

## “PRÁTICAS DE ATENÇÃO”: ENSAIOS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO E PERFORMANCE COREOGRÁFICA

Sílvia Pinto Coelho<sup>1</sup>  
ICNOVA/FCSH-NOVA, Lisboa, Portugal

*Assinalando alguns processos de composição e de performance coreográfica pretendemos neste artigo reparar nas práticas de atenção e nos ensaios de desterritorialização e de reterritorialização que convocam. As práticas e processos coreográficos de artistas como Lisa Nelson, ou João Fiadeiro são aqui encaradas como práticas que criam as suas próprias regras à medida que vão sendo jogadas, nunca com princípios competitivos, mas como propostas éticas e estéticas de constituição do comum. Nestes jogos coreográficos procura-se olhar para o acontecimento como lugar de encontro e de relações que ultrapassam a ambição estética, estabelecendo um modo operativo que é uma “máquina” de partilhar performance coreográfica.*

Palavras-Chave: pensamento coreográfico, atenção, contacto improvisação, dança contemporânea

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 fazê-lo. 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: *APRÈS 7 ans de malheures, Elle brisa son miroir.* (Miranda 2008: 59).

Viciados em explicações estamos. Como, então, fazer variar o padrão? Repetindo-o até falhar? Complicando, não explicando, nem deixando de explicar?<sup>2</sup> Com-plica, no sentido em

---

1 Contacto da autora: silviapintocoelho@gmail.com.

2 Neste artigo ensaia-se um pequeno ritornelo no modo como observamos e falamos sobre atenção e reflexão. Desde a escrita da tese de doutoramento *Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico* (Coelho 2016) que se procura o tom certo para uma “língua” reflexiva na área do coreográfico, tomando de empréstimo a sugestão de Gilles Deleuze e de Félix Guattari de descobrir novos ritornelos, novas potências de territorialização e de desterritorialização.

que a plica<sup>3</sup> nos permita nadar nos sinais, dobrando e desdobrando sentidos. Plica, de dobra - a mesma palavra “pli”, *Le Pli* (Deleuze 1988) - e de “*plié*”, exercício de musculação na base de devir corpo para o bom equilíbrio, para a ginga e para o salto. Um gesto implícito pode nunca ser partilhado; se o explicitamos demais pode perder força, mistério, a sua implicação, o afecto. Simplificando.

Para ler imobilizamos a cabeça e para imobilizar a cabeça imobilizamos tudo o resto, menos os olhos. Para poder ler escrevemos num estado reflexivo, produzimos 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”<sup>4</sup>, dançamos, escrevemos, falamos a partir de um movimento nos intervalos entre a hiper-lucidez e a alucinação, intervalos temporários, metaestáveis, não-intervalos, ligações imperceptíveis. Talvez, a partir de um movimento de pensamento de dança, na área da invenção de “outras possibilidades coreográficas”, suficientemente deixadas na incipiência da sua potência máxima, tentando não atingir o cristal, nem o esgotamento total. Falamos a partir da emancipação da reflexão. Falamos a partir da vontade de fusão.<sup>5</sup> Falamos com fusão. Confusão! Falamos também a partir da emancipação da fusão e a partir dos jogos de pensamento coreográfico. *No fusion no confusion!* – disse um dia o coreógrafo Mark Tompkins,<sup>6</sup> que é como quem diz “Sem fusão, não há confusão”. A emancipação da fusão é uma sem-fusão coreográfica. A emancipação da dissolução, um *zoom out* para fora de cena. Supondo que o “coreográfico” se pensa, ou opera tecnologicamente, supondo que a tecnologia também se pensa, ou opera coreograficamente, teremos espelho, ou seja, máquina de reflexão? A reflexão implica luz e há luz incluída na luci-

---

3 “A palavra ‘explicar’ inclui ‘plica’ de dobra e contém o mesmo ‘pli’ implicado na etimologia de ‘complexidade’. Trabalhei com a palavra ‘complicar’ num dos jogos de tradução e de troca de palavras no contexto do grupo de tradução do baldio – estudos de performance. A partir de ‘complicar’, e consultando alguns dicionários fui desdobrando a palavra que também é ‘parente’ de *pli* (*Le Pli*, Deleuze, 1988) e de *plié* (dobrar os joelhos no vocabulário do *ballet*). Vou usando algumas palavras desta etimologia ao longo da escrita como: flexão, reflexão, reflectir, dobrar, complexificar, simplificar, implícito, implicar e cúmplice. Dicionários consultados: Lopes 2006; Ferreira 1996; Houaiss 2002; Le Petit Robert 1993”. (Cf. Coelho 2006: 19).

4 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’ (...), mas em sermos incapazes de tomar uma des-cisão, de revogar o ‘decreto da cisão’” (Eugénio e Fiadeiro *apud* Coelho 2016: 18).

5 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 *apud* Coelho 2016: 18).

6 A expressão foi usada por Mark Tompkins durante um *workshop* em Arbecy (2004), para evitar de antemão que os participantes entrassem num mecanismo fácil de fusão em parelhas e deixassem de prestar atenção ao todo e ao particular de uma improvisação. “Quanto mais uma pessoa se mantiver íntegra 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”. (Tompkins *apud* Coelho 2016: 18).

dez, uma tomada de consciência a rimar com perda de inocência antes, durante, ou depois da alucinação. Antes, ou durante, ou depois houve uma procura de dissolução nas forças da natureza, de poder ser agenciado sem grandes distinções, por exemplo, no fluxo e uso da gravidade do contacto improvisação.<sup>7</sup> Durante uma dança intensa houve também a procura de cortes que rompessem, ou constrangimentos que decantassem momentos, a partir do fluxo total, recortes extraídos ao *going with the flow*.<sup>8</sup>

“Vamos apresentar isto publicamente, ou continuamos neste prazer imersivo a descobrir forças gravitacionais e cadências improvisadas que começam a ser previsíveis?” – Poderá pensar um “contacto-improvisador” a propósito das relações que vai descobrindo em pares ou em grupo. Há que fixar alguma coisa. Reconhece-se a riqueza do pensamento dançado – mas como traduzi-lo? Como apresentá-lo? Crie-se uma relação fora/dentro, 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 fazê-lo a partir de dentro, em *zoom in* e *zoom out* temporários? Estando dentro, poder imaginar o todo a partir de fora. Estando fora, projectando-se como mais um performer lá para dentro. Há acontecimentos relevantes e há a arbitrariedade total, como distinguir? Temos sempre o palco com a sua linha divisória distinguindo o dentro do fora de cena, mas isso pertence ao campo dos espectáculos, àquilo que se dá a ver, com local, dia e hora marcados de visibilidade e de público. Potenciais encontros com variações de potência? Supondo que o coreográfico se concretiza na individualização 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, talvez com cadeiras, com espelhos ou com uma câmara apontada. Um pensamento que separa, produzindo um “eu” actor e um “outro” espectador, por um lado. Por outro, um pensamento que produz vontade de dissolução numa dança improvisada. 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 do centro da atenção ou da mudança de plano; reparar, tomar posição, escolher com-pôr-com, aceitando o que já acontece. Terá uma qualquer vontade de dissolução libertado a dança teatral de uma vontade de forma? Será a vontade de dançar, uma vontade de regresso a uma imersão no meio? Como se pudessemos recuperar uma unidade primordial, uma dissolução na natureza como “todo”, como se pudessemos voltar a uma qualquer inocência, talvez associada à visão romântica da verdade como não-separação. Como, então, reparar na 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 e de não sermos observados. De algo, ou alguém nos levar num rodopio ébrio a dançar.

---

7 Steve Paxton no vídeo *Fall After Newton, Contact Improvisation 1972-1983*, faz uma relação directa entre o seu trabalho de corpo e as leis da física, citando Isaac Newton (Paxton 1987).

8 A expressão *going with the flow* deu origem a uma série de equívocos que contribuíram para o afastamento de Mark Tompkins do contacto improvisação (tanto do ensino da técnica como da investigação coreográfica por essa via). Numa entrevista de 2007, Tompkins esclarece: “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. Se pensarmos no passado. Se pensarmos no movimento, já não estamos lá. Pensar sempre *now, now, now*. Uma tarefa impossível, *but very nice!* Quebrar os 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 de modo a assinalar uma tendência geral dos bailarinos, no contacto improvisação, para manterem um fluir contínuo que torna todo o acontecimento muito mais linear, consequente e monótono. (Cf. Coelho 2016: 21).

## PENSAMENTO COREOGRÁFICO

O pensamento coreográfico inscreve-se no meio, como uma espécie de cartografia de relações com diferentes graus de intensidade. Uma territorialização, onde são o movimento e o tempo, os corpos em relação e as suas forças que produzem durações, cadências cíclicas, ritmos e *ritornelos*. No espaço ficam os rastros, os restos dos efeitos das forças, não só 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 com-posição corpo-espácio-temporal que envolve atenção e memória perspectivada como re-organizadora de imagens em actualização constante. Coreografar implica articular relações de várias ordens, um discurso com desejo de posição, de reflexão, e de imaginação comportando zonas fora e zonas dentro da atenção, não um discurso escrito em papel, mas funcionando como um todo reconhecível em *zoom out*, por um lado. Também comportando a possibilidade de “fluir na imanência”,<sup>9</sup> por outro.

Em *Caosmose, um novo paradigma estético*, Félix Guattari (1993) propõe que olhemos para paradigmas ético-estéticos como forma de descondicionar padrões pré-estabelecidos de subjectivação. Propõe a prática metodológica de desterritorialização 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 entra em relação directa com algumas práticas de coreógrafos a trabalhar e a leccionar no contexto da dança teatral contemporânea. À medida que descobrimos na *Caosmose* de Guattari, uma vontade de passar de paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos, a atenção dada à ética do pensamento coreográfico redobra. Podemos propor novas relações como exercício, podemos recolocar em perspectiva o pensamento coreográfico desdobrando-o, articulando-o com toda a nossa capacidade de compor ou de simplesmente dar atenção a realidades naturalizadas. Os jogos coreográficos são vistos aqui numa perspectiva ético-estética. Enquanto práticas de produzir encontros permitem-nos observar como podem operar, como máquinas de pensar, “máquinas miméticas”, ou de produzir aquilo que ainda não se conhece: “máquinas poéticas”, máquinas de “fazer mundo”. Permitem-nos considerar que a ética de trabalho desenvolvida nalguns processos de pesquisa em laboratório, oficinas, ou *workshops* coreográficos, é uma “ginástica” do pensamento crítico e também um exercício de pensamento político testado dentro dos estúdios e levado para fora deles, enquanto “tónus”, ou mestria da atenção e da percepção. 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” (*idem*: 33). Será destas pequenas revoluções moleculares da percepção que andamos à procura? Como reparar nas relações coreográficas que se actualizam constantemente, antes sequer de sugerir reposicionarmo-nos nos espaços e nos movimentos? Praticando estratégias de relação, usando práticas de modulação da atenção como exercício de elasticidade das potências do pensamento?<sup>10</sup> “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.” (*idem*: 139).

9 Cf. José Gil (2001).

10 “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 da causalidade linear, o peso dos estados de coisas e das significações que nos assediam.” (Guattari 1993: 42).

No contexto de práticas coreográficas concretas, como a Composição em Tempo Real de João Fiadeiro, o *Real Time Composition/Instant Composition* de Mark Tompkins, ou os *Tuning Scores* de Lisa Nelson – reconhecem-se caminhos que funcionam como maquetes de relação, ensaios coreopolíticos de emergência de comunidade, de tomada de posição, de posicionamento e de posicionalidade, envolvendo preceitos éticos e estéticos. Os jogos de espelhos exponenciam as possibilidades da atenção, permitindo “dar atenção à atenção”, ou “pensar o pensamento” coreográfico. Surgem vários parâmetros de relação, de visão, diferentes pontos de vista, noções de enquadramento, papéis alternados e acumulados na relação entre o centro de uma acção e o observador, entre uma testemunha e um espectador; papéis de cúmplice, de espectador profissional, de anfitrião, de convidado, de *gamekeeper*, de centro e de periferia da acção, que alimentam uma ideia de “pensamento coreográfico”. Ao observar a migração de algumas estratégias de trabalho do meio da dança teatral, para o quotidiano, reparamos no modo elástico e exploratório do pensamento coreográfico, enquanto “máquina de pensamento coreográfico”.

## «TUNING SCORES»

A coreógrafa americana Lisa Nelson iniciou o seu trabalho na década de 1970, em Nova Iorque. Dez anos mais nova do que a geração que se notabilizou como *Judson Dance Theatre* (1962-64), trabalhou com Steve Paxton e Nancy Stark Smith, entre outros, ainda no contexto da “dança pós-moderna americana”, que influenciou muitos coreógrafos, artistas, professores, investigadores e terapeutas. Nelson acompanhou o trabalho de Paxton e do contacto improvisação muito perto da sua invenção, não só como participante, mas como observadora crítica e como operadora de câmara e montadora de vídeos. Esse aspecto confere ao seu discurso uma singularidade especial, pois consegue colocar-se em campo dançando a presentificação do espaço-tempo, sem perder a noção de que pode fazer escolhas éticas e estéticas para si e para o “todo” (para o grupo e para quem vê de fora), com alguma rapidez e sentido de responsabilidade.<sup>11</sup> “Toda a gente acha que sabe o que é ‘improvisação’, mas a palavra tem uma reputação péssima. Tem uma pré-reputação” (Nelson *apud* Coelho 2016: 134). A coreógrafa não considera possível uma dança ser só “improvisação”, há sempre qualquer coisa de estruturante envolvido, 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 usar. Se estivermos atentos a todas as condições presentes poderemos fazer escolhas, o que é muito diferente de servir simplesmente de canalizador ou de ressonância das condições locais, o que é diferente de não saber, de ler alto, de ser apenas uma impressão do ambiente que nos rodeia. “Alguma coisa tem que importar, alguma coisa tem que estar em jogo numa dança” (*ibidem*). Para Nelson a relação com a atenção tem uma relevância especial podendo mesmo falar em termos de “atenciografia”, 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” (*ibidem*).

Imaginemo-nos, então, de olhos fechados, a meio de uma cambalhota entre dois, ou três corpos em movimento. Que possibilidades gera esse acontecimento, nesse exacto momento? E no momento seguinte? E logo depois? E como recuperar uma sequência de movimentos anterior, sem atropelar a cena de ninguém? Imaginar o que vê, quem vê de fora e se poderá ver

---

11 Já nos anos 1990, Lisa Nelson estabilizou uma abordagem própria, os *Tuning Scores*, que ensaia com vários colaboradores e alunos em apresentações públicas e em *workshops*.

o mesmo que eu vejo. Como afinar a atenção para poder partilhar aquilo que se revelou ser “interessante”? A sequência de escolhas deste tipo, quando apreendida e praticada regularmente, participa nas características comuns do “tónus”<sup>12</sup> de um bailarino improvisador.<sup>13</sup> Para além deste “tónus”, Nelson fez uso de uma câmara de vídeo e pôde ver de fora estando “dentro”, video-gravando pessoas em movimento, para depois montar esses vídeos, projectando-se para dentro, enquanto via de fora, e podendo escolher umnexo de movimento para o objecto vídeo, que faria jus à sequência vivida. Esta experiência integrada de percepção, de atenção e de movimento permite a Nelson falar da dança como o seu *medium* de estudo. Uma prática de atenção que a coreógrafa encara como arte, ou mesmo como uma ciência, um modo de perceber e de organizar o mundo.<sup>14</sup> Uma arte de pensar o coreográfico, por exemplo, a partir do estúdio e das práticas de ensaio em contextos situados com uma herança do uso de espelhos, com a herança de uma “vontade de forma” hierárquica, de reflexão, de posterior recusa dos espelhos, de notação em folha de papel branco, o coreo-gráfico literal.<sup>15</sup> Uma arte da procura estratégica dos intervalos entre lucidez e alucinação, na luz e no escuro, de olhos abertos, ou fechados. Arte da prática e da afinação dos sentidos, da escuta háptica, óptica, auditiva, cinestésica, proprioceptiva, da velocidade, da cadência rítmica, da suspensão, da duração e da permanência, do espaço-tempo dos acontecimentos, onde se fazem escolhas de posição, de com-posição, de intensidade-vibração e de deslocação. Enfim, uma arte da desterritorialização e da reterritorialização.

Os *Tuning Scores* de Lisa Nelson são um conjunto de práticas e de modos de abordagem que permitem gerar parâmetros para que a construção de relações, numa improvisação, não seja

---

12 Sugiro aqui a possibilidade da existência de um “tónus” da atenção como se fosse um músculo, convocando “*The Mind is a Muscle*” de Yvonne Rainer (1966).

13 A sua mestria é adquirida numa série de práticas de atenção específicas, como as citadas, embora qualquer pessoa accione práticas de atenção e de improvisação, intuitivamente, nos seus processos de aprendizagem, na apreensão de técnicas, no uso de ferramentas e na especialização em tarefas.

14 Os depoimentos sobre o trabalho e a biografia de Lisa Nelson são apoiados no meu testemunho directo, como praticante e aluna em dois dos seus *workshops* intensivos de dez dias, como ouvinte das suas palestras, ao vivo e *online*, como espectadora de alguns dos seus trabalhos coreográficos e em duas entrevistas que lhe fiz. Todo este material está disponível nas teses de mestrado e de doutoramento. (Cf. Coelho 2010 e Coelho 2016). Nas mesmas dissertações, parto da observação participante no terreno de mais três coreógrafos: Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro. Este último “terreno” envolve a participação activa da antropóloga Fernanda Eugénio na conceptualização do discurso sobre o Modo Operativo AND. O trabalho específico de Fiadeiro é referenciado como Composição em Tempo Real, ou CTR, uma metodologia que desenvolve desde 1995 com vários colaboradores; o trabalho que resultou do encontro entre ambos responde por AND\_Lab (2011-2014), e o trabalho específico de Eugénio é referenciado como Modo Operativo AND. O trabalho de oficinas de grupo do AND\_Lab foi redesenhado e continuado após 2014, tomando uma orientação voltada para os usos do AND como ferramenta para o posicionamento ético no quotidiano, e para a troca de procedimentos com investigadores. O nome mudou de “AND\_Lab Investigação Artística e Criatividade Científica” para “AND Lab Arte-Pensamento e Políticas da Convivência”. Actualmente acompanho ambas as investigações integrando a sua linguagem no meu próprio discurso. Trata-se da confluência/influência de um movimento de pensamento que se foi formalizando em comunidade, nos vários grupos formados para a Composição em Tempo Real e para o Modo Operativo AND, em que participei activamente.

15 André Lepecki faz-nos notar, a propósito das “primeiras representações do corpo, em *Choreographie ou L’art Decrire La Dance, par Caractere, Figures, et Signes Demonstratif* de Raoul-Auger Feulliet, 1699 - no qual a notação de dança representa o corpo em traços de linhas curvas, que correspondem aos percursos dos bailarinos através do espaço -, 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 e é neste hiato que a arte da coreografia poderá tomar lugar. 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, há uma identificação directa entre a folha de papel e o estúdio vazio, quando se pensa em termos coreográficos” (Lepecki *apud* Coelho 2016: 119).

nem completamente arbitrária, nem uma repetição de *clichés*. Interessante é perceber que a discussão sobre estes parâmetros, ou sobre os eixos da construção de nexos, é uma discussão sobre a ética dos procedimentos e sobre a qualidade das relações já decantada de um grande historial de discussões anteriores sobre colaborações, mais relacionadas com as tentativas de verdadeiras co-criações – lugares em que a autoria cede diante da construção de um acontecimento comum – e de processos artísticos democráticos.<sup>16</sup> A estética virá com a escolha, com um modo de sedimentar preferências cuja consistência, mesmo que incipiente, é partilhável. Isto é, um plano de composição, um objecto, uma performance recortada no tempo, um estilo. Quando a prática se torna objecto e não só uma dinâmica de relações, o modo de chegar a esse plano terá sido um processo de escolhas colectivas sem real controlo do produto final, a não ser o da ética que alimentou o acontecimento. O proponente do jogo, quando o contexto é “teatral” – i.e. distingue os participantes no “jogo” de um público qualquer – poderá assumir-se como “autor”: a pessoa que responde pela coisa que propõe partilhar, mesmo que a coisa seja construída em tempo real por vários colaboradores. O maior ou menor grau de indeterminação da máquina que estrutura uma com-posição partilhável, confere-lhe um risco bastante apelativo de propor e interessante de acompanhar, enquanto pensamento em actualização, mas que pode “falhar” redondamente. Essa força, que é também uma fraqueza, confere à “improvisação” um carácter iminentemente disruptivo e político. Durante uma prática, numa peça, ou num *workshop* de dez dias, a experiência de Nelson move-se pelo “apetite” que é despertado olhando para o movimento, criando explorações com o corpo-pensamento. *Tuning score* descreve um estado de persistente sintonização com aquilo que está a mudar e também com o que está estável em determinado ambiente. Os *tuning scores* são micro-explorações, o modo como nos situamos no ambiente, constantemente cientes da nossa própria organização e da organização da cena em geral, ao mesmo tempo que nos organizamos para ver. (Cf. Nelson *apud* Coelho 2016: 142)

“É difícil ter uma noção original sobre o corpo, porque vivemos dentro dele, ao mesmo tempo que criamos com ele.” No caso da câmara de vídeo a experiência original foi aprender algo de novo. Pegar num instrumento como a câmara de vídeo e começar com a *awareness* de poder ver o modo como aprendemos. Como funciona o *feedback* que activámos ao filmar e depois ver, lembrar e re-experienciar, observando a sua própria organização? “O modo como me compunha a mim própria quando segurava a câmara, o que podia recordar disso e para onde era dirigida a minha atenção pelo som, ou outro dado qualquer. O que é que me movia de um foco para o outro? Isso foi uma espécie de epifania”. (*ibidem*).

Os *tuning scores* são sobre o que está no nosso “prato”, continua Nelson, são sobre olhar e permitem-nos observar os processos de decisão. Por exemplo, alguém entra no espaço e propõe uma posição/imagem/movimento, como quem coloca algo no nosso prato, que pode ser afinado, re-direccionado, ou interrompido, no meio de uma acção. A partir daquilo que se apresenta aos nossos olhos temos desejos que vamos poder observar. Eventualmente vamos adiá-los, ou activá-los, seja oralmente por intermédio de uma “chamada” já formulada pelo grupo antes de começar a jogar, ou executando o nosso desejo como proposta de relação no espaço. As “chamadas” (*calls*) que surgiram inicialmente, no grupo de investigadores que desenvolveu a prática com Nelson, abriam a possibilidade destes poderem observar melhor os seus próprios desejos. Portanto a “pausa” seria um importante convite para ganhar tempo e reparar nas relações já presentes, considerar uma série de possibilidades a partir de dentro e a partir de fora, quando um movimento, ou uma cena já tinha sido iniciada.

---

16 Por exemplo, a propóstio do período em que integrou a companhia de improvisação de Daniel Nagrin, Nelson refere “a dificuldade de funcionar em colaborações improvisadas sempre que há um líder, ou sempre que, no formato de improvisação, as trocas não se fazem com base na igualdade” (Coelho 2012: 5).

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 esparguete. 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 chamadas oferecem escolhas aos jogadores em ambos os lados da acção: Bailarinos e observadores substituem-se ao longo do jogo e as chamadas são feitas por cada um. Algumas chamadas 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 afecta 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: *scape*, ou *restart* podem resultar num novo começo; *tab* (marcar) pode cortar para um próximo futuro; *begin chapter two*, ou *begin third movement* podem iniciar uma nova proposição, etc. (Nelson *apud* Coelho 2016: 146)

Uma chamada pode ser um convite para pensar naquela possibilidade específica, por exemplo de “acelerar”, mas nunca é um comando, 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 comum, logo no início de um jogo pode haver o acordo tácito de tentar seguir à letra uma ou várias chamadas, de modo a estabilizar a sensação comum de comunicação naquela comunidade, i.e. para que se perceba melhor um “chão” partilhado. O jogo permite saborear cada um dos nossos apetites individuais e sentido de composição, sem necessariamente o activar logo, inibindo o que poderá ser apenas uma vontade caprichosa antes de sequer vislumbrar as várias potências a desvelar. À medida que um *tuning score* avança, os jogadores sentem que podem arriscar um pouco mais nas suas respostas, dentro do enquadramento que percebem, sem que o risco de criar mal-entendidos para o grupo seja tão grande. Uma das maiores tentações é começar a apresentar logo grandes desafios a quem está em “cena”. O proponente de uma chamada como “*reverse*” (trabalhem na inversão do movimento que acabaram de fazer), numa situação em que os movimentos são muito complexos, coloca-se num ponto em que pode observar-se a si próprio pensando se o convite é relevante, ou se apenas o faz porque pode. Nesse momento, abre-se a possibilidade de observar reflexivamente a sua própria vontade de poder, e a vontade de ter poder sobre uma situação, ou sobre alguém em campo. Uma situação em que podemos observar a formação dos nossos próprios desejos e tendências sem que um julgamento moral surja à partida, pode ser bastante reveladora de um conjunto de relações obviadas. Quem está em campo é sempre livre de aceitar, ou não, aquela “chamada”.

As *calls* 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 *call* afecta a musicalidade da dança. Sejam ou não seguidas, as chamadas são uma acção indelével no espaço e uma parte do todo coreográfico. Os *tuning scores* são sistemas de *feedback*, um modo de obter retorno directo, quase como se a situação tivesse sido gravada em vídeo e visionada logo de seguida. Um *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? 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 de facto um dentro e um fora, mas algumas coisas são feitas internamente pelos bailarinos, sejam decisões conscientes, ou inconscientes. Qualquer coisa no espaço é visível para alguém. (Nelson *apud* Coelho 2016: 147)



A proposta de colocação de um corpo em movimento no espaço – digamos que é uma posição<sup>17</sup> –, exprime imediatamente uma infinidade de possibilidades de relação com as relações que se tornam visíveis.<sup>18</sup> Jogar usando a ética proposta em *tuning scores* passa por primeiro receber a dádiva de quem propõe, ou seja, reparar nela, aceitá-la, abrandar para observar as relações que convoca, e só depois começar a desenvolver uma série de hipóteses de relação de contra-dádiva com a proposta em curso e na presença de todos quantos participam. Esta relação de relações é semelhante ao que acontece no estudo desenvolvido por João Fiadeiro na Composição em Tempo Real e no Modo Operativo AND de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro (2013). Uma proposta relevante para estabelecer uma relação de relações confunde-se muitas vezes com aquilo que à partida nos pareceria demasiado óbvio, pois mesmo que ninguém tenha pensado naquela posição proposta, o grupo “subscrive”, ou reconhece imediatamente a sua potência – p.e. usar uma cadeira para sentar. Uma proposta mais estridente, ou mais desalinhada, pode ser o resultado de não se ter “reparado”<sup>19</sup> na dádiva inicial, ou nas relações mais relevantes em jogo. É uma proposta que atropela a proposta anterior, ou que não tem em conta a possibilidade de outras propostas potentes poderem vir a sustentar e a exponenciar o jogo. Cito João Fiadeiro em paralelo com o trabalho dos *tuning scores* tentando evidenciar semelhanças e diferenças:

Quando o primeiro interveniente age, o resultado da sua acção está ali, *de facto*. Não é possível negá-lo. Todos os outros participantes testemunham a sua existência. Mas o resultado dessa acção é um acto isolado, desligado. Emite sinais (muitas vezes em sentidos contraditórios) que tornam impossível uma definição exacta dos seus limites. Por enquanto a posição que tomou o primeiro interveniente (a Posição -1) é apenas virtual, está à espera da acção do próximo interveniente para se tornar uma posição actual. É aqui que se manifesta o princípio da retroactividade, um dos princípios mais importantes do raciocínio proposto por esta prática. (...) (Fiadeiro 2018: 17).

A diferença maior entre os *Tuning Scores*, o Modo Operativo AND e a CTR, nesta fase de sistematização, é que a primeira posição de um performer que entrou no espaço dos *Tuning Scores* pode nunca vir a ser interrompida e por isso pode tornar-se simultaneamente primeira, segunda e terceira posição, consoante a duração da sua acção no espaço de visibilidade. Isto é, uma proposta de corpo em movimento no espaço, seja dançando, ou executando várias acções, pode conter em si tanta variação que dificilmente lhe poderíamos chamar “uma posição”: algo passível de reconhecer e de isolar (para eventualmente reproduzir mimeticamente, como imagem). Por vezes, há propostas demasiadamente implícitas – aquelas em que nem o proponente percebe o que está a propor. O contrário, uma proposta demasiadamente explícita, abre de tal modo e sublinha tanto a sua intenção que fecha o circuito da dádiva, i.e. completa num só gesto a dádiva e a contra-dádiva, como quando um gesto contém em si uma proposta já resolvida, impossibilitando novas entradas. A escala que integra todo o corpo<sup>20</sup> e torna a sua performance

---

17 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, falando do modo operativo AND, dizem sobre uma primeira posição: “Enquanto que na escala humana dos acontecimentos quotidianos, o ‘enquadrar’ do evento pela nossa percepção acontece a meio e no meio de qualquer coisa, na escala maquete do laboratório é necessário esperar pela primeira tomada de posição de um dos ‘jogadores’ para que o acidente irrompa para os demais. Essa primeira posição inaugura a com-posição colectiva, através do desdobramento de uma ‘regulação imanente’ e comum” (Eugénio e Fiadeiro 2013: 14).

18 De um modo distinto, mas com algumas semelhanças, João Fiadeiro inclui na CTR um desdobrar de antecipações de vários futuros possíveis a partir de um só acontecimento. São possibilidades virtuais geradas pela potência e pela *affordance* das relações.

19 Digo “reparar” no sentido tripo que lhe deram Eugénio e Fiadeiro: parar duas vezes (parar, parar novamente), notar, e consertar/cuidar (Eugénio e Fiadeiro 2013: 10, 11).

20 A alternativa à “escala corpo” – a que Lisa Nelson usa e em que todo o corpo está envolvido na possibilidade de se ir afinando (*tuning*) com várias relações –, poderá ser a escala “tabuleiro de jogo”, com vários tamanhos e

inevitável continua a ser um quebra-cabeças para as tentativas de sistematização que temos acompanhado, porque acelera inevitavelmente as hipóteses de reparar em cada relação de relações.

A possibilidade de reverter (*reverse*) o movimento como “chamada”, não estava prevista inicialmente nos *tuning scores*, refere Nelson, apareceu depois como “apetite”, no trabalho com o vídeo, onde fazia *rewind* e onde podia olhar para a causalidade das acções e dos movimentos de um modo diferente. Por exemplo, o facto de o sentido que temos daquilo que acabou de acontecer ser uma construção, uma relação construída com a memória e com 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?” (Nelson *apud* Coelho 2016: 148). Há uma preocupação ética e estética na tomada de posições de Nelson. “De facto importa-me o que eu penso que é bonito. (...) É de certa forma, anti-Cage também [refere-se a John Cage]. Tudo o que se passa no mundo e no meio ambiente, é importante poder dizer ‘isto é feio!’, o que é que eu posso fazer em relação a isso?” (*Idem*: 149). A preocupação ético-estética impregnada nas práticas de Nelson resiste a ser sistematizada num único discurso, algo que se presente também nas suas práticas somáticas.

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... (...) E essa espécie de *fluir* não mediado da dança perde-se (*Ibidem*).

## CASA-ESPELHO<sup>21</sup>

Se encararmos um estúdio como uma de “máquina de reflexão”, um laboratório de ensaiar potências onde se observam “à lupa” determinadas relações, será que podemos usar o “tónus” de atenção adquirido, noutras situações? Como relata em *Before Your Eyes Seeds of a Dance Practice*, Lisa Nelson (2003) parou de dançar aos vinte e quatro anos, numa fase em que questionava os filtros da sua formação em dança. Foi então que pegou numa câmara de vídeo portátil, por curiosidade e, durante uma imersão de quatro anos encontrou o seu caminho de volta para a dança, através dos seus olhos. O percurso de Nelson levou-a a canalizar toda a atenção para o que via através do óculo de uma câmara de vídeo: o movimento dos seus colegas a fazerem improvisações e contacto improvisação. Essa restrição da visão obriga a um treino de localização rápida do corpo em movimento no espaço, mantendo um foco estável e os olhos sustentando a horizontalidade do plano. Tal como quem vê, à lupa, traços de acontecimentos – uns que se actualizam, outros que ficam na sua pré-aceleração, guardados na potência de se concretizar – tudo o que não se vê intui-se e actualiza-se na periferia da atenção. Filmar não se trata só de ver, mas também de captar e de escolher o que gravar em fita, enquadrar e seguir pessoas em movimento para depois montar uma lógica de vídeo de dança. Fazem-se muitas escolhas como contraponto às escolhas feitas pelos outros colegas a “dançar-pensar”. Sendo o seu corpo simultaneamente o *medium* e o produto da sua performance dançada, Nelson refere no texto citado, que se sentia deslizar de um lado para o outro do “espelho”. As possibilidades de ver,

---

de onde se pode quase suprimir o gesto do corpo, para observar as relação de posição e de composição de vários “objectos estáveis” jogados (i.e. corpos com doses de variação menos perceptíveis). Ambas as escalas são exploradas nos jogos de CTR e de MO\_AND.

21 Conceito trabalhado em Coelho 2016, 2016 b).

de considerar fazer, ou sentir; filmar e montar vídeo colocaram-na nos dois lados do “espelho” em simultâneo, tornando-a espectadora do seu próprio olhar. Ao permitir-lhe perceber o 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 outras pessoas, a forma como damos significado à dança. A tecnologia coreográfica do espelho está inscrita em nós. Fazemos uma leitura do espelho, ele faz parte do nosso vocabulário de possibilidades, tal como a sua “engenharia reversa” fará parte de um reportório. A imagem reflectida reposiciona-nos.

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: 38). Nesta frase, 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, interpela-nos. Podemos extrair dela a frase “o dobro da velocidade possível” como uma imagem paradoxal a trabalhar na potência das impossibilidades, a imagem de uma velocidade máxima para ficar no mesmo lugar, imagens que nos interpelam coreograficamente como propostas desterritorializadoras funcionando nos limites do que pode ser imaginado.

Para aprofundar a questão “O que é que vemos numa dança?”, Lisa Nelson relata o modo como deu por si a fazer uma engenharia reversa, tanto da composição do seu movimento, como da composição daquilo que via.

“A dança interna de ler e de responder ao guião do ambiente será a improvisação mais básica, corresponde ao 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 logo 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 apud Coelho 2016: 108)

A acção revelou-lhe o facto de o corpo reconhecer o seu comportamento uma mera fracção de segundo depois da acção começar. Se ela pudesse recuar a 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. Esta passou a ser uma técnica pessoal de Nelson para provocar novos padrões de movimento e estratégias úteis para reposicionar a sua imaginação.

Formular modos de não manipular uma improvisação, tentando que o acontecimento nos escolha, em lugar do contrário, é toda uma “arte” da escuta atenta e do desejo de produzir um plano comum, de que apenas conseguimos partilhar uma parte, tornando esse tipo de gestão da improvisação uma espécie de reconhecimento e de manutenção de um jogo de forças já existente, naquele momento, ou que se apresenta em potência, caso seja “reparado”. Alguns coreógrafos referem uma ideia de abismo, ou de um afecto potente que deve ser cuidado, deixado na sombra, mas não abordado directamente, para não desvirtuar a sua potência.

No lugar deixado sem reflexão, a entrega ao acontecimento passa por acreditar. Acreditar para poder cair, por exemplo, com graça, ou em desgraça. E acreditar também é uma prática. Diz, novamente, a rainha a Alice – “Quando eu era da tua idade treinava sempre meia hora por dia. Cheguei a acreditar em, nada mais nada menos, do que seis coisas impossíveis antes do pequeno almoço” (Carroll 1982: 127, 128).<sup>22</sup> 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. Habitar o limiar do desconhecido pode passar por criar um campo de forças dependentes de uma espécie de fé, de entrega ritual, ou de repetição e frequência de intensidades. 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 alucinogénia. O impossível é “real” e a experiência ressoa nos corpos que se deixam esgotar e, felizmente, também parar para poder lembrar. É o coreografar-pensar de alguns pensadores-experimentadores em laboratórios de intensificação que continuamos a acompanhar, 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 pensamento, tal como Alice, talvez possamos afastar-nos das coisas para as encontrar, por um lado, e 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? Ao imaginar um grande grupo de pessoas a experimentar “impossíveis” 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*. Ou perceber a necessidade que Lisa Nelson teve de filmar as improvisações em que toda a gente estava “dentro”. Torna-se impossível de distinguir, de dividir para ver, no fluxo do contacto improvisação. Não fica tudo só na memória dos corpos até que alguém filma e alguém escreve. Estamos em constante vibração e afectação, em constante inter-afectação, sendo esse um dos legados dispersos da dança, o seu “arquivo” vivo. Daí também o apelo de Nelson para que escrevamos sobre as nossas experiências e pensamentos de dança.

*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.* (Nelson apud Coelho 2016: 115).

## BIBLIOGRAFIA

- Carroll, Lewis. 2007. *Alice do Outro Lado do Espelho*, Lisboa, Relógio D' Água Editores.
- \_\_\_\_\_. 1982. “*Through the Looking Glass*”, *Lewis Carroll The Complete Illustrated Works*. Londres, Leopard Books Random House.
- 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-UNL, texto inédito. (<http://run.unl.pt/bitstream/10362/5752/1/O%20Espinho%20de%20Kleist.pdf>).

---

22 Tradução livre.

- \_\_\_\_\_. 2012. “Os *Tuning Scores* de Lisa Nelson” in *GO de Lisa Nelson e Scott Smith, Ciclo Improvisações/Colaborações*. Porto. Auditório da Fundação de Serralves.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico. Da Pesquisa Coreográfica Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro*. Dissertação de Doutoramento em Comunicação e Artes, Lisboa, FCSH, UNL, texto inédito (<https://run.unl.pt/handle/10362/21393>).
- \_\_\_\_\_. 2016 b. “Na Casa-Espelho: Propostas de Pensamento Coreográfico”, Cadernos GIPE-CIT nº36, Processos Criativos: Educação Somática e Afetos. Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, Universidade Federal da Baía, Brasil.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le Plí, Leibniz et le Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Eugénio, Fernanda / Fiadeiro, João. 2013. *O Jogo das Perguntas*. Lisboa, GHOST.
- Fiadeiro, João. 2018. *Composição em Tempo Real, Anatomia de Uma Decisão*. Lisboa, GHOST.
- Gil, José. 2001. *Movimento Total, o Corpo e a Dança*. Lisboa, Relógio D’Água.
- Guattari, Félix, 1993, *Caosmose, Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- Lepecki, André. 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Nova Iorque, Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2011. “Coreopolítica e Coreopolícia”, *ILHA* vol 13, nº1 Jan./Jun.: 41-60.
- Miranda, José A. Bragança de. 2008. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- Nelson, Lisa. 2003. “*Before your Eyes, Seeds of a Dance Practice*” in *Contact Quarterly dance journal*, vol. 29 #1, Winter/Spring.
- Paxton, Steve. 1987. *Fall After Newton, Contact Improvisation 1972-1983*, Videoda.

## «PRACTICES OF ATTENTION»: REHEARSING DETERRITORIALIZATION AND CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

*This article discusses choreographic performance and composition, bringing to light specific practices of attention and how these usher in a rehearsal of deterritorialization and reterritorialization. The choreographic work of artists such as Lisa Nelson or João Fiadeiro is here framed as forms of practice that generate their own set of rules while being played, shunning competitiveness in favour of ethico-aesthetical propositions for the creation of the common. In these choreographic “games” events are understood as sites of encounter and of relations that go beyond the field of aesthetics, establishing operative modes that are in fact “machines” for sharing choreographic performance.*

Keywords: choreographic thinking, attention, contact improvisation, contemporary dance

Recebido em: 2018-04-06

Aceitado em: 2018-08-14