, um fora de campo e uma coisa que se programou dentro da exposição. E isso ficou por aí. E só mais tarde houve uma pessoa aqui de uma galeria que o viu e que me ligou dizendo – Aquilo tal e tal vais desenvolver? - E eu disse – eu gostava de convidar a Sara Vaz com quem já tinha trabalhado na *Dança e o seu Duplo* (2006) e começar a trabalhar com dois corpos e dois pontos de vista e explorar mais isso. E aí criei a equipa do *labOfilm* aqui com muito pouco dinheiro na galeria. E começámos com um dos pontos de vista, a terceira câmara que foi a câmara... Porque no primeiro dispositivo havia uma câmara subjectiva e uma câmara geral. E depois construiu-se um terceiro ponto de vista que era o contra-campo do geral e era já um contra-campo, não deformado, mas já com um eixo, que no início correspondia e depois modificava-se. E então, o dispositivo das câmaras apanhava já a arquitectura, e o corpo entrou já... Como se mudou, e eu tinha a câmara, às vezes para construir planos, desde o princípio. Era a câmara que dominava e definia o espaço. O corpo já entrava a construir do princípio ao fim. E aquilo que fiz na inauguração foi... o público via a rotação e a seguir, a rotação, nessa sala via-se, como instalação, noutra espaço. Pronto, começou-se com esse tipo de experiências. E o que se passou realmente foi que, quando chegou *Blancanieves* em 2010-2011-2012, em Guimarães terminou-se. Eu intuí aí que a prática do corpo operador foi muito forte. Foi tão forte o que se viveu aí, com o corpo operador, na construção desse filme, que, para mim, há como quase os vinte anos de trajetórias. Como se desbloqueasse... Vamos a ver como continuo eu no espaço performativo. Porque é como já disse, agora onde vou com a câmara...? Porque eu já cumpri o meu sonho. O meu sonho, ou o meu desejo, era fazer um filme ao vivo. E quando eu terminei *O Lamento de Branca de Neve* (2012), que foi uma coisa muito complexa e sofisticada. Aí sim, a questão de qual é o passo seguinte, se eu tenho que ficar. Não sei se tenho que ficar no palco e não fazer filmes, mas realmente, eu construí para mim um espaço onde... O que eu vivi com a câmara, no palco, já não vou poder... Foi muito forte *O Lamento de Branca de Neve*. Foi uma obsessão e eu consegui aquilo, poderá ficar melhor, mas eu consegui aquilo, pu-lo em prática, vivi-o, não é? Então aparece a *Carmen/Shakespeare* (2014-2015). Por isso acho que a *Carmen/Shakespeare* com o dispositivo e com o Francisco são questões... A colaboração em si já é uma questão. Grande, não?

SPC: Talvez sentir esse novo lugar de uma transição onde, de novo, não sabes bem... talvez seja interessante para depois...

OM: Talvez seja uma boa intuição, é possível. (...)

OM: São muitos anos em que a questão do corpo está sempre a... Quando o Fiadeiro veio ver a *Branca de Neve*, gostei muito do seu comentário, porque ele ficou assim ... Eu fiquei contente por ele ter vindo, porque eu pensava que, como está nessa fase de distância, pensei que não lhe iria interessar. Mas ele ficou interessado, com *Branca de Neve*, eu senti. Disse – Ah este é um trabalho muito mais preciso do que outros trabalhos anteriores. Isto foi na Culturgest, foi fantástico! Foram umas apresentações realmente mágicas, eu fiquei tão contente de deixar essa memória na Culturgest. (...) Tu sabes que tivemos, na Real, uma experiência... Quando a Sara e eu fomos para a Real, não tínhamos o dispositivo connosco. O dispositivo viajava directamente de França para a Culturgest, não é? Nós construímos um dispositivo falso sem câmaras e trabalhámos tudo. Ele (Francisco Infante) foi testemunha e a Marta vieram no último dia da Real e ele fala-me ainda dessa experiência que tivemos na Real do *LabOFilm*. A Sara e eu tínhamos: Isto era uma câmara, isto é... E assim fazíamos tudo. Como se as câmaras estivessem sincronizadas. No princípio era muito mecânico, um pouco absurdo. E com a prática, começámos ta ta ta ta... Quando fizemos a última passagem. E tu não sabes a força que deu essa prática sem o dispositivo, quando voltámos ao corpo, fomos encontrarmo-nos com o dispositivo. Foi incrível!

ANEXO 3

Entrevista a João Fiadeiro I – 3 de Abril de 2014

SPC- O que estou a tentar fazer neste trabalho é mostrar afinidades de abordagem, afinidades éticas, talvez. Sinto que há no trabalho de investigação uma preocupação, por um lado, com a *maestria* das percepções, da atenção, dos níveis de percepção, de um passado talvez relacionado com o contacto improvisação, com o tacto na leitura do que há, do *body mind centering*, talvez, também. E este trabalho de investigação com a visão, com o estúdio, com jogos de reflexão, por outro lado. Chamo jogos de reflexão àqueles que fazem uma espécie de *zoom in-zoom out*. Ou seja, as possibilidades entre «estar dentro» de algo que se dissolve num «mar de sinais», e o fazer um *zoom out* para ver o que é que andamos aqui a fazer a partir de um «fora» fabricado. É também a este jogo de «dentro e fora» que chamo «máquina de pensamento coreográfico». Portanto, estou a colocar-vos no papel de pessoas que trabalham com «máquinas de pensamento coreográfico». Depois há algumas destas práticas que se traduzem em peças. Se bem que irei falar de, pelo menos, uma peça de cada um de vocês. No teu caso estava a pensar falar de uma peça que não vi ao vivo: *I Am Here*. Porque, em conversa com o André Lepecki, a ideia de, por um lado a indistinção e por outro, a vontade forma, de poder fazer a reflexão, trouxe-me mais um dado ao trabalho que tenho feito sobre espelhos e reflexão. Como ele disse num seminário recentemente dado em Lisboa (Lepecki, 2014a), a reflexão implica luz. Quando não há luz, no escuro, na indistinção, pode haver dissolução da ideia de corpos e de divisão. Ou haverá maior tendência para a dissolução, para as coisas não se verem, para não saber, para haver uma coisa mais táctil, mais uma mistura olfacto-audição-tacto, sensação cinestésica, propriocepção, tudo mais misturado e isso pode ser relacionado também com as sensações dentro do espectro dito autista e com fases do crescimento humano. Algumas idades têm mesmo esta coisa do medo do escuro. No escuro não há reflexão. Resumindo, estou a trabalhar no intervalo deste movimento entre «dentro e fora», «dissolução e vontade de forma», velocidade de pensamento-acção e reflexão. No entanto, gostava de começar por te perguntar que expectativa tens em relação a estes encontros também.

JF- A pergunta «qual é a tua expectativa?» resume muito do meu trabalho, que é exactamente não a ter, e portanto podia dizer que não tenho nenhuma expectativa, mas não é bem não ter nenhuma expectativa, é mais preferiria não a ter.

SPC- Isso quer dizer refrear a expectativa?

JF- Preferiria não ter, no sentido em que a expectativa cria uma espécie de compromisso, ou contrato, antes do acontecimento. E embora não possamos fugir dela, porque, de certa maneira, nós organismos sociais sustentamos muitas das nossas relações a partir das expectativas que temos e que pensamos que os outros têm de nós e que os outros têm deles próprios e por aí fora. A verdade é que o meu trabalho é sobre preferir não ter expectativa. Não quer dizer que eu desista, ou que abandone a ideia de relação com o movimento que se dirige para algum lugar, mas privilegio não me comprometer. O que não quer dizer que não seja uma pessoa comprometida com o mundo e com as coisas. Mas prefiro não me comprometer previamente, ou seja, por antecipação. Portanto, na minha relação com seja o que for, em qualquer escala, o que existe é sobretudo uma relação com um trabalho de identificar sinais que me permitam ter, ou não, confiança na relação que estou a desenvolver com alguma coisa, ou alguma pessoa, algum pensamento também. E depois, uma vez apaziguada essa questão, a partir daí é só estar presente com o que tenho.

SPC- De certa forma, estando assim atento podes fazer a «reparagem» da expectativa, podes enganá-la, ou fazes simplesmente uma espécie de «não»? Deixas as coisas ganharem potência antes de terem nome, antes de as enunciarem, de articulares um pensamento, ou... Digo isto porque me parece que há muitas maneiras de desviar a expectativa: fingir que não a vejo, deixá-

la estar na eminência de se tornar qualquer coisa. Todos esses «jogos» que já conhecemos para poder fazer escolhas.

JF- A partir do momento em que eu identifico a expectativa como um desejo de saber antes de acontecer eu tenho que evitá-la, não é? Sobretudo quando ela é perguntada, porque essa é que é a questão. Porque se ela não for perguntada não há questão, porque tu até podes criar pequenas expectativas internas que não são manifestas e que se vão adaptando à medida que vais evoluindo e depois, no fim, quando pedirem para contar a tua história. Qual era a tua expectativa quando começaste podes sempre contar aquilo que aconteceu e não estás a mentir porque também se tivesses dito uma coisa qualquer, mesmo que mudasses de direcção também não estarias a mentir. É só porque tiveste de dizer porque te perguntaram, ou porque te exigiram, ou porque «eu não continuo se não assinarmos esse contrato», ou seja. E aí tu dizes qualquer coisa e normalmente qualquer coisa coerente. Só que a gente sabe que a coerência... (risos). A coerência tem o problema de só existir na cabeça das pessoas. E portanto quando tu entras em acto. Quando ages podes passar a tua vida a querer preservar a coerência, no sentido de querer fazer com que o acontecimento traduza a tua expectativa, embora ele esteja a fazer uma coisa completamente diferente. É aí que se criam, sei lá, depressões, cancro... Frustrações, desde doenças mentais a doenças físicas. Tudo vem daí de certa maneira. Porque se tivesses uma leveza, uma capacidade de não esperar nada a não ser aquilo que acontece, a verdade é que o acontecimento será sempre o que importa preservar como lugar que só se pode... Vivê-lo, viver, não é? Não se pode antecipar.

SPC- Consegues identificar um percurso até chegar a essa ética? Escolher não antecipar, preferir não saber... Porque tu antecipas para prevenir uma série de coisas, entre elas também a expectativa, mas consegues ver na história do teu trabalho de dança, ou do teu trabalho de corpo, ou do teu trabalho biográfico o desenvolvimento dessa ética?

JF- Sim, há várias fases dessa ética, não é? Há uma fase em que ela já está fora de mim, em que ela se tornou matéria. Portanto, já foi sistematizada, já foi pensada, já foi transformada numa outra coisa. Num instrumento, uma ferramenta. Que é a última fase, não sei... Não sei bem onde é que começa. E depois há fases em que eu fazia primeiro e perguntava depois. Aquela fase em que atirava o corpo. Quer dizer criava acontecimentos que me obrigavam a não esperar por eles. Que me impediam qualquer tentativa de os antecipar. Mas onde é que isso começa, ou como é que isso se desenrola, não sei bem... Essa ética estará lá desde sempre, em princípio.

SPC- Mas isso que estás a enunciar agora é qualquer coisa que tem mais a ver com uma sensação de abismo. Atirares-te para um desconhecido e depois o «desconhecido» vai dar-te qualquer coisa outra que tu ainda não conheces.

JF- Mas não era bem um desconhecido qualquer, não era o acaso. Não era tipo: «Ah vou para ali!». Era mais: «Não vou para ali». E o não ir para ali colocava-me num lugar. Que era o que restava, uma espécie de resto. E nesse resto eu conseguia fazer uma espécie de ir circunscrevendo lentamente, ao longo dos anos, a questão.

SPC- E sentes ainda como uma coisa muito física, ou nunca foi uma coisa muito física, ou...

JF- Em oposição a quê?

SPC- (Por exemplo) eu tenho uma sensação muito física quando penso «não vou para ali». «Não vou para ali» pode querer dizer que não vou olhar para a esquerda quando tenho um primeiro impulso de o fazer. E tenho a sensação que, por escolhas sucessivas de não tomar as decisões evidentes, ou de as refrear para as perceber como decisões e não como automatismos. Também a construção de uma ética passará por isso, mas continua a ser uma sensação muito física.

JF- Mas eu não faço distinção e aí é claro que é física. É muito... chega a dar vómitos (risos!). Sim é física. Quando eu estou incomodado com algo, o meu corpo todo me informa disso, não

é? Portanto, nesse sentido, não existe nenhum tipo de separação entre aquilo que seria uma decisão não física – que eu não sei bem o que é, mas... – ou uma decisão física. É uma coisa que claramente está na ideia de circunscrição lenta a partir do que se tira e não a partir do que se põe. Tirar excesso, tirar excesso, o que não quer dizer que fiques com menos trabalho, ou que trabalhes menos. O que acontece é que a tua zona de atenção reduz-se e no interior dessa zona de atenção tu tens muita informação. E muito trabalho. Portanto, não é por tirar que ficas com menos.

SPC- É poder ver o que lá está, no fundo.

JF- Poder ver o que a coisa tem, não é? O que é que há ali naquela coisa e tal. E é quase uma coisa de pesquisador também, não é? Tens areia (por exemplo) e vais fazendo aquele movimento... Portanto, vai ficando uma coisa, fica uma coisa e no fim essa coisa é o que... Só que tens que tirar o que está a mais para conseguir ver essa coisa. E o que está a mais é imenso. É assim uma coisa brutal é uma massa de ruído que ocupa tudo. Portanto é um treino que tem que ser feito. É um treino do retirar, do minorizar. É um treino à pequena escala. A cada escala, em todos os momentos. Só que é impossível, não é? No sentido em que, se tu estás exposto, como eu estou, exposto numa dinâmica colectiva, uma dinâmica de relações de partilhas de vários planos. Esse ruído está sempre a aparecer. Por vários lugares. E eu não quero desaparecer. Ou seja, não me quero afastar. Não quero ir para uma montanha. Não quero ir para um lugar onde ninguém me encontre...

SPC- E quando estás sozinho a ensaiar em estúdio?

JF- Que é raro, não é? É muito raro...

SPC- Mas já foi mais frequente?

JF- Já, já foi mais frequente. Não uma coisa que eu estou a querer conquistar... Eu de qualquer modo nunca trabalhei sozinho, na verdade. Trabalhei sempre com pessoas. Mesmo quando fiz solos. Nunca trabalhei sozinho.

SPC- Mesmo quando fazes solos nunca estás sozinho no estúdio?

JF- É muito raro. (...) Sim, é. Porque o que eu construía eram dispositivos. Portanto não eram coreografias num certo sentido. Eram dispositivos que precisavam dos outros para serem activados. Ou de coisas também, não é? (Por exemplo) o *I Am Here* (2003) é um solo, mas o João Galante e a Ana Borralho faziam assistência ao trabalho. Estavam sempre, quase sempre. Houve um período em que foi o Tiago Guedes que fez a assistência. Não costumo fazer isso sozinho normalmente. Nem sei bem o que é estar sozinho no estúdio...

SPC- Eu sei bem, por isso é que me estou a rir.

JF- Pois, não sei no sentido em que se calhar fico imóvel... Não faço nada. (risos!) É aquela história do próprio trabalho, não é? Do método... Em que precisas de pelo menos três posições, não é? Para que haja um lugar.

SPC- Mas o método já estava nesse ponto quando fizeste o *I Am Here*?

JF- Sim, não o formulava assim, mas já estava lá.

SPC- E quais seriam essas posições? Seria uma dada por ti e outras dadas por outros?

JF- Não, uma dada pela própria situação que me afectou, que foi, neste caso, o trabalho da Helena Almeida. E foi a partir de uma imagem que eu vi, de uma foto de um trabalho dela que me afectou. E depois reconheci esse afecto como sendo uma posição. Porque as primeiras posições... vá lá... São posições que tu tens sempre, em qualquer momento, em qualquer lugar tens essas primeiras posições sempre. Em potência, elas estão latentes, prontas a ser activadas. E

são activadas por aquilo que será uma segunda posição que é o olhares para elas. O simples facto de olhares para elas torna-as primeira posição retroactivamente. Elas não eram antes de tu as elegeres como posição.

SPC- Estavam dissolvidas no todo?

JF- Sim, por exemplo este ruído que estamos a ouvir agora lá fora. Ele está lá. Esta luz que está aqui, está... Está tudo lá. Agora, de repente, basta eu fazer o que acabei de fazer, que foi dizer que eles estão lá, para a gente se relacionar com eles de outra maneira. E isso configura a primeira relação que é crucial para depois dar início ao processo, ou não. Podes também decidir não avançar.

SPC- Estava a pensar se isso poderia ser um lugar de expectativa também. Mas acho que talvez não seja relevante a palavra «expectativa» aqui.

JF- Porque tens que ser apanhado. Tens que ser apanhado, não podes apanhar. Tens que ser encontrado, não podes encontrar. É um *cliché*, mas é assim... Portanto, quando eu sou «apanhado» pela Helena Almeida, pela trabalho dela, eu não estava à procura dela. E é isso que distingue uma expectativa de uma espera, se calhar.

SPC- mas depois quando és apanhado ficas com uma expectativa em relação à potência daquilo, não é?

JF- Mais ou menos, depois a partir daí é só o activar de uma máquina. De uma maquinaria, se quiseres. Depois é necessária a tal terceira posição que é a posição em que eu avanço com qualquer coisa. Digamos. E esse avançar também tem a ver com ter, ou não as condições para avançar e o *timing* certo para avançar. Depois quando eu avanço é quando eu, aí sim, entro em estúdio com alguns materiais e começo a criar relações com aquela relação, entre o afecto e material dela. E depois, a partir daí é uma máquina, não há muita expectativa.

SPC- Mas há um estudo também? Há um estudo persistente em relação ao afecto, ou está mais na ordem da composição?

JF- Não, há um estudo do afecto no sentido em que o afecto para ser estudado, ele tem que ficar na sombra. Portanto é quase o contrário. Quer dizer, para ser estudado tem que ficar na sombra. Porque se eu começo a estudar o afecto na luz do dia, ou na luz, ele morre imediatamente. Ele deixa de ser afecto passa a ser outra coisa qualquer. Portanto, ele para se manter afecto, ou seja, uma inquietação. Para se manter inquietação ele tem que ficar na sombra. Portanto, eu tenho que ter estratégias de estudo desse afecto sem olhar para ele directamente. Eu tenho que construir tarefas, actividades que estão na luz dessa sombra e aí sim há uma proporção directa entre a qualidade dessa sombra e a qualidade da luz. Portanto, eu tenho que trabalhar na luz sem pudor, sem problema, sem medo. Sem medo de matar nada, mas essa luz tem que ter uma qualidade. Uma qualidade que tem a ver com essa relação entre o afecto e ser apanhado. E reconhecer que fui apanhado. E no caso da Helena Almeida... Uma vez que eu confio, lá está, tem a ver com a confiança. Uma vez que eu confio na força desse afecto, eu começo a trabalhar na luz que é o quê? É posicionar-me. Ou seja, fazer uma acção que me posiciona perante uma situação. Que no caso foi seleccionar um conjunto de situações que ela própria gerou no seu trabalho e digamos, colocar-me naquele corpo. E depois esperar pela diferença. Porque, no fundo, eu, ao colocar-me no corpo estou a gerar uma espécie de repetição de uma relação.

SPC- Tentaste imitar o mecanismo que ela usou para fazer aquela imagem?

JF- Imitar não sei se é a palavra, mas sim, reproduzir a situação. Quer dizer não sei se é reproduzir. É traduzir talvez. Traduzir a situação.

SPC- Ela usa também aquela grafite em pó?

JF- Sim, aquilo é um pigmento.

SPC- Eu lembro-me de dizeres que ela dizia que aquilo que te pareceu sombra era um vestido.

JF- É para ela. Eu depois soube mais tarde que, para ela, aquela espécie de mancha que está atrás dela é um vestido. E eu vi aquilo como sombra. Mas isso é muito interessante, porque é isso que gera a diferença que depois faz com que tu...

SPC- É a tal tradução.

JF- Exactamente é a tal tradução. E depois quando eu soube que era um vestido, eu não quis mudar o trabalho e dizer «Ah, enganei-me!», não. Porque o que importa não é a verdade, não é? O que importa é a minha relação com aquela questão. Foi por isso que tive que adiar também. E propositadamente adiei o encontro com ela em termos de conversa, ou mesmo em termos de lhe mostrar qualquer coisa. Só mais tarde quando a peça já estava mais avançada, é que eu... Primeiro estive com ela no estúdio, a ver dossiers dela e a ver material que não estava disponível cá fora.

SPC- Antes de começares a trabalhar.

JF- No atelier, antes de começar, só para seleccionar as diferentes direcções que eu podia seguir com o trabalho. Porque eu sabia que havia qualquer coisa que me inquietava no trabalho dela. E sabia que essa coisa poderia estar em qualquer lado, no trabalho dela. Partindo do princípio que ela também é afectada por qualquer coisa que coloca em qualquer trabalho. Portanto, eu só teria de ver, de todos os trabalhos, de todos os universos e ambientes que ela gerou, aquele que tinha uma relação equilibrada entre «o quê?», «o como» e o «quando-onde», não é? Ou seja, porque havia trabalhos que me interessavam muito, mas na verdade, eles eram impossíveis de executar por razões técnicas, muitas vezes, ou... E portanto, eu tive que aceitar que os abandonava. Portanto, eu tive que encontrar um lugar, porque a minha grande questão é encontrar o ponto de partida. Para que a peça se desdobre, mas isso em qualquer peça. Ou seja, o território inicial, o ponto de partida, que no fundo é já aquela... é onde se encontra o jogo. Não é a primeira posição, nem a segunda, nem a terceira, é a relação de uma relação que já existe. Isso é o ponto de partida e esse ponto de partida depois desdobra a peça toda e, na verdade, 50% do trabalho é encontrar essa posição inicial. O resto é um desdobrar desse momento inicial.

SPC- E câmaras? Tu tens usado muito câmaras nos *workshops*. Câmaras de vídeo para filmar o que se vai fazendo, nos teus trabalhos fazes isso também? Estás a filmar ensaios, estás a filmar esse teu encontro com a Helena?

JF- Não, não. O encontro com a Helena não filmei. Não, esse tipo de registo mais documental do processo...

SPC- Já é um pensamento sobre o todo?

JF- Às vezes faço. Aquele exemplo do Victor foi interessante²⁸⁷. Foi interessante porque eu tive necessidade de gravar aquela imagem, aquela situação. Porque eu sabia que ele me ia perguntar coisas que tinham a ver com uma história que eu nem sempre convoco. E portanto achei que...

SPC- Tenho a sensação que fazes um pouco o registo de tudo numa perspectiva de longo termo, não é?

JF- Eu não sei, o trabalho que eu tenho... Estão ali aquelas cassetes todas. (aponta para as estantes onde se arquivam os vídeos da RE.AL).

²⁸⁷ Refere-se a um entrevista feita por Victor Jorge e gravada por ambos em simultâneo (câmara de vídeo da ARCO e *iphone* de Fiadeiro). ARCO 2013-2014.

SPC- Mas mesmo dos *workshops*, agora não falando das coreografias, há muita, muita coisa gravada. E depois, há coisas que vão para o lixo?

JF- Não, não, está ali tudo. Nos *workshops* eu ia gravando, porque não era bem o *workshop* que me interessava. O que me interessava era a sistematização do trabalho. E o que é que eu sabia, sabia que no *workshop* eu conseguia formular, porque me faziam perguntas, porque eu tinha que as executar. Portanto, eu conseguia formular dimensões do trabalho que me pareciam muito justas e depois, quando ia para casa tentar escrever, não dava. Não conseguia sistematizar. Então achava que captando o discurso oral e o acontecimento, no fundo, é uma espécie de captura do acontecimento. Eu poderia depois volta a esse acontecimento e transcrevê-lo, ou pelo menos, a partir dessa transcrição reescrever e tal. Só que nunca fiz nada, nada, nada.

SPC- E não tens escrito?

JF- Não, já não escrevo há muito tempo.

SPC- Mas com a Fernanda escreves.

JF- Sim, mas na verdade é mais ela que escreve. Quer dizer, ela escreve, depois eu escrevo por cima, depois ela reescreve, depois eu reescrevo por cima. A minha relação com a Fernanda está inclusive a reescrever-se neste momento, não é? Está a passar uma fase de grande reescrita. E uma das coisas que estamos a fazer é exactamente identificar que a nossa relação passou muito por um encontro em que ela trouxe para o meu trabalho uma dimensão ética e política, de relação com o quotidiano, se quisermos, que o meu trabalho não tinha. Ou melhor tinha, mas não era esse o *punctum* do trabalho, não era esse o foco do trabalho. Porque o meu trabalho sempre foi um trabalho que esteve sempre na fronteira da relação entre o pensamento e a arte, mas do lado da arte. E havia uma tangente com o «pensamento», mas uma tangente só. A Fernanda veio de um lugar que era mais do pensamento, mas com uma tangente com a arte. Pronto, e nós com o AND_Lab tentámos formar um lugar que estava mais ao centro, ou seja, que estava mesmo na fronteira. Mas, enquanto que ela fez esse movimento deliberadamente, ou seja, ela saiu do lugar do pensamento exclusivo com aquelas tangentes na arte e deslocou-se para se posicionar em cima da linha da fronteira. Eu não fiz esse movimento deliberado. Eu estava noutro lugar, eu estava no lugar da arte com tangente com o pensamento e com ela aproximei-me daquilo que podemos chamar pensamento, mas foi mais aproximar-me digamos de um quadro discursivo, teórico, reflexivo à volta da filosofia do acontecimento que se encaixava, que nem uma luva, no meu trabalho. Isso confirma-se. Só que eu fui para voltar. Ou seja, eu fiz um movimento de ir e voltar. Aliás que eu já fazia com a Paula Caspão e com uma série de outras pessoas com quem eu fui colaborando ao longo dos anos. Com o David Guéniot também, muito importante. Com o Joris Lacoste, um francês que colaborou pontualmente comigo, só durante um tempo. Com o Rui Catalão que entretanto se recolocou noutro lugar. Mas na altura em que a gente colaborou ele estava nesse papel. E a própria Cláudia Dias, a Márcia Lança. Quer dizer não foram só teóricos, foram... Só que eles trabalharam comigo a partir do meu lugar. E eu estava muito ávido de... Sempre estive, não é? De pessoas que vinham de outro lugar. Mas eu fiz um movimento para aquele lugar intermédio, vá lá, do meio entre o pensamento e a arte, mas para voltar à arte. Agora sei, não sabia antes. Mas era para voltar à arte, porque o meu lugar é o lugar da sombra, de facto. E a arte permite-me trabalhar na sombra. Ou seja, permite-me não saber mesmo.

SPC- (...) Eu gostava de falar um bocado contigo sobre este pendular entre aproximares-te de uma pessoa, ou de um tipo de trabalho e voltar. Estará relacionado com uma ideia de ir até um lugar desconhecido e voltar. Ir saboreando e ir percebendo os sabores.

JF- Quando se diz «ir e voltar», na verdade não volto para o mesmo lugar. Mas é mais voltar para um lugar, talvez aí sim, mais sozinho, mais solitário. Ou seja, um lugar onde eu me possa recolher e aí saborear essa experiência intensíssima que foi o encontro com alguém. Saboreando como neste processo... É o processo talvez o que mais me... Mais ligado à sombra, mais ligado

ao que é o acto criativo. O acto de construção da execução de uma materialidade de um afecto, de uma inquietação, etc.

SPC- E continua a fazer sentido para ti a ideia de *zoom in-zoom out*? Que eram termos que usavas com alguma frequência, a certa altura. Pode ser isso?

JF- Pá, não sei. Sabes que isso é outra questão que eu tenho, que é vou-me esquecendo de tudo o que vou dizendo, porque vou reactualizando a cada momento. E agora é impossível eu perceber em que quadro, ou em que contexto é que eu utilizava essa expressão. Mas com certeza que ela terá outra....

SPC- *Zoom in-zoom out* é quase um espécie de dentro e fora do quadrado, ou dentro e fora de cena, ou ...

JF- Pois, talvez. Eu não me recordo muito bem de falar sobre isso. Eu recordo-me de falar de uma coisa que era *in-out* que era uma coisa que tinha a ver com o *on-off*, mais. E que tinha a ver com uma estratégia de trabalho que já era o início da própria composição em tempo real. Havia um momento em que estavas *on*, e um momento em que estavas *off*. Ou seja, havia o célebre *dictaphone*, aquele som, não é? Portanto havia um momento em que era activado um modo de estar em que não havia nem passado, nem futuro. No fundo, era isso, era um estar que...

SPC- Era uma intensidade?

JF- Uma intensidade, sim, que depois criava ela própria um novo passado e um novo futuro pela permanência e pela duração. Portanto, a duração é que gerava, digamos uma qualquer sensação de tempo. Uma qualquer sensação de narrativa. No sentido de construção...

SPC- Uma espécie de tempo fora da cronologia, não é? Não um tempo linear, mas um tempo... Há o «Cronos» e o outro deve ser o «Aïon», não é? Assim, nessa plataforma de intensidade acho que me estou a referir ao «Aïon» Mas mesmo nesse período há um dentro e há um fora. Há pelo menos um centro do acontecimento e um fora do acontecimento, ou um espectador, ou mais uma «testemunha».

JF- É mais testemunha, mais... A gente falava sempre em espectador profissional. Profissional no sentido de que se obrigava a ser espectador, mas a figura do espectador sempre foi uma figura que eu tentava retirar da equação. Porque o espectador impede... Quer dizer, torna-se passivo. Deixa de se relacionar com o acontecimento enquanto parte do acontecimento. Põe-se de fora do acontecimento. E isso não pode estar dentro da equação. Mas havia a necessidade de sair fora, mas ficando dentro, não é? No sentido em que esse fora é um fora. Um fora para mapear quase. Um fora para permitir uma confirmação de que ainda estamos no mesmo lugar, por exemplo. Ou seja, tu estás muito envolvido com uma tarefa, uma acção, depois há um conjunto de sinais que te informam que eventualmente essa tarefa, ou está em perigo de acabar, ou já acabou, inclusive, só que tu não te apercebeste. Então, essa saída serve para isso, não é? Serve para dizer «Ah, sim, ainda estou aqui, ok».

SPC- Mas lembro-me que havia duas maneiras de estar fora, sair fisicamente para ver de fora. E isto terá qualquer coisa a ver com a «reparagem». Reparar mas estando de fora. Ou manter-se no lugar e «estar fora» na mesma ideia de «reparagem».

JF- Sim, sim é desse ponto que eu estou a falar. Ou seja, porque é tudo uma questão de foco, de intensidade numa zona de atenção. Eu posso perfeitamente estar contigo agora, e estou, de vez em quando tenho inquietações que me atravessam e activo essa qualidade para saber se elas são justas, se não são justas, se devo segui-las, ou não. E depois volto e tu não reparaste. Quer dizer, tu não notaste isso. Ou se notas faz parte de...

SPC- Ou escolho não notar.

JF- Ou escolhes não notar, mas faz parte da... Mas quando é bem feito tu não notas. No sentido em que não vale a pena que o outro se afecte por uma coisa que nem sequer vai ter continuidade.

SPC- Essa prática é uma espécie de *maestria* «profissional» de estar em situação. É uma das coisas de que gostava de falar, talvez noutra conversa, não sei, era... Se tens a noção de uma espécie de escola de performance... de como é que essa ética se traduz numa maneira de estar e de poder ser *performer*?

JF- Eu, na minha prática enquanto *performer*, enquanto coreógrafo, ou enquanto... interessa-me encontrar aquela qualidade de *performer*, a qualidade de uma presença que seja uma qualidade justa na medida em que não obriga a uma leitura, a uma interpretação. Ou seja, não fecha a relação de um observador sobre o espectador. Portanto, não diz, não chega a dizer... Mas também que esteja lá um pouco como tela que recebe uma projecção de um filme. Quanto mais não seja que esteja lá presente para que não se perca a atenção. Portanto, o *performer* terá que gerar um estado de tensão, se quisermos, para que a atenção se mantenha activa. Mas essa atenção só serve para manter a pergunta activa e não a resposta. Ou seja, o *performer* não deve cair na tentação de querer resolver a sua presença explicando, justificando, ou ilustrando a sua presença. Portanto, tem é que estar no sítio certo, na hora certa. Não é o «certo», mas o «justo», não é? Tem que estar lá para que a relação com o observador se mantenha potente e activa sem que se conclua nada. E todo o treino que eu faço na relação com o *performer*, ou mesmo na relação que um coreógrafo tem com o seu próprio imaginário, no sentido de encontrar aquilo que o afecta e que será executado em forma de objecto e de peça. Tem como ambição encontrar essa qualidade, esse lugar. Nesse sentido, pode dizer-se que há uma «escola».

SPC- Escola por acidente. Talvez não seja bem «escola», mas sinto que há uma... Quando o *performer* está de facto ocupado com uma questão, isso interessa a quem observa. E se esse empenho é uma coisa praticada regularmente de uma determinada maneira, isso nota-se. Nota-se em *performers* como a Márcia Lança, nota-se em algumas pessoas que têm essa «escola accidental», vá. Um modo de estar bastante implicadas numa questão. Completamente implicadas numa questão que as absorve durante uma performance, ou mesmo fora dela, entram em performance. E isso é suficiente para aguentar (a cena).

JF- Sim, sim. Eu não tenho dúvida que é nesses dois territórios, ou plataformas de investimento, que se joga a qualidade de um trabalho. Que é, por um lado, na qualidade dessa dedicação, nesse foco, que se gera imediatamente uma qualidade de presença. Independentemente do que se está a fazer. E depois um território onde essa presença se coloca, portanto, o espaço, o ambiente onde essa presença se coloca. Pode ser um ambiente dramático, ou coreográfico, como se quiser... Uma coisa que sustente essa presença, ou seja, que se relacione com ela na sua posição. A primeira imagem do *I Am Here*, para mim é... Todas as primeiras imagens têm, para mim, esta qualidade logo imediata. Nos primeiros cinco minutos, ou cinco segundos, se quiseres, isso tem que lá estar tudo. A peça tem que estar toda nesse primeiro momento e depois o resto é um desdobrar. Ou seja, na imobilidade de uma presença, de uma situação. Uma imobilidade que gera espaço para que haja um movimento na observação do espectador, ou na observação de quem vê. Portanto, o movimento está lá, só que está... O facto de tu não te moveres, ou o facto de tu susteres a tentação de te mover permite ao espectador ir cada vez mais para dentro da imagem. E, no fundo é essa a minha ambição, enquanto criador. E o trabalho que eu estou a fazer agora, *Este Corpo que me Ocupa*²⁸⁸ (2008) é só sobre isso praticamente. É gerar uma situação de relações que convoca uma curiosidade no observador. Portanto, ele mantém-se lá. E, nesse sentido, o teatro é um espaço de que não gosto por causa disso. Porque o obriga a estar lá, ele não pode circular. Portanto, a mim interessava-me mais um espectador das artes plásticas, talvez, das artes visuais. Que vai e fica porque está curioso e quer lá ficar e depois se já não está vai-se embora. Ou o leitor de um livro, por exemplo. Tu entras num livro, comesas a

²⁸⁸ No momento da entrevista, Fiadeiro ocupava-se de recuperar e repor uma série de solos coreográficos antigos.

ler, se estás, estás, se não estás vais-te embora. Enquanto que num teatro... no teatro, ou na dança isso é... o dispositivo teatral, vá lá, parece que captura o espectador naquele lugar. Eu quando vou ver peças, agora estou a lembrar-me, que escolho sempre as coxias.

SPC- Para poderes fugir?

JF- Mas não fujo nunca, portanto, a questão não é essa. A questão é não ficar com a sensação de que estou capturado, não é? Se eu quiser vou-me embora, mas nunca vou. Eu não me lembro de um espectáculo em que tenha ido embora a meio. Pode ter acontecido, mas não me lembro. Portanto esse dispositivo teatral é muito violento para mim.

SPC- Tu, enquanto espectador profissional consegues olhar para as pessoas que estão à tua frente como *performers*, que estão ali enquanto centro do acontecimento, e acreditar, ou não, na presença deles? Consegues identificar o porquê de acreditar, ou não, na presença de uma pessoa que se propõe estar em cena? Ou mesmo dentro de um *workshop*. Porque dentro de um *workshop* tu consegues intervir, não é?

JF- Mas dentro de um *workshop* quando eles agem? Quando estão em trabalho? Sim, grande parte do meu trabalho, enquanto mediador. Enquanto orientador do *workshop*, ou facilitador do *workshop*, ou de uma peça, é conseguir identificar isso, não é? Ou seja, como eu estou à procura daquele lugar que é um lugar equidistante, vá lá, de um dizer e de um não dizer. De um aparecer e de um não aparecer. E que mantenha activa aquela qualidade do «preferiria não» do Bartleby. Portanto, aquele género... Eu para fazer isso tenho que estudar com muita atenção. Tenho que ser muito sensível, tenho que activar em mim todo um conjunto de instrumentos para perceber quando é que isso não está a acontecer. E depois, também perceber o que fazer para que isso volte a acontecer, ou.. Por exemplo, ainda hoje estávamos no ensaio²⁸⁹ e estava a correr muito bem, as coisas estavam a desenrolar-se muito bem e de repente há uma coisa que começa a correr mal. Começa mesmo a correr mal, ficamos assim quinze minutos, meia hora sem perceber que a coisa não estava a correr bem. Não estava a fluir. E pronto, então foi muito interessante porque aquilo que poderia ter sido uma discussão, vá lá, «eu acho...», «tu achas», «ele acha...», etc... Foi resolvida com alguma velocidade porque identificámos... Demorou um tempo mas identificámos que o problema estava na própria mecânica da coisa. Na própria relação da relação da coisa. Ou seja, a gente tinha quebrado uma relação de relação. O que não é grave, não pode é ser arbitrária essa quebra. Sempre é o princípio basilar, digamos, transversal a todo o meu trabalho. A questão não está na mudança, a questão está na arbitrariedade, ou não, dessa mudança. E houve ali uma mudança arbitrária, mas foi tão subtil que tu olhas e não a vês. Porque, como é que tu distingues um corpo arbitrário de um corpo que não é arbitrário? Ou seja, um acção... Não é tão simples assim, porque para não cair na subjectividade «Ah, é ... eu acho que é arbitrário, Ah não, eu não acho...». Não posso ser eu, tem que ser o acontecimento. Tem que se identificar no acontecimento o que é que torna o desenrolar de um acontecimento justo e não arbitrário, e quando é que ele deixa de ser justo. Pronto, e identificámos no lugar e ficou resolvido. Resolveu-se imediatamente uma coisa que podia demorar dias, às vezes, como um nó. Dias e anos. Como um nó que não resolve nada e que depois transforma a peça numa coisa que não traduz coisa nenhuma.

Para responder à tua pergunta, sim, eu consigo identificar, claro. E o porquê, quer dizer, não é bem o porquê, é uma mecânica que deixa de cumprir um conjunto de requisitos, de sentido, não no sentido de significado, mas no sentido de direcção. Ou seja, há uma direcção qualquer que se está a estabelecer, que é um pequeno protocolo que se cria na relação que eu tenho com a coisa, e quebra-se. Não é grave, a questão é se essa quebra tem em consideração o acontecimento, ou se é uma decisão individual. Ou seja, uma decisão do sujeito. Exclusivamente do sujeito.

²⁸⁹ Refere-se a um ensaio de preparação de uma nova peça para 2015, com Carolina Campos e Daniel Pizamiglio, usando as ferramentas que desenvolveram durante o processo do AND_Lab de Eugénio e Fiadeiro (2011-2014), processo no qual, Campos e Pizamiglio participaram activamente na última fase.

Pronto, é só isso que me interessa. Porque a mudança não é grave. A quebra não é grave. Aliás é muito importante em qualquer objecto em qualquer peça, em qualquer situação tu reconheceres que é aqui, ou é ali o momento de largar. Ou de mudar. A questão é que... e é por isso que, de certa maneira, o meu trabalho se torna tão fácil. Fácil no sentido em que, eu estou a trabalhar com o excesso. Portanto, o meu trabalho é sobre minorizar. E como as pessoas são todas muito excessivas. O sujeito por definição é muito excessivo. No sentido em que se torna «ruidoso». Inventa coisas! Inventa do nada coisas, e acha coisas e... diz que não e diz que sim... É muito fácil, de certa maneira, trabalhar com esse exagero de tendências que ele cria só porque não consegue estar em silêncio, ou não consegue não saber. Pronto, é fácil, quer dizer, não é fácil, é difícil, mas... E, como o dispositivo do jogo, que foi desenvolvido através da «composição em tempo real», e agora com o «modo operativo AND», tem como função exactamente separar as águas e tornar esse mecanismo explícito e não implícito, torna-se fácil. A própria pessoa, nem tens que dizer nada, a própria pessoa identifica logo: «Ah, pois, aqui fiz isto só porque me apeteceu, ou só porque estava com medo, ou só porque não sabia o que fazer, ou estava distraído, ou só porque...». Pronto, e no limite é isso.

Entrevista a João Fiadeiro II – 15 de Abril de 2014

SPC- Então, não sei se é bem de pedaços de história de que gostaria de falar contigo, mas talvez haja pedaços de história nos ajudem a pensar. A reflectir sobre algumas afinidades, confluências, influências. Acho que tenho que passar um pouco por aí, também para pensar onde é que está o lugar do pensamento hoje. O que é que se passa hoje? É uma coisa que me intriga, o que é que andamos aqui a fazer, hoje? Houve a nova dança portuguesa (NDP). É um bom acontecimento, Mas já morreu? Não falta o «para trás» e o «para a frente»? Há um qualquer tipo de raciocínio linear das coisas, que parece não ter sido feito. Não temos as ligações todas. Mas não era bem por causa disso que eu queria falar de história hoje. Era mais porque me interessa perceber um pedaço do contacto-improvisação, e a resistência ao contacto-improvisação. Em «A Minha História da Dança» falas da forma como começaste a trabalhar com dança, gostava de poder ir um bocadinho mais com esse assunto.

JF- Eu não sei, talvez o período da contacto improvisação seja um período interessante para se começar. E depois voltar atrás se for necessário, ou ir para a frente. Porque... O contacto-improvisação coloca-se na minha vida de modo quase equidistante entre o meu início, ter começado a dançar e...

SPC- Mas o teu começar a dançar não é *ballet*, pois não?

JF- Não, é aquela coisa do *Fame* e do *jazz*. Com o Rui Horta. Portanto, o contacto improvisação, está no meio. Foi uma coisa em que eu, quando encontrei o contacto pensei - «Ah, era exactamente isto que eu andava a fazer!» - ou melhor, era exactamente isso que eu andava a trabalhar. Quando eu comecei a dançar e antes mesmo de começar a pensar em dança... Na verdade quando eu encontrei o *contact*, achei, «Ah, foi por isso que eu comecei a dançar», pronto. Então isso faz sentido. Nesta lógica que, hoje em dia, para mim, é muito clara. Ou seja, retroactiva, depois, quando faço algo mais à frente percebo porque é que a fiz antes. Portanto, elas numa primeira fase são mais intuitivas, é uma inquietação que acontece, vais seguindo um percurso e depois há uma coisa qualquer que acontece que fecha o ciclo que diz, «Ah ok, está bem, agora já percebi, tudo aquilo tinha a ver com esse lugar». E o lugar do contacto, de facto, parecia ser exactamente onde eu me encaixava como uma luva. E durante uns anos eu confiei que era isso, mesmo.

SPC- E como é que foste lá parar?

JF- Eu tive um primeiro contacto com o *contact*, em Nova Iorque, em 1988. Em Nova Iorque, não, no Jacob's Pillow. Eu fui bolseiro do Jacob's Pillow e, nessa condição de bolseiro, em 1988, eu passei pelas técnicas todas. Era um curso de verão que tinha um mês para *ballet*, um mês para dança moderna, um mês para dança *jazz*, e um mês para dança pós-moderna. Que era o último mês. E eu passei por tudo. A dança pós-moderna era... Acho que a Trisha, era digamos a artista principal convidada, porque cada ano eles tinham um artista. Portanto, ela ficou o período todo, ela e a companhia dela. O que foi super influente no meu trabalho, assim, mesmo muito influente. E depois havia convidados que iam e vinham. Entre eles o Steve Paxton, mas também o David Gordon, ou o Sankai Juku, com *butô*. Lucinda Childs, não Lucinda Childs acho que não estava lá... Pois, teria que ver os programas e não sei quê, mas eram vários, todas essas pessoas.

SPC- Mas então o *contact improvisation* era com o Steve Paxton?

JF- O *contact* era com o Steve mas tivemos muito pouco *contact* com ele, porque ele fez algumas sessões de trabalho, mas na verdade, na sessão em que ele era para dar *contact*, ou trabalhar em *contact*, ele deu uma aula de Ioga.

SPC- Ah, acho que já me tinhas contado isso.

JF- Ele não fez *contact* exactamente. E depois aí não houve bem *contact*, houve contacto com o Steve. Eu vi a peça dele *Goldberg Variations* (1986-1992), que me influenciou muito. Foi assim um impacto muito grande e tive oportunidade de falar com ele, inclusive, em brincadeira... Conto esta história também, porque eu tinha montes de problemas de costas, na altura, hérnias discais e dores e não sei quê. E fui-me queixar a ele, «Olha o que é que achas e tal?». E ele disse: «Deixa de dançar, não?». É fácil...

SPC- Mas essas dores tinhas por causa da técnica *jazz*...

JF- Não sei, eram dores que ainda em Lisboa, quando eu estava no *Ballet Gulbenkian*, eram muito grandes e depois eu fui chamado para a tropa. Foi exactamente em 88 quando eu voltei. Fui para a tropa? Já não me lembro... Não, foi antes, isso foi outro. Foi antes.

SPC- Mas chegaste a ir para a tropa?

JF- Sim, cheguei a ir, mas na recruta da tropa eu queixei-me dessas dores e fiz um TAC na altura e eles identificaram uma hérnia e foi por isso que eu saí da tropa, mas pronto. Quer dizer, não fiz até ao fim, não é. Fiz três meses, só fiz a recruta. Mas, numa altura em que ainda era obrigatório, havia toda uma... E portanto, esse primeiro contacto foi com o Steve, mas depois, eu lembro-me, houve um momento.... Eu era aluno, numa altura em que estava como bolseiro, em Nova Iorque, num lugar chamado *Peridance*²⁹⁰. Porque eu fui para Nova Iorque com o Rui Horta, na primeira vez, e portanto fui para *Uptown*. Fui para a rua 74 que era onde estavam os estúdios, entre a rua 50 e a rua 74 e a 80, estavam os estúdios mais ligados à *Broadway* e ao *jazz* e eu trabalhei no *Steps*, no estúdio onde ele dava aulas. E eu tinha aulas também, várias aulas de *jazz*, de *ballet* tinha várias coisas e trabalhei com várias pessoas lá, mas era... Quer dizer, foi mesmo no início, não sabia... Isto foi em 1984, para aí, em 83, 84. Depois, numa segunda fase, em que eu já fui para lá viver, mesmo. Eu percebi que não era aquilo, claro. E isso foi muito rápido perceber isso. E desci e fui para a rua 14. Do ponto de vista da relação com a dança, digamos *uper town* está mais ligada a isso, ao *jazz*, à *Broadway*. A partir da rua 42, que é onde está o Times Square e todos os teatros da *Broadway*. A partir da 42 para cima essa é, digamos, a referência. Depois, mais para baixo, rua 14 apanhei o *Peridance* e depois, mais tarde, fui mais para baixo, para o Greenwich e para o Merce Cunningham, o estúdio deles que fica lá mais em baixo.

SPC- Fizeste aulas com o Merce Cunningham?

²⁹⁰ *Peridance Centre*, ver: <http://www.peridance.com/>

JF- Com ele, não. Com a Ann Papoulis e outros. E dancei também no Merce Cunningham, eles tinham sessões aos sábados e eu dancei com uma bailarina e tal. Foi um dos meus primeiros espectáculos. Mas no *Peridance*, foi uma formação muito intensa, aliás, depois apareceram outros portugueses lá. O Laginha, quer o António, quer o Zé, mas mais o Zé. A Carlota também esteve lá. Passou a ser um ponto de contacto, em que as pessoas iam lá porque havia aulas de... Era mais do tipo dança moderna, por um lado, Jennifer Muller, sobretudo, e era no edifício do Murray Louis, não é? Alwin Nikolais e Murray Louis, eles tinham um companhia. E nós estávamos num andar, no terceiro andar e havia muitas aulas. Eu fiz muitas aulas de Graham, lá, com.... Já não me lembro do nome dela... sei que é King, o último nome dela é King. E fiz aulas de *ballet* com dois professores incríveis. Um era o Benjamin Harkarvy, que morreu entretanto, que era um gajo incrível. E o outro, que ainda hoje dá aulas é o... encontrei-o no outro dia em Viena. Que é o Zvi Gotheiner que é um gajo absolutamente extraordinário e que dava aulas de *ballet* para bailarinos modernos. Então era assim, muito lento, as aulas, os *plés* demoravam 20 minutos. Pronto, era uma coisa assim muito lenta. Uma técnica somática, quase. E fiz aulas de Graham e dancei com a companhia *Peridance*. Porque eles tinham uma companhia, que era neo-clássica. Assim do tipo da Gulbenkian (*Ballet Gulbenkian*), ou a Companhia de Dança de Lisboa. Isto para dizer que nessa altura, eu ainda não sonhava com o contacto-improvisação, nem nada. E, de certa maneira, surge aí o CI, o que é estranho. Porque eu nem sabia o que era pós-modernismo, nem sabia o que era contacto, não sabia nada. Isso foi portanto, foi naquele período em que eu vivi em Nova Iorque de 84 a 86, acho eu. Porque eu depois entrei na Companhia de Dança de Lisboa e depois é que voltei em 88. Portanto, eu fui para lá em 84, voltei em 86, entrei na Companhia de Dança de Lisboa e estive até 88, depois fui para Nova Iorque, depois voltei outra vez para Lisboa e entrei no *Ballet Gulbenkian*. Portanto, foi esse o meu percurso. Depois... Ah, e no *Peridance* eu, claro, fiz amizades, havia uma série de relações, eu dancei na companhia, dançámos lá uma peça que depois veio a ser comprada pela Companhia de Dança de Lisboa. Que era o *Bolero* de Ravel, que é uma peça que eu depois dancei cá também. E lá conheci também o Mark Haim que era um coreógrafo com quem eu dancei lá, numa companhia dele chamada *Mark Haim and Friends* e depois ele foi director da Companhia de Dança de Lisboa durante um tempo aqui, e veio para cá e pronto. Mas no *Peridance*, que era uma escola do tipo, sei lá, o Forum Dança não sei se é a referência, não sei se é o c.e.m. também. É uma escola, tinha várias técnicas e tu podias entrar às 9h da manhã e sair às 9h da noite cheio de aulas, umas atrás das outras. Pronto, eu fazia essas aulas todas, tinha a minha selecção de interesses e tal. Depois, eu ainda fiz aulas com o Paul Taylor, com a companhia Paul Taylor que era o tipo de fisicalidade que se adequava mais ao meu corpo. Um tipo mais atlético, eu vinha da natação, eu fiz natação durante alguns anos. Portanto, havia esta sensação de que o Paul Taylor e o David Parsons, que era um dos bailarinos do Paul Taylor que depois criou a companhia dele. E eu encaixava-me bem nesse fisicalidade, saltos muito altos, não sei quê... Corpos muito...

SPC- Divertias-te. (risos)

JF- É divertia-me, mas claro, nada daquilo era... Quer dizer, primeiro percebi que não era nada daquilo no *jazz*. Obviamente, isso foi muito rápido, depois também percebi que não era nada daquilo ali, mas tive que ir fazendo as coisas até às últimas consequências, não é? Dançando as coisas até ao fim e é por isso que, hoje em dia, é incrível, olhar para trás e... No sentido em que eu fiz tudo aquilo com propriedade. Ou seja, fiz mesmo. Estive nos palcos, no *Ballet Gulbenkian* também. Foi mesmo a sério, estava nos sítios e era como se fosse para sempre, no sentido em que «era aquilo». Depois percebia que não era, então, ok, vamos mudar. E, numa festa, isto foi mesmo assim. Ou seja, numa festa, que houve lá na *Peridance*. Dei por mim a dançar com um grupo de pessoas. Eu até tenho uma foto disso, porque alguém pôs uma foto disso. Portanto, há um momento em que eu sou apanhado pelo contacto-improvisação. Um grupo de pessoas que claramente vinha desse mundo e eu passei-me, porque achei aquilo absolutamente incrível. Porque eles envolveram-me na dança e eu, assim, muito naturalmente, vinha do *ballet*, do moderno, do Graham e não sei o quê, mas encaixava naquilo, como se aquilo fosse a minha vida desde sempre. Eu fiquei muito chocado com essa revelação. E depois, eu não

me recordo bem quando é que isso foi. Mas depois o contacto... Na verdade esse é o meu primeiro contacto com o contacto, meio informal, numa festa. Depois, já em Lisboa, tinha voltado de Nova Iorque, e o Stephen Petronio - um bailarino da Trisha Brown, que criou a sua companhia, também veio dançar ao Acarte - e como eu o conheci em Nova Iorque, quando conheci a Trisha, quando trabalhei lá. Fiz uma entrevista à Trisha e tudo, há uma cassette, por aí, comigo a fazer uma entrevista a ela. Que é uma entrevista muito engraçada porque falhou a cassette no primeiro dia, ela teve que repetir a entrevista, foi giro. E conheci o Stephen Petronio e conheci o Frey Faust que dançava lá com a Trisha. Ele está na Europa, desenvolveu um método também dele e tal.

SPC- *The Axis Syllabus?*

JF- Exacto. E depois conheci o Stephen (Petronio) e o Stephen veio cá dançar e quando veio cá dançar, não sei como é que aconteceu, eles foram jantar todos a minha casa. Na altura namorava (e morava) com a Clara Andermatt e tínhamos... Acho que foi nessa altura. Sim, foi nessa altura. Portanto eles foram lá jantar a casa e, de repente gerou-se uma conversa uma amizade qualquer, uma conversa. Foi na altura em que eu entrei no *Ballet Gulbenkian*, portanto, 87, 88, não sei. Eu já tinha tido um contacto com outra pessoa que também foi crucial no meu trabalho, juntamente com a Trisha Brown, que foi o Wim Wanderkeybus. Portanto, em 88, conheci o Wim Wanderkeybus tinha vindo de Nova Iorque, Trisha Brown, não sei quê, Stephen Petronio. E de repente, (o Stephen) diz-me que vai estar em Berlim dali a duas semanas, ou três e coincidia com o *Ballet Gulbenkian* ir a Berlim fazer os *Treze Gestos de Um Corpo*, da Olga Roriz (1987), que eu dançava, para a televisão, nem era para um espectáculo. Estava na altura da televisão. O início da HD. Eles estavam a fazer testes de HD e convidaram uma companhia de *ballet*, acho, eu não me lembro bem. Mas convidaram uma companhia de *ballet* para dançar uma coisa, ou acharam que aquilo é que era o projecto. Eu lembro-me de ter chegado a Berlim e tinha o contacto do Stephen Petronio e de outras pessoas para a *Tanzfabrik*, que me deu o contacto de uma festa, mais uma vez uma festa, que ia acontecer na *Tanzfabrik*. E é assim que eu caio na *Tanzfabrik*, vou a essa festa e tenho, novamente nessa festa, mas aí já com cerca de 50 pessoas, todas elas do contacto improvisação. Enquanto que em Nova Iorque tinha sido só um pequeno grupo de seis pessoas.

SPC- Então, começa por uma coisa quase social.

JF- Completamente social.

SPC- Isso é muito interessante no contacto-improvisação, essa possibilidade.

JF- Uma «freakalhada», não é?

SPC- Uma «freakalhada», um certo prazer «magmático» de conhecer gente...

JF- Nós estávamos nos anos 80... não esquecer. No fim dos anos 80 (risos!!) E depois, de facto, eu ali, naquela festa, tenho mais uma vez uma confirmação brutal do modo absolutamente natural com que me mexia naquilo. Aquilo era tipo, tinha sido feito para mim, não é? E conheço o Dieter Heitkamp e conheço o Howard Sonnenklar, portanto esses dois, que estavam a dar aulas lá, em Berlim, e decido logo que volto para Berlim, nessa altura. Isto é antes do muro cair até. Portanto, é 88.

SPC- Devia ser um ambiente bastante tenso. A *Tanzfabrik* era muito diferente do que é agora?

JF- Não sei, não conheço agora, mas era um espaço super alternativo.

SPC- Mas tinha os estúdios limpinhos com chão de madeira, etc?

JF- Não, nada disso. Tudo sujo, tudo... Sujo num sentido crú, não é? E estava muito próximo da zona oriental, portanto, estava quase na zona... Em Kreuzberg, acho eu. Não, não é Kreuzberg, não. Kreuzberg era onde eu vivia. Tinha uma casa em Kreuzberg.

SPC- Chegaste a viver em Berlim, quanto tempo?

JF- Muito pouco, dois meses ou três. Na altura namorava com a Aldara Bizarro, aliás a minha história também passa pelas minhas namoradas. (risos!) Com a Clara (Andermatt) vivemos juntos para aí uns três anos, depois foi pouco tempo, a Aldara, mas foi no período em que eu fui a Berlim e depois, a seguir, foi a Vera (Mantero).

SPC- Talvez seja um bom auxiliar de memória, muito forte, não é?

JF- Sim, as pessoas com quem estás a partilhar a tua vida. E, então, em Berlim, eu decido voltar lá para trabalhar com o Dieter Heitkamp e com o Howard e criámos uma amizade muito forte. Eu fui lá em 89, em Janeiro. Dezembro (1988), Janeiro, Fevereiro, foram assim três meses, estava muito frio e eu vivia numa casa mesmo ao pé do muro. Via-se o muro e o muro caiu em Outubro, ou Novembro desse ano. E eu depois, volto lá em 1990 outra vez, para trabalhar mais um tempo. Já depois da queda do muro. E tenho fotografias, também estão para aí.

SPC- Isso deve ter sido uma época muito *freak* mesmo.

JF- É, muito louca e tenho fotografias também, com o *Ballet Gulbenkian* lá. A gente a mijar no muro, assim umas coisas que a gente fazia. Portanto, nesta altura eu já tinha tido estes dois contactos assim meio sociais com o contacto-improvisação. Tinha tido já um contacto com o Steve, mas não foi bem um contacto com o *contact*, e depois tenho, de facto, um contacto mesmo a sério com o contacto-improvisação, que é na Tanzfabrik através dessas duas figuras: o Howard e o Dieter, que convido para virem a Lisboa várias vezes, ao ponto de o Howard se ter mudado para Lisboa. Quer o Howard, quer o Dieter, quer o Mark Tompkins vieram pela primeira vez... e o Frans Poelstra, acho eu, também. Ou não, disso não tenho bem a certeza. Mas vieram pela primeira vez porque eu os convido, porque eu estava absolutamente apaixonado pelo contacto-improvisação e achava que era uma coisa que tinha que ser feita. E, no Centro Cultural da Malaposta, fizemos lá várias vezes e tal.

SPC- E o Frans também estava envolvido no contacto-improvisação?

JF- Sim, o Frans veio mais tarde. O Frans acho que veio no projecto do *SKITE*, que foi uma coisa que eu organizei com o Jean-Marc Adolphe. Porque eu conheci o Jean-Marc Adolphe em Paris quando ele tinha feito o *SKITE* em Paris. Estava lá a Sílvia Real, e acho que a Vera também participou no *SKITE* em Paris. E eu achei super interessante o projecto e perguntei-lhe se ele não o queria trazer para Lisboa. Portanto, eu depois fiz o *SKITE* aqui em Lisboa com eles, já em colaboração com a Malaposta, já com Lisboa 94, capital da Cultura e o CCB. E tudo isso foi uma coisa organizada por nós, pela RE.AL. Portanto, a RE.AL é que trouxe o *SKITE* em 94 para cá. E acho que o Frans veio nessa leva, porque aí vem muita gente. O Christian Rizzo também vem nessa leva também. Portanto, há muita gente com quem eu continuo a colaborar e começo a colaborar nessa altura. E portanto, os anos 90 estou muito intensamente ligado ao contacto-improvisação e a toda esta gente e começo também a trabalhar com o Mark e a dar aulas com o Mark Tompkins.

SPC- Portanto, conhecestes o Mark em Berlim?

JF- Não, acho que não. Conheci o Mark aonde? Já nem me lembro.

SPC- Ele é muito amigo do Howard.

JF- Sim, sim, mas é provável que tenha conhecido nesses encontros. E conheci com certeza, eu acho que ele também veio ao *SKITE*, não tenho a certeza. Mas a gente começou a criar uma

amizade e ele veio dar alguns cursos cá, eu convidei-o. Depois eu comecei a dar cursos com ele, lá em Estrasburgo quando ele estava em Estrasburgo, também. E, na verdade, os anos 90, em «A Minha História da Dança» eu falo um pouco sobre isso, o ciclo é de 88 a 98, não é?

SPC- Isso também é um auxiliar de memória teu.

JF- É, é, e em 1988, exactamente, porque é aí que eu começo então, a ter um contacto com o contacto-improvisação e também começa a influenciar todo o meu trabalho. Sobretudo o trabalho que veio desaguar na Composição em Tempo Real. Porque o meu trabalho artístico era mais contaminado pela Trisha Brown e pelo Wim Wanderkeybus, eram referências diferentes, mesmo assim, não era a mesma coisa.

SPC- Nesse aspecto, é engraçado o (facto de) o Mark Tompkins ter uma grande divergência entre as práticas de estúdio e depois o que vai fazer para o palco. Quer dizer, vê-se que há afectação, mas também há quase a possibilidade de fazer um discurso diferente entre o *Vaudeville* e o... Tenho muita curiosidade de perceber um bocado melhor o que é que vocês ensinavam juntos. Era contacto-improvisação, mas não era um contacto-improvisação qualquer, imagino eu. Como o contacto-improvisação que o Howard me passou não é um contacto improvisação qualquer. É muito empenhado, quase político na abordagem. É somático, mas ao mesmo tempo tem uma entrega à fisicalidade que tem consequências de escolha muito interessantes, às vezes. Não é só «esparguete social, vamos todos curtir».

JF- Sim, não, não, não. Não, e acho que o interesse mútuo que tivemos um pelo outro tinha muito a ver com isso. Não tanto pela dimensão política, mas pela dimensão que não era essa. Ou seja, ambos não queríamos aquilo. Essa coisa magnética, essa coisa meio *freak*, meio organizada, pronto... Queríamos outra coisa. Agora, o que é que queríamos, não sei o que é que queríamos. Mas estávamos... Sim, havia uma investigação também à volta do problema da composição. Ambos estávamos interessados no problema da composição. Só que, e foi assim que nasceu a expressão «tempo real», para mim, não é? Porque ele chamava «composição instantânea» ao trabalho que ele fazia. Pelo menos na altura, e eu lembro-me de intuir que nós nos encontrávamos na investigação à volta da composição, isso era muito claro. Mas o instantâneo não, eu não engolia. Não percebia, não engolia. E a ideia de tempo real, apareceu com muita força para mim e pronto. E inauguro isso. Eu lembro-me que escrevi um pequeno texto sobre isso que lhe dei, falámos sobre isso. E ele próprio adoptou e apoiou-me nessa ideia. O que ele dizia, no fundo, é que, para ele, instantâneo era tempo real. Era a mesma coisa, o que ele queria dizer era isso. Era no instante, só que para mim não há instante, há duração e, mesmo um instante, é uma duração. Não há «instantâneo», pronto. Eu não consigo aceitar (isso) e agora confirmo tudo. Toda a minha investigação até agora confirma isso. E pronto, e os nossos *workshops* foram muito interessantes, criámos uma amizade forte. Acho que as pessoas que participaram nos *workshops*, pronto, beneficiaram desse encontro. Muito diferente, eu por exemplo, ainda hoje, trabalho muito a partir da oralidade de uma reflexão teórica também associada ao acontecimento do corpo. Faço isso eu sozinho, ou em colaboração, com a Paula Caspão, com o David Alexandre Guéniot, com a Fernanda Eugénio, com o Rui Catalão. Todas essas pessoas são as pessoas que me ajudaram a pensar este tipo de dimensão, vá lá, reflexiva e teórica do meu trabalho. O André Lepecki, no início, e o Tompkins, o Mark era completamente oposto. Ficava calado horas, é tipo Francisco Camacho. Eu lembro-me da experiência que tive com o Francisco Camacho quando dancei com ele no Pós D'Arte.

SPC- Mas não deste aulas juntamente com o Francisco, pois não?

JF- Não, não, mas dancei na primeira peça do Francisco «Quatro e Um Quarto» (Camacho 1990), e há vídeos disso também, é muito interessante. Mas o Mark é parecido com o Francisco, nesse sentido, era assim muito calado nos ensaios. Nas aulas deixava as pessoas fazer e dizia «Agora vá, está aqui uma música, agora vá, dancem e tal», pronto. E isso era muito político da parte dele, hoje eu percebo. Esta coisa de não haver líder de não haver quem manda. As pessoas são livres. E é esse conceito de liberdade que eu questionei muito. Esta ideia de deixar as

peessoas livres e espontâneas. Não sei se é isso que o Mark defende, mas o meu conflito era muito esse. Era muito essa ideia de que, eu não. Eu era, ainda hoje, e sempre fui, nos meus *coachings*, sei lá, com a Cláudia (Dias), com o Tiago (Guedes), seja com quem for. Os meus *coachings* são muito interventivos. São quase dramaturgias. Ou seja, a minha intervenção é uma intervenção dramática. É, digamos, uma tutoria musculada, como eu digo. Quer dizer, é uma coisa. Não é do tipo «Vá lá faz, encontra o teu... a tua essência, seja o que for», bom.

SPC- Acho que no fundo, em termos de quantidade dá quase a sensação que para algumas pessoas, isso é quase manipulação, para outras é equilibrado e outras ainda precisam de mais. É uma questão de doses. Não é?

JF- É. E eu, por exemplo, tive um evento depois muito interessante, com essa comunidade que foi o *On the Edge* (1998), organizado pelo Mark. Há aí um vídeo interessante também sobre isso. Organizado pelo Mark em Paris, em que ele convidou nove, acho eu, nove improvisadores.

SPC- O da orelha? (risos!!)

JF- O da orelha. Mas isso é muito interessante, porque nesses nove estavam pessoas com quem eu me identificava mais, claramente. Esse foi um evento muito importante também para eu separar as águas, do que me interessava. E dentro daqueles que me interessavam estava o Julyen Hamilton e a Lisa Nelson, por exemplo. Já o Steve Paxton, por exemplo, interessava-me, mas era quase como se eu não o conseguisse captar. Eu não entendia bem como é que ele se posicionava, porque eu tenho dificuldade em entender-me com pessoas que ficam em silêncio muito tempo, também. E o Steve também fica em silêncio, não diz muito, ou diz... Aquelas coisa do tipo, em vez de dar uma aula de *contact* dá uma aula de Ioga. Tu perguntas «O que é que eu faço porque tenho uma dor nas costas», ele diz «Pára de dançar». Pronto, e eu não entendo bem isto. Não percebo isto. (risos) Fico meio à rasca com esse tipo de relações. Mas o Steve, claro, interessava-me muito, mas eu não tinha o... A Vera (Mantero) tinha uma relação muito mais óbvia com ele, não é? Eu não. E dentro daquele grupo era mais isso... Por exemplo, pessoas que não me interessavam de todo, seria o David Zambrano, não me interessava mesmo. Era um género de atitude, de postura que eu não queria, mas foi muito interessante estar com ele e desenvolver... E depois havia o Poelstra, havia o Mark Tompkins que eram pessoas que me interessavam, mas... E a própria Vera, claro, sempre me interessou muito. Mas a minha praia, como dizem os brasileiros, estava mais noutra lugar. E esse evento foi crucial, porque é o que fecha o meu ciclo de contacto-improvisação. Aí acabou, nesse dia acabou, por perceber, não tanto que eu não tivesse um interesse em contacto-improvisação, ou por achar que não fosse uma técnica interessante, mas de repente aí percebi, que meu modo, que hoje é muito claro, na composição em tempo real e no modo operativo AND. Este modo que sistematiza e que cria um sistema, no fundo, e que tem um conjunto de regras, mesmo que as regras sirvam só para dizer que não há regras, mas elas existem. E são sustentadas em conceitos muito complexos, etc, etc. E isso era, digamos, o terror para o contacto-improvisação e também para algumas pessoas que faziam contacto-improvisação. Não para todas. Para o Frans era claramente, ao ponto de ele me morder durante a performance, mesmo furioso. E acho que para o Mark também, não tanto, mas para a Vera claramente. A Vera nunca entendeu este meu modo, porque aparenta ser a absoluta contradição de tudo o que eles defendem e de tudo aquilo por que lutaram e tudo o que conquistaram.

SPC- Sim, mas de qualquer maneira, também não me parece que haja uma homogeneidade naquilo que as pessoas estão a defender, e por outro lado tem evoluído.

JF- Estou a falar dessas pessoas, não é? Eu estou a falar das pessoas que são as pessoas que, na altura, davam as cartas, não é? Definiam um mapa.

SPC- Mas acho que nalgum ponto houve processos de identificação. Nalgum ponto vocês se identificaram quando houve uma aproximação... Às vezes sinto que estou num lugar um bocado inglório, por estar a falar com cada um de vocês e depois não vos por a falar uns com os outros.

Mas também acho que não é necessário. Eu sempre vi da parte do Mark uma enorme resistência ao *flow* e à «harmonia». Que se manifesta muitas vezes como: «Oh não, que grande seca, já está tudo a rebolar no chão!». E para ele, não se trata de deixar a coisa fluir, é sobre «o trabalho». E o que é «o trabalho», acho que há aí uma... Há aí grandes pontos de aprendizagem em conjunto que também evoluíram para outros sítios que agora acho que estão separados, não é? Portanto, parece-me que também há uma reflexão grande sobre essas resistências... E, quer dizer, tu terás «aprendido» que querias sair do contacto-improvisação, mas cada um deles também o fez, à sua maneira. Isso é muito engraçado, muito bom. O próprio Steve Paxton saiu completamente dessa zona do contacto-improvisação, pelo menos, não o vejo falar nesses termos. A Lisa (Nelson), por exemplo, diz que quando tomou o primeiro contacto com o contacto improvisação sentiu que «Ah, finalmente há uma técnica, uma forma de dança que não é subserviente em relação a nenhuma outra. Não tem a ver directamente com música, nem com ginástica, nem com estrutura, etc, etc, ela sustenta-se a si própria como corpo de dança». Mas, ao mesmo tempo, ela intuiu logo toda a possibilidade de aquilo resvalar para uma estética que não lhe interessava. Acho que isso é engraçado, as pessoas que estiveram mesmo no centro daquilo começaram a ir para outros sítios de exploração. O primeiro momento de investigação teria um pouco a ver com artes marciais, física? Fisiologia? Mas ao longo dos anos, a investigação não se fixou.

JF- Não, disso eu não tenho dúvidas nenhuma, mas acho que ainda existe um preconceito. Acho que o meu trabalho, mesmo assim, em relação à evolução deles se... Quer dizer, o tipo de cisão, ou o tipo de proposta que eu fiz... Se pensarmos nesses termos, de estarmos todos mais ou menos no mesmo lugar e de repente cada um evolui para outros lados, o tipo de alternativa, ou o tipo de mutação que eu gerei, na minha experiência com o contacto foi muito radical, ao ponto de eu achar que nenhum deles me seguiria. Seguiria, não no sentido de me seguir, mas de me acompanhar em termos de raciocínio. Ou seja, eu acho que, não digo todos, mas ainda existe um preconceito grande em relação ao movimento que eu fiz na direcção de praticamente parar o tempo através dos meus exercícios e dos meus modos de desaceleração no tempo, para quase pensar o acto de decisão em *frame by frame*, como eu faço e isso toca num ponto que seria intocável. Quer dizer, todos eles desenvolveram um conjunto de outros raciocínios, mas todos eles sustentam, a sua prática, acho eu, numa ideia de que «primeiro faz e depois pensa», praticamente. Ou seja, o corpo sabe, o corpo não precisa, ou não deve ser condicionado por nada que o pare. Porque, ao fazer isso, ele está a ser controlado por uma estrutura de poder que é o próprio pensamento, pronto. E eu não concordo com isso de todo. Embora esteja convencido que o meu trabalho não pode ser olhado só a partir desse prisma. Aliás, hoje em dia, se olharmos para o meu trabalho, o meu trabalho é uma mistura quase muito equilibrada, entre essa... Se pensarmos na composição em tempo real é claramente um lugar em que a colisão se dá no corpo. A colisão do que falamos e a colisão que sistematizamos e aquela ideia da... Dá-se no interior do corpo....

SPC- Dizes colisão no sentido de fazer coincidir os vários estratos, é isso que estás a dizer?

JF- Não, a colisão no sentido do afecto. Do afecto e da inquietação, ou do acidente. Portanto o acidente dá-se no corpo. Na composição em tempo real dá-se no corpo e com o corpo, mas no corpo. E nesse sentido, é o tempo real que estabelece o ambiente de reacção e de relação. Já o modo operativo AND, aquilo que eu faço com a Fernanda, a colisão dá-se fora do corpo. De forma a poder pensar-se nele e a estudar. Ou seja, aquilo que, hoje em dia, é muito claro no meu trabalho é que todo o investimento que eu fiz nos últimos anos, por exemplo, com o modo operativo AND e com a Fernanda, foi no sentido de ganhar ferramentas dentro da própria ferramenta que é a composição em tempo real. Ganhar ferramentas que me permitam, agora que estou a voltar novamente à composição em tempo real e estou a voltar outra vez àquela colisão que foi inaugural. A colisão no interior de mim próprio. Com os meus afectos e com os afectos dos outros, não é? Mas é uma coisa mais individual, é uma auto-etnografia, como diz a Fernanda, é uma coisa mais do foro da minha relação comigo próprio e não na minha relação com os outros. E nesse sentido acho que estou a trabalhar na mesma coisa que o Mark Tompkins a própria Vera Mantero, etc. Estamos a trabalhar nessa questão e portanto

pertencemos à mesma tribo, ou pelo menos temos um ciclo de alianças, não é, à volta dessa questão. O que eu acho é que o modo como eu abordei a composição em tempo real, e o modo como desacelerei o tempo, o modo como sistematizei, o modo como construí cria uma aparência de um objecto, sei lá, completamente contraditório com todo o espírito do fluxo, da velocidade, da fluidez e da ideia do instantâneo. Da própria ideia de instantâneo e da própria ideia de que há esta cisão entre... sei lá, razão e emoção. Esta ideia de que tens que ir primeiro, avançar, e só depois é que... E não deves condicionar os teus avanços em função de uma espécie de razão, ou raciocínio próprio. Com a qual eu estou de acordo também, mas uma coisa não invalida a outra. São trabalhos igualmente úteis e necessários que depois se combinam em tudo aquilo que implica não só o próprio acto de improvisar, mas o acto de transmitir a improvisação, de partilhar com outros essa improvisação. Porque, para mim, improvisar, ou compor, não é só o acto de improvisar e compor, é toda a construção de condições que me permitem estar com pessoas, numa sala e partilhar com elas um conjunto de questões que não pode ser só «Dancem aí», não é? É claro, que eu acho que nenhum deles está nesse lugar já. Eu já não estou com eles há muitos anos e não sei. Mas ficou um preconceito. Se calhar, recíproco. Se calhar, recíproco. E provavelmente, se tivéssemos tempo, ou oportunidade de partilhar. Só que, se calhar já não existe, nem esse tempo, nem esse interesse e as pessoas já têm outras redes. Tanto faz, e se calhar, são pessoas como tu que, ao pensarem sobre estas coisas unem esses pensamentos de alguma maneira, ou colocam-nos noutra.

SPC- Sim, eu tenho necessidade de colocá-los em relação. Não estou, neste momento, a trabalhar com a Vera, porque, de facto, nunca trabalhei muito com a Vera. Fiz muito os vossos *workshops* e não os da Vera. Não calhou. Mas a tese de mestrado é claramente construída a partir de uma frase que ela decidiu usar, do Becket: (*Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois*, Mantero *apud* Coelho 2010).

JF- Isto relaciona-se com um dos textos que eu escrevi em 98, que já era a minha questão na altura. Se fores ver é uma questão completamente diferente do modo: *Talvez Ela Pudessem Dançar Primeiro e Pensar Depois*, se calhar. Eu aí coloco a questão sobre como é que as coisas acontecem entre o pensamento e a acção. Que é também aquilo a que a Fernanda hoje chama, «Pensação». (...) O pensamento e a acção juntos. O pensamento da acção e a acção do pensamento. Mas, enquanto que a Vera, pelo menos, naquela formulação, propõe um fazer primeiro e pensar depois...

SPC- Sim, mas ao experimentá-lo, acho que o torna demonstrativo de como as coisas não se distinguem assim... Ela tem uma conversa muito interessante, que eu citei, também, na tese de mestrado, em relação a esse tema. Acho que vocês estão em consonância aí também. Não me parece que ela distinga as coisas assim. É mais um exercício de «ir ao assunto».

JF- Claro, mas a Vera é uma pessoa que eu... Se eu tivesse que eleger uma pessoa influente na minha vida, ou pelo menos no início... seria a Vera, não é? O modo como ela, a intuição, o modo como ela questionava as coisas, e a intuição foi uma grande influência no meu modo de operar. Porque eu quando conheci a Vera, eu estava noutra parte, mesmo. Quer dizer, tinha acabado de vir de Nova Iorque, e tinha toda a influência da Trisha Brown, mas era uma influência muito recente. O meu corpo ainda estava completamente dentro da dança moderna, se quisermos. E eu, pronto, portanto, nesse sentido, é ela que (me) desarma. Ela desarma esse animal. Esse animal, essa carcaça.

SPC- Mas ao mesmo tempo que está a desarmar-se a si própria, não é? Isso é que é engraçado, ela está constantemente a poder ir para esse lugar em que se desarma (a si própria).

JF- Sim essa é uma grande qualidade que ela tem, não é? Está sempre em modo de se desarmar a si própria. E hoje em dia, a gente tem uma relação muito bonita, também. Não é muito intensa em termos de relação, sei lá. Não partilhamos... Partilhamos, sei lá, o mesmo terreno, mas nunca... «O que é que tu achas disso e não sei quê». Quer dizer, a gente evita falar sobre o nosso trabalho, porque sabemos que não vai... Mas gostamos muito um do outro e, de vez em quando

jantamos juntos e temos claramente uma relação de afecto associado à nossa história comum, mas também à história profissional comum. Ou seja, sabemos ambos que partilhamos faces da mesma moeda na história da dança, por exemplo, aqui em Portugal. Ou da Nova Dança.

SPC- E se déssemos agora um salto e fôssemos falar de artes plásticas. Que relação é que tu tens com as artes plásticas? Ligações familiares?

JF- As artes plásticas têm uma influência muito grande em mim, exactamente nesse período também. A primeira influência é à volta desta relação com o *contact*, a relação com a Vera, a relação com o André Lepecki...

SPC- Mas tu tens pessoas na família que são artistas plásticos, não é?

JF- Tenho, nesse sentido eu tenho duas... Quer dizer, nas artes plásticas tive duas influências assim maiores. Uma foi mais tangencial que é o meu tio, o Pedro Morais, que é um artista plástico e é uma pessoa muito interessante. É uma pessoa extraordinária. Que é o pai do Paulo (Morais) e tem um discurso, e um trabalho... Que ele desenvolveu na António Arroio e noutros projectos. Um trabalho que é muito singular e influenciou muitas pessoas. O Francisco Tropa, por exemplo, o *Projecto Teatral*, são tudo projectos muito influenciados pela experiência com o Pedro Morais. Assim, tudo muito conceptual, muito justo, muito ligado a uma filosofia oriental e muito desligado da ideia de sujeito e da ideia de intenção. Portanto, a grande ambição dele é tirar a intenção da acção, pronto. E fez um trabalho magnífico ao longo dos tempos e, recentemente, nos últimos dez anos tem sido descoberto. Foi redescoberto pelo João Fernandes de Serralves. Ele era muito amigo e é muito amigo da Lurdes Castro de toda aquela geração e pronto... Mas a minha grande influência a nível de artes plásticas foi, mais uma vez, uma companheira, uma mulher. Neste caso «a mulher» mesmo, não é? Eu casei-me com ela, que é a Marta Wengorovius. Nós estivemos casados pouco tempo, três anos. Estivemos juntos para aí, três anos. Mas foi o tempo suficiente para ela me apresentar, porque ela fazia as minhas cenografias. Para me apresentar a toda essa gente que influenciou muito a dança também, não é? O John Cage, o Marcel Duchamp, depois, via Cage, o Cunningham. Quer dizer, foi com ela que eu consegui depois fazer esta ligação Duchamp, Cage, Cunningham. Aliás se pensarmos nessas três figuras. Quer dizer, o Cunningham influencia-me de um modo indirecto, via o pós-modernismo, via toda a gente que sai do «Cunningham» para, digamos inaugurar o *Judson Dance Theatre* e todo aquele movimento. O Cage porque influencia o Cunningham e todas essas pessoas e essa gente vem mais via Cage do que Cunningham, mas todos eles são muito apanhados. E o Duchamp por razões óbvias. Tudo isto fazia muito sentido para mim. Era muito importante, foi crucial e a Marta, por assim dizer, juntou o elo. Até porque, na mesma altura, eu começo também a ter algumas relações com alguns músicos, o Nuno Rebelo, com quem trabalho em algumas peças...

SPC- Mas foram pessoas que foram ter convosco, que se juntaram um bocado ao movimento da dança, ou eram pessoas que já conheciam de outros sítios. O Nuno e a Marta, por exemplo.

JF- Não, a Marta eu conheci-a, porque estava a trabalhar com o João Lucas, já não sei como é que conheci o João, mas estava a trabalhar com o João Lucas na música do primeiro espectáculo e o João era amigo da Marta, muito amigo. Depois conheci-a. Chamámos a Marta para fazer a cenografia do *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto* (1990) e a partir daí ficámos amigos e namorámos e casámos. Já o Rebelo vem mais tarde e o Vítor Rua, também vem um pouco mais tarde, mas... Isto para falar deste triângulo, porque o Rebelo e o Vítor Rua, por exemplo. Não o João Lucas, mas o Rebelo e o Vítor Rua são claramente descendentes, herdeiros do Cage, pronto. Já a Marta é quem me apresenta a todo o universo do Duchamp juntamente com o Pedro Morais um pouco, mas sobretudo a Marta e os amigos dela, o Pedro Portugal, o Pedro Proença, o Manuel João Vieira, toda esta gente com quem eu privava porque eram os amigos dela.

JF- E pronto, tínhamos toda essa relação e depois o Cunningham via *Judson* e é aí a minha própria dança e via Vera. Portanto, no fundo, aqueles anos ali entre 1988 e 1992, foi assim um

pouco o início da Nova Dança, também, são super influenciados por esses mecanismos que desarmaram por completo qualquer restício que eu ainda tivesse de dança moderna, juntamente com toda a influência que eu sofri do Wim Wanderkeybus que foi brutal. E digamos todo o trabalho conceptual que eu recebi da Trisha Brown. A Trisha Brown sobretudo, porque eu tive a possibilidade de privar com ela durante um mês lá naquele festival. Aquilo era no meio das montanhas, portanto, não havia muito a fazer, era... Estávamos todos juntos, almoçávamos juntos e ela apresentou uma série de peças dela. Assim três, ou quatro peças dela e estive nos bastidores, a ver como é que aquilo funcionava. Ela explicou-me como é que tudo funcionava, e é ela que, de certa maneira, nas aulas, ela deu algumas aulas de composição. O que ela nos dizia era que inventássemos os nossos métodos. Eu ouvi o que ela disse e fiz. E fiz o que ela mandou, não é? Há aí uns livros também de umas notas que eu tomo, dessa altura, é muito giro. Na tentativa de criar métodos a partir dos raciocínios dela porque ela partilhou connosco o modo como ela desenhou aquela coisa do cubo. E eu disse: «Uau, é incrível, gerar movimento sem intenção», no fundo... Ou seja, gestos que aparecem sem intenção. Depois a peça que ela tinha *Newark* (1987 <http://www.trishabrowncompany.org/?section=19#main>), uma coisa assim. Que é uma peça que foi feita a partir de um tronco de árvore, em que ela faz a peça toda, da periferia até ao centro e depois do centro para a periferia. E portanto, a peça, do centro para a periferia é a inversa da outra. É toda a primeira peça, mas ao contrário. Portanto, eles tiveram que aprender todos os gestos ao contrário. Ora eu achei isso absolutamente extraordinário. E, juntamente com a peça do Paxton, *Goldberg Variations* (1986), que é mesma música com um pequeno intervalo em que ele muda uma *t-shirt* e é o mesmo músico, o Glenn Gould, que toca aos 17 anos e depois toca, sei lá, aos 70 anos, não sei. É uma coisa assim, pois, eu não sei exactamente. E eu, essas simples decisões conceptuais, é que faziam os dispositivos da peça. Portanto, a própria ideia de dispositivo. O conceito de dispositivo emerge, para mim, nesse momento e até hoje. Tudo o que eu faço hoje, é criar dispositivos, restrições que permitam encontrar a autonomia no interior dessa restrição. Para mim, isso é que é a liberdade. Não há outra definição de liberdade. Eu para ser livre preciso da restrição que me condicione para encontrar dentro desse condicionamento, uma condição e não um condicionamento. Uma condição para poder ser livre, ou seja, ser autónomo, ponto final. Este é o meu raciocínio e todo o meu trabalho, no fundo, não deixa de ser desenhar tácticas de circunscrição do afecto, sem olhar para ele directamente. Porque eu sei que se eu olhar para o afecto directamente mato-o. Então tenho que circunscrevê-lo criando um conjunto de tácticas associadas à noção de restrição.

SPC- Daí aquela peça... Estratégias para encontrar um centro?

JF- *Plano para Identificar um Centro* (1989). Isso foi a primeira peça de todas, não é?

SPC- E encontraste o centro?

JF- Pois, não, a ideia era manter a própria táctica. No fundo foi isso o grande contributo também que eu tive agora com a Fernanda, que é manter a pergunta, não é? *O Jogo das Perguntas* (2013) é isso. É continuar a ter planos que... não é uma planificação isso hoje, eu sei, não é? Mas planos para identificar o centro e nunca o encontrar. E pronto, essas influências com as artes plásticas, a música. Esta relação entre artes plásticas, música, e a filosofia, que depois começa a aparecer um pouco mais tarde e depois as neuro-ciências, um pouco mais tarde.

SPC- Pegas na filosofia por iniciativa própria? Vais apanhando daqui e dali?

JF- Sim, porque era quase impossível, sei lá, pensar nesses autores todos sem pensar em filosofia e, entre elas, a filosofia oriental.

SPC- Mas tu dedicaste um bocadinho de atenção ao Duchamp, foste ler o Duchamp?

JF- Sim, li coisas do Duchamp, claro. E depois fui lendo outros autores associados. Mas a minha relação com a leitura foi sempre fragmentada, eu não tinha nunca muita paciência para ler os livros todos. Portanto, o que eu fiz foi associar-me a pessoas que leram os livros todos.

SPC- Mas é engraçado dizeres isso, porque eu também tenho dificuldade de estar quieta a ler, mas aquilo que leio com profundidade, depois, esqueço-me que leio e depois apercebo-me que já li aquilo porque foi sedimentando. Tenho a sensação que te pode acontecer o mesmo. Não preciso de saber o que é que tu leste, mas no que vou lendo encontro coisas que estão tão ligadas que é provável que tenhas lido, ou então, não leste, mas falaste com alguém que leu. E isso é engraçado. Queria perguntar-te, também leste sobre filosofia zen?

JF- Sim, alguma coisa, não é? Não muita, também não há muito para ler na filosofia zen. Há...

SPC- Talvez aquilo que o Cage, se calhar leu...

JF- Sim, há o «Arqueiro Zen». Que é um *must*. E outras coisas que fui lendo.

SPC- Sim, é aquele pequenino? (*Zen e a Arte do Tiro com Arco*, Herrigel, 2007)

JF- Sim. Mas sobretudo fui-me apercebendo do que as minhas inquietações e o meu trabalho, as minhas tácticas de circunscrição, elas eram tácticas que tinham muito a ver com pensamento não sei se zen, mas oriental no geral. A própria linguagem, a própria escrita, o modo como a escrita acontece no oriente, não é?

SPC- Talvez haja um afecto relacionado com a «ética da suficiência», de que vocês falam por vezes.

JF- Sim, sim, não só da suficiência, mas a ideia de que as coisas, as coisas não são antes das relações, não é? Só há relações, não há coisas. Só há relações.

SPC- Isso é engraçado depois aparecer nos textos do Simondon e no Whitehead que não são propriamente pensadores «zen». (risos) Eu relaciono isso um bocado com a possibilidade de começar a «pensar do início». E às vezes, tenho a sensação que as pessoas que se dedicaram de facto, à matéria, ou à informação de relação com o «concreto» vão parar um bocado a sítios confluentes, que estão relacionados com isso... A minha mãe costumava dizer que «o material tem sempre razão». Portanto a entrada em relação com o material já adivinha uma relação... Não és tu e o outro, mas sim a relação a definir os seus termos.

JF- Sim, a relação. Por outro lado, se tu olhares para ti como material também, e se fores ainda mais longe e olhares como matéria, o material tem sempre razão. Mas entre eles estás tu também. Não podes é colocares-te a ti em oposição a uma outra coisa que é uma espécie de objecto que é teu subalterno, não é? Ou que só serve para o usares, não é? Tens que ser usado também pelo material, porque és matéria também. E isso fica muito claro no jogo e fica muito complexo no jogo quando é jogado com o próprio corpo. E eu agora estou a aperceber-me disso, porque o estou a fazer. Não sei se sabes, mas eu estou a fazer um... estou a voltar à composição em tempo real a sério.

SPC- Mas dizes para fazer aquela peça, ou ...

JF- Não, não, é uma coisa mais complexa do que isso.

SPC- Mas com a Carolina e com o Daniel.

JF- Sim, a peça pertence digamos a esse lugar de apaziguamento em que eu estou agora, não é? Permite-me voltar ao lugar onde parei há sete anos, em 2008, ou 2007, com *Este Corpo que me Ocupa* (2008). Portanto, eu estou a voltar à criação, outra vez. Isso parece-me claro, vai demorar para aí mais seis meses, um ano, até a coisa se assumir com toda a clareza, mas estou a voltar à criação. Paralelamente a isso, mas não necessariamente por causa disso, é um movimento paralelo, estou a voltar à Composição em Tempo Real. Que é uma coisa nova. E que coloca problemas... na minha relação com a Fernanda que é uma coisa que estamos agora a «mastigar». A perceber o que é que isso quer dizer, não é? Mas estou a voltar. Quando eu digo «voltar à composição em tempo real» o que é que é, na verdade? É voltar ao modo operativo, mas com o

corpo. Que não é só aumentar o quadrado e meter lá uns corpos dentro, pronto. E isso é que tem sido um pequeno equívoco na nossa formulação é achar que só porque saímos da escala *maquete*, que é uma conquista brutal que fizemos nos últimos anos, é uma coisa que eu acho incrível como lugar para partilhar e para pensar a operação da relação, mas que é só meter no chão e abrir um bocadinho mais, um pouco como está a acontecer aqui ao lado na sala, e basta para estarmos na escala corpo. E não, porque a maior parte dos jogos que a gente tem jogado nesta escala maior, não deixam de ser *maquetes* só que com o corpo. E não é disso que estamos a falar em Composição em Tempo Real. Ou a escala corpo, como quisermos, é quando a colisão se dá no interior do próprio corpo. Não é na... Onde as relações estão lá no interior e tu tens que gerir, enquanto sujeito e enquanto matéria/sujeito, enquanto matéria/vontade, intenção/inclinação, não é? Ou seja, tens que gerir essa colisão e isso é que é o trabalho. E é um trabalho muito complexo ao qual o modo operativo, tal como está desenhado, não dá resposta. Não responde. Ele cartografa, consegue cartografar, mas não responde. Porque o treino disso e a prática disso só se dá no acto. E esse acto é de tal maneira complexo, e não é por acaso que foram pessoas como a Cláudia (Dias), como a Márcia (Lança), que chegaram mais perto desse movimento em acto. Ou seja, dessa «pensação», mas em acto, esse «acçamento», em vez de ser pensação é acçamento. (risos!) É acção/pensamento, não é? Ou seja, primeiro a acção. Foram eles que chegaram mais próximo, juntamente comigo, porque vimos de uma prática ligada à improvisação, ligada à dança, ligada ao corpo ser matéria.

SPC- E já com muito conhecimento somático também.

JF- E com um conhecimento somático que é crucial e isso, não há... E a isso, o modo operativo AND não responde. Quer dizer, não responde... Pode cartografar, pode ajudar a pensar os mecanismos. Pode inclusive contribuir para pessoas que não são nem bailarinos, nem *performers* e portanto, não têm essa informação, essa prática, essa experiência somática, permite partilhar com elas uma coisa que de outra maneira não seria possível, mas se quisermos voltar à questão, àquela questão da ferida aberta, não é? A questão que é ferida aberta, para mim, é naquele momento em que o corpo acelera. Não porque acelera, mas porque está em velocidade, ou seja, está em queda. Que é no lugar daquele quadrado maior, mas há o lugar em que a velocidade acontece... A velocidade de que falo, não é tanto a velocidade do acontecimento, mas é mais a velocidade da mudança. Ou seja, da mudança de plano, da mudança de situação. Ora, quando trabalhas num tabuleiro mais pequeno, as mudanças são mais fáceis de gerir. Não são simples, e a gente vê quando fazemos formação com pessoas de várias áreas, que elas próprias têm aquele *change blindness*. Não vêem coisas que estavam lá e não sei quê, porque estão apegadas... Mas é muito mais fácil gerir, voltamos atrás. E de explicar também, e com alguma prática, passado uma semana, ou duas, as pessoas já estão a trabalhar vendo coisas que não viam e, por isso, é que tem um impacto muito grande nelas e não sei quê. Com o corpo é completamente diferente. Porque, quando tu, estás num movimento. Imagina que estás num movimento de rotação com o teu corpo, não sei, no espaço, e de repente, deixa de ser rotação para passar a ser outra coisa qualquer que não era rotação, a capacidade que tens de adaptação ao acontecimento... Ou seja, o acontecimento já passou a ser outra coisa e tu, como estás lá dentro e estás envolvido, não só enquanto espectador, mas enquanto matéria da coisa, tens uma dificuldade imensa em recolocar o teu corpo num lugar, num novo lugar. Não só porque estás dentro, mas também porque estás envolvido e estás afectado.

SPC- Sim, não consegues ver o que é «justo» ali, não é?

JF- Não, não consegues e...

SPC- O «justo» de uma pessoa que está cansada poderia ser sentar-se, no entanto, não sai na velocidade.

JF- Sim, e esse *delay*, esse *delay* é o treino. E esse treino não se processa treinando em *maquete* para depois aplicar. Tu podes ficar vinte anos a trabalhar em *maquete* que depois vais aplicar e pareces um amador. Porque há coisas que de facto só se percebem fazendo àquela velocidade e

com aquele grau de violência, se quisermos. Violência no sentido em que qualquer mudança é uma violência, não é? Porque altera. Mas o treino é esse. O treino é como re-posicionar esta relação entre a palavra posição. Ou seja, posição-com, ou re-posicionar, não é? Re-posição, ou com-posição. Como consegues re-posicionar a tua posição, não em função de um movimento que tu faças porque na composição é isso que tu fazes, quando fazes movimento, mas no facto de conseguires reposicionar todo o entorno. Ou seja, todo o entorno que num determinado plano gerava uma relação contigo. Tu e o entorno tinham um género de relação, de repente, todo o entorno se altera. E tu tens que te reposicionar com esse entorno. Enquanto que na composição quem se altera és mais tu. Ou seja, o entorno está lá, digamos, o ambiente está lá e tu compões com aquele entorno que lá estava. Pronto, e isso tem sido revelador nestes últimos meses, agora, de trabalho.

SPC- Mas destes conta disso agora, ou é uma coisa que já intuías há muito tempo, mas não estavas a conseguir relacionar-te com isso?

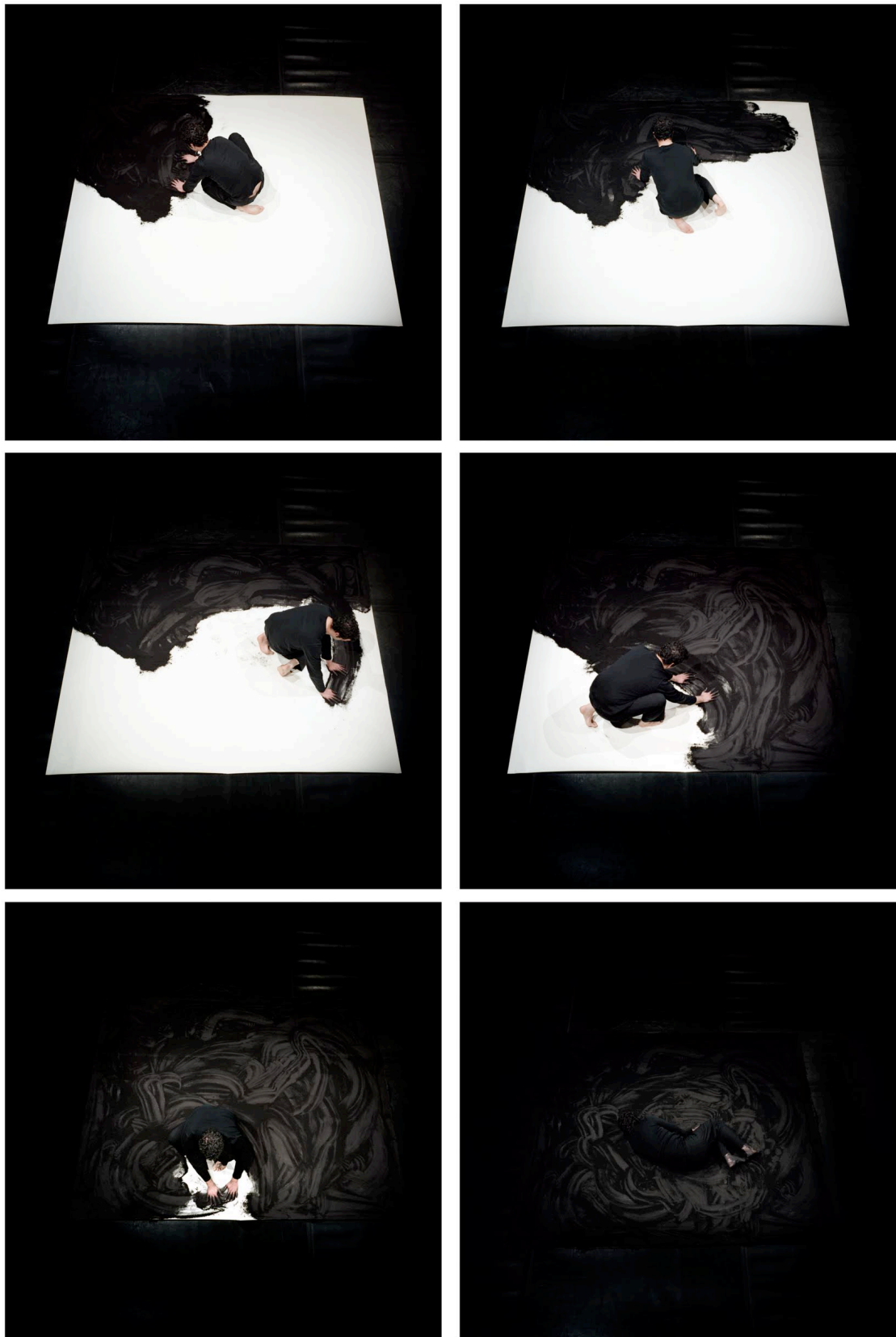
JF- Não, claro, o que aconteceu foi que eu sempre soube disto, o problema é que como sempre só estive a trabalhar nesse lugar. Faltava-me a distância para reflectir sobre isso. Então, como fui abençoado por ter parado, por esse gesto absolutamente necessário naquele momento certo dizer «ok, pára», consegui ocupar-me desta questão com a Fernanda, não é? Portanto, passámos quatro anos a ocupar-nos disso. Primeiro com outras pessoas também, com as ciências dos sistemas complexos, com a neurobiologia, com outras pessoas, mas que lidaram com a questão de outra maneira e têm outros fins. Com a Fernanda, não, fomos ao fundo da questão mesmo a sério e desenhámos todo o modo operativo à volta da *maquete*. Da noção de *maquete* e permitimos, sei lá, ter acesso a uma... Ao sistema que eu já conhecia mas que ainda não tinha acesso a ele. Ao modo operativo, pronto. Agora, ao retornar ao corpo parece que levei uma injeção de *upgrade*. Parece que estou como uma clareza absolutamente cirúrgica e brutal em relação à experiência que tive na minha vida toda. Portanto, sinto-me muito abençoado novamente, de voltar agora. Porque ainda... com força, ainda em vida e cheio de vitalidade. Ou seja, volto no momento em que estou absolutamente... E o que é muito interessante, é como se nunca tivesse saído do lugar, se pensarmos bem neste espaço, não é? Sempre estive aqui, nunca saí do atelier Real, nunca saí da dança, nunca saí da DGArtes, nunca saí da minha rede de contactos, da minha rede de afectos, não sei quê, tu própria... Na verdade nunca saí do lugar e isso é muito giro, porque quando eu volto. Agora, ao voltar é como se nunca tivesse saído de lá. As pessoas terão, vá, uma sensação de «onde é que ele foi?», mas quer dizer, a minha presença na comunidade continua, não digo intacta, mas está lá, está presente, não há assim... E portanto o *timing* também é certo, porque se eu prolongasse por muito mais tempo essa ausência, se calhar, pronto, mudava-me mesmo, não é? Mas isso é muito bom, ou seja, eu consegui ir-me embora sem sair do lugar. E com isso consegui criar uma espécie de bolha, um espaço de investigação muito potente que foi desenhado com a Fernanda, mas que agora, eu tenho que voltar a esse outro lugar, e esse outro é o meu lugar, é a minha «ferida». E agora temos que repensar como é que nos posicionamos na relação com o modo operativo AND.

SPC- Mas são coisas que existem em paralelo, não é? E que podem contribuir uma para a outra, muito.

JF- São coisas que existem em paralelo. Não, claro, claro. A única questão é saber se o movimento... Porque este movimento, que eu estou a propor agora, está no movimento que eu estou a fazer, mas que a Fernanda não fez voluntariamente. Não sei se ela tem resistências, ou o que ela acha, de facto. Imagino que ache que é uma questão de fractal, tudo, não é? E portanto, depois é só uma questão de escala. E eu acho que este outro lugar (onde estou agora) não é só uma questão de escala. Esta coisa da colisão em ti próprio, tendo sido a origem de tudo, a origem digamos da inquietação, não pode ser vista da mesma maneira. Mas isso é uma discussão que está a acontecer agora. Sei lá, daqui a um ano ou seis meses, ou... Quando tu ouvires esta gravação este raciocínio não faz sentido nenhum, porque entretanto, eu e a Fernanda já esclarecemos tudo muito bem. Porque, como é óbvio, a força daquilo que criámos os dois, eu e a Fernanda... É um pouco como a CTR, não é? A CTR não morreu mesmo que eu a

tenha matado, não é? Não só não morreu porque pessoas como a Cláudia continuaram, como outras pessoas que, ainda hoje, nos abordam para fazer cursos.

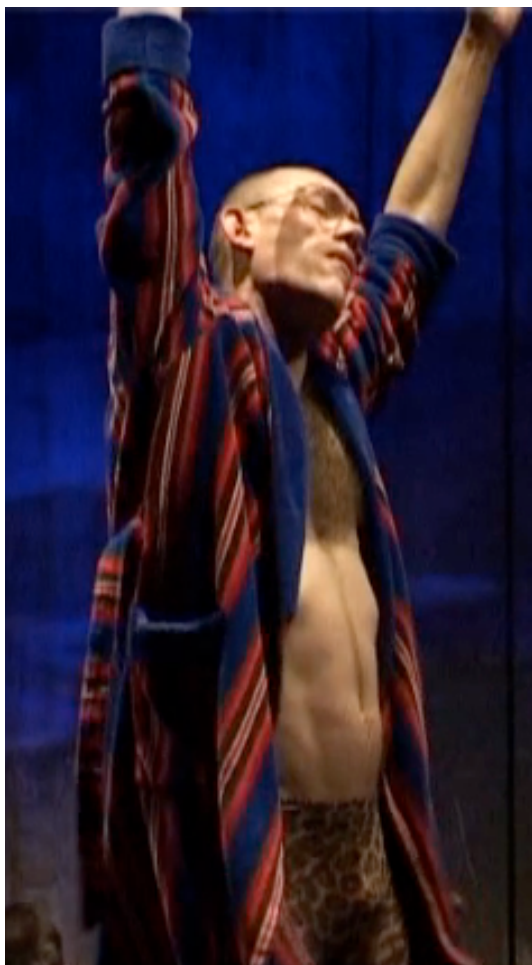
Figura 1



Figuras 2 e 3



Figuras 4 e 5



Figuras 6 e 7

