

NA CASA-ESPELHO: Proposta de Pensamento Coreográfico

Sílvia Pinto Coelho¹

Resumo

A Casa-Espelho, ou *the Looking-Glass House*, é um lugar do outro lado do espelho da sala de Alice, em *Alice do outro lado do espelho* (CARROLL, 1971). 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. Num estúdio, pode ser traçada uma linha que separa a parte que está dentro da parte que está na periferia da atenção. O centro de uma acção que trabalha, por exemplo, em forma de jogo, ou de exercício coreográfico. Um estúdio de ensaio pode ser uma espécie de “máquina de reflexão”, um laboratório de testar, ou de ensaiar potências, onde se constroem *maquetes* de realidade, e se observam, “à lupa”, determinadas relações. O percurso de *Alice do outro lado do espelho* ajudou-me a pensar nalgumas possibilidades coreográficas enunciadas pelos coreógrafos: Lisa Nelson, Mark Tompkins, João Fiadeiro e Olga Mesa, durante a escrita da minha tese de doutoramento (COELHO, 2016). Por exemplo, uma das ressonâncias encontradas na relação entre *Alice do outro lado do espelho* (CARROLL, 1971) e o texto *Before your eyes seeds of a dance practice* de Lisa Nelson (2003) tem que ver com as possibilidades do espelho, as

¹ FCSH, Universidade Nova de Lisboa

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 relaciona-se, talvez, também com a acção do “infinitamente improvável” de que fala Hanna Arendt citada por Lepecki (2011), em “Coreopolítica e coreopolícia”.

Palavras-chave: Casa-Espelho. Pensamento Coreográfico. Lisa Nelson. Mark Tompkins. João Fiadeiro. Olga Mesa.

Abstract

The Looking-Glass House is a place on the other side of the mirror of Alice’s living room in “Through the Looking-Glass and What Alice Found There” (Carroll, 1995 [1871]). A dance studio or a looking-glass house reflects the stage apparatus: sometimes it has mirrors on the wall, it may have a camera to record the rehearsal. We can spot a front stage if there are any chairs aligned and facing the empty space, like a demand to watch from that point of view. Inside a studio, you can also draw a line dividing the space into areas that are our focus of attention, and areas that are peripheral to our work of attention. By working with attention tools you put forward some games and some choreographic exercises. A studio used as a rehearsal space can become a “reflexion machine”. A laboratory to test – or to rehearse new possibilities of making sense –, is like a place where you can design new models to share specific relations. It is a place where you can observe the relations present in our realities as if through a microscope.

The images that came to my mind while reading “Through the Looking-Glass and What Alice Found There” where interweaving at one point, with some of the possibilities I was discovering with the choreographers I was working with, in my Ph.D. dissertation: Lisa Nelson, Mark Tompkins, João Fiadeiro e Olga Mesa (Coelho, 2016). For example, I found out that some simi-

lar qualities were present in both texts, “Through the Looking Glass” and “Before Your Eyes, Seeds of a Dance Practice” by Lisa Nelson (2003). I’m talking about some of the qualities a mirror can offer, like the possibilities of inversion and reflection. But I’m also considering the quality of the impossibilities as potential to try out new worlds, like unimaginable speed, falling upwards, practicing a movement we never experienced before or daring to act with your eyes closed. The quality of what seems to be impossible somehow resonates with the ability “to perform what is infinitely improbable” (Arendt apud Lepecki 2013, 26).

Keywords: Looking-Glass House. Choreographic Thought. Lisa Nelson. Mark Tompkins. João Fiadeiro. Olga Mesa.

Partimos 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 tecnologias que nos afectam, mas como? Farão parte do nosso modo de pensar? Chamo “casa-espelho” 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,² do pensamento imerso no processo de dançar, para produzir um outro eixo a que tenho vindo a chamar “dançar-pensar”.

² Digo que a distinção é artificial, pois considero que temos todas as variações sempre presentes e prontas para actualizar a grande velocidade.

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*, Lewis Carroll, 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. 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 pode ser uma espécie de “máquina de reflexão”, um laboratório de testar, ou de ensaiar potências, onde se constroem maquetes de realidade e se observam, à lupa, determinadas relações. O percurso de *Alice do outro lado do espelho* de Carroll ajudou-me a pensar nalgumas possibilidades coreográficas enunciadas pelos coreógrafos: Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro, durante a escrita da minha tese de doutoramento: *Corpo, imagem e pensamento coreográfico* (COELHO, 2016). Nela uso a proposta de Félix Guattari em *Caosmose* (1993), para olhar para paradigmas ético-estéticos como uma forma de descondicionar os padrões preestabelecidos de subjectivação. Ou seja, falo de alguns coreógrafos como se a sua proposta passasse por desterritorializar os padrões de pensamento que reconhecem, para descobrir outras possibilidades de subjectivação. Em *Caosmose, um novo paradigma estético*, Guattari propõe uma definição provisória de subjectividade, para dizer também que “os grandes movimentos de subjectivação não tendem necessariamente para um sentido emancipador” (1993 p. 12). Ao propor que olhemos para paradigmas ético-estéticos, como forma de descondicionar padrões preestabelecidos de subjectivação, Guattari abre espaço para o uso da desterritorialização enquanto prática para descobrir outras possibilidades de subjectivação, ou para evitar as reterritorializações conservadoras da subjectividade. À medida que fui descobrindo, neste texto de Guattari, a

vontade de passar de paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos fui centrando a atenção na ética do pensamento coreográfico. Ou seja, colocando o foco na prática 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” a que chamo também “máquinas de fazer mundo”, ou de “mundificar”, a partir do “*worlding*” usado também por Erin Manning em *Always more than one* (2012). A minha proposta, então, é olhar para algumas práticas de pensamento coreográfico como propostas de paradigmas ético-estéticos. Ou seja, proponho concentrar-me nas práticas e éticas de produzir encontros e relações, para observar como estas podem operar, enquanto máquinas de pensar, ou de produzir aquilo que ainda não se conhece. Durante o trabalho desenvolvido no AND_Lab, de Fernanda Eugénio e João Fiaideiro com o modo operativo And (2011/2014), publicou-se o texto “O encontro é uma ferida” (2013 a):

O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum. O encontro então, só se efectua – só termina de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente contra-efectuado – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez in-terminável. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013 a, p. 3)

Tenho considerado a ética de trabalho desenvolvida nalguns processos de pesquisa em laboratório, oficinas ou *workshops* coreográficos, uma “ginástica”³ do pensamento crítico e também

³ Aqui faço uma alusão ao título *The mind is a muscle*, uma peça de Yvonne Rainer, de 1968.

um conhecimento do pensamento político⁴ posto em prática, testado dentro dos estúdios e levado para fora deles, enquanto mestria da atenção e da percepção. Relaciono o livro *Caosmose* de Guattari, também com uma questão levantada por André Lepecki no mesmo artigo:

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? (2011, p. 49)

Em *Coreopolítica e coreopolícia*, 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, a *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 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 se tornar 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 (ou *performe*) o infinitamente improvável’, como disse Hanna Arendt. (LEPECKI, 2011, p. 49-50)

⁴ Tal como o enuncia André Lepecki, em “Coreopolítica e coreopolícia”, 2011.

É relevante o “modo como a coreografia articula as políticas invisíveis que tecem o dia-a-dia de todos nós” (Cf. LEPECKI, 2011 p. 52). Ou, como diz Guattari, “Não podemos conceber uma recomposição colectiva do socius, que seja correlativa de uma re-singularização da subjectividade: sem uma nova forma de conceber a democracia política e económica, respeitando as diferenças culturais; e sem múltiplas revoluções moleculares” (GUATTARI, 1992, p.38). 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”. Se de um modo mais geral, Guattari considera admitir que “cada indivíduo e cada grupo social veicula o seu próprio sistema de modulação da subjectividade, isto é, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afectos às suas angústias e tenta gerir as suas inibições e pulsões” (GUATTARI, 1992 p. 21-22). 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 à soma de paradigmas científicos, é 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 (Cf. 1992). “Como se operam, então, as modificações de um modo de pensamento, de uma aptidão para apreender o mundo circundante em plena mutação? Com mudar as representações desse mundo exterior, ele mesmo em processo de mudança?” (1992, p. 25). Se Guattari fala na possibilidade de desterritorialização das subjectividades, neste artigo, eu faço uma apropriação explo-

ratória dessa possibilidade, propondo, enquanto exercício coreopolítico, e inspirada no trabalho do AND_Lab, observar três fases (que eventualmente podem coincidir num só ponto), como num jogo, a saber: 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-posição. 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?”. O que é que está disponível para ser pensado, ou para ser pensado 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 potências do pensamento. Parafraseando Guattari, a ênfase já não será colocada sobre o Ser, mas sim sobre o modo de ser, a maquinação para criar o existente, as práxis geradoras de heterogeneidade e de complexidade (Cf. 1993, p. 139).

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 estúdios e também na vida. 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 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 chá 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. Na distinção/divisão dentro da natureza. Se coreografar-pensar tem afinidades com o recuo, com a possibilidade de sair e entrar para ver, e se tem afinidades com a possibilidade de estar simultaneamente dos dois lados do espelho, que é qualquer coisa que relaciono intuitivamente com a tecnologia da escrita e com a tecnologia do espelho. Dançar-pensar estará, então, mais próximo das ligações, na des-cisão,⁵ nos intervalos⁶ da selecção e da composição, na transdução e na

⁵ Uso aqui “des-cindir” como o contrário de “cindir” e de “cisão”, tal como o propõem Eugénio e Fiadeiro (2013 a).

⁶ Manning citando José Gil em *Relationships* 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 (...). 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”. “Aquilo a que Gil chama plano de imanência é o intervalo. Ele povoa a dança e torna tangível, através da dança, o modo como o movimento opera. Sublinha o facto de o movimento não ser nunca deslocamento. O movimento é acção incipiente: uma dança do ainda-não. (...). O significado do movimento é o próprio movimento de significar. Mover o intervalo em lugar de

físico-química vibrátil dos corpos, como um constante transbordar dos acontecimentos. 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 (2012):

Há infinitas formas de alcançar o mais-do-que que é o movimento-movendo. A dança é 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 compõe-com o movimento do corpo em formação (MANNING apud COELHO, 2013 s/p).

No lugar deixado sem reflexão, a entrega ao acontecimento passa por acreditar. Acreditar para poder cair, por exemplo, em graça, ou em desgraça.⁷ E acreditar também é uma prática. Diz a rainha, a Alice – “Quando era da tua idade costumava treinar meia hora por 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*

‘o corpo’ é criar espaço-tempo para o político, abrir o conceito de empírico ao movimento, começar a expressar a infra-modalidade do corpo sensível em movimento.” (GIL apud MANNING, 2009, p. 28)

⁷ Este tema foi desenvolvido em *O espinho de Kleist e a possibilidade de dançar-pensar*. (COELHO, 2010)

*stop believing in it, doesn't go away*⁸ (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 alucinogénia. 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 membros, 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 pensamento, tal como faz Alice, talvez todos precisemos, 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 ascendente?⁹ Ao imaginar um grande grupo de pessoas a experimentar “impossíveis”, em simultâ-

⁸ “A realidade é aquilo que não desaparece quando deixamos de acreditar”,

⁹ Este tema será 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).

neo, 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*¹⁰ – 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 *in-the-flow*¹¹ do contacto-improvisação. Não fica

¹⁰ A expressão *No fusion, no confusion* (sem fusão não há confusão) foi usada por Mark Tompkins durante um *workshop* que frequentei com ele, em Arbecy, em 2004, para prevenir que as pessoas mais habituais a fazer um determinado tipo de contacto-improvisação 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”. (De uma entrevista que fiz a Mark Tompkins, em 2007, ainda por publicar, tradução minha).

¹¹ A expressão *going with the flow* deu origem a uma série de equívocos que terão levado Mark Tompkins a afastar-se do contacto-improvisação. “Do contacto-improvisação uma das coisas mais importantes que se retém é o *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. ‘The flow’ at the end drove me crazy*”. Referindo-se ao modo como se fartou da tendência que algumas das pessoas que praticam contacto-improvisação têm para se manterem num fluir contínuo, o que torna todo o acontecimento muito mais linear e monótono. (De uma entrevista que fiz a Mark Tompkins, em 2007, ainda

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.

Casa-Espelho

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” infraempírica 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 preensões,¹² 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 tenta-

por publicar, tradução minha).

¹² Tradução literal de *prehension* (ver WHITEHEAD, 1967, p. 176).

tivas-erro que descobrem possibilidades obviadas pela convenção. Dentro do estúdio, já alguma coisa acontece no diagrama, ou nos biogramas presentes. Alguma coisa pede para se articular, dirigindo a nossa atenção na sua relação com um “isso” oculto/segredo.¹³ A cadeira, “por exemplo, a cadeira”¹⁴ exhibe a sua sentabilidade como uma *affordance* irresistível. E o primeiro impulso pode ser ignorar esse “óbvio” ergonómico, demasiado óbvio para um neurotípico.¹⁵ 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. Pode ser vista também 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

¹³ 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 b p. 24, 25)

¹⁴ *Por exemplo, a cadeira* é o título de um livro de António Pinto Ribeiro (1997).

¹⁵ 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)

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. 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 também em jogos de grupo, como propuseram Eugénio e Fiadeiro no AND_Lab (2011-2014). 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 uma grande especialista em fazer conexões com um passado. Isto é, em aceder à memória do que se passou, desde que começou uma improvisação, por exemplo. O que poderá explicar porque é que algumas das suas improvisações parecem ser peças pensadas do princípio ao fim. João Fiadeiro inclui, nos seus processos de trabalho e nas suas oficinas, um desdobrar de várias antecipações de futuros possíveis, a partir de um só acontecimento. São possibilidades como virtuais da potência e da *affordance* das relações e dos acontecimentos. Este desdobrar de possibilidades, a partir de relações que já existem e são passíveis de ser vistas por qualquer pessoa é feito enquanto exemplo de um modo de operar que tem vindo a desenvolver, desde 1995, com o nome de *Composição em tempo real*. Este trabalho veio a articular-se, entre 2011 e 2014, com um trabalho semelhante de Fernanda Eugénio, no campo da *Etnografia como performance situada*, dando origem ao *AND Lab (Anthropology and Dance Laboratory)*

(EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013) do qual tenho vindo a falar.

A Casa-Espelho da dança é proposta aqui como máquina de pensar. Como diria José 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). Proponho, finalmente, então, e acompanhando o trabalho dos autores que cito, a possibilidade de trabalhar em movimentos de subjectivação que avariem a máquina que indiciam.

REFERÊNCIAS

CARROLL, Lewis. *Alice do outro lado do espelho*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

_____. *Alice do outro lado do espelho*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2007.

_____. *The complete illustrated works*, Londres, Leopard Books Random House, 1995.

COELHO, Sílvia Pinto. *O espinho de Kleist e a possibilidade de dançar-pensar*. 2010. 60 pgs. Dissertação (Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias) – Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010. (texto inédito).

_____. Recensão do livro *Always more than one: individuation’s dance* (Sempre mais do que um: a dança da individuação) de Erin Manning. *Revista de Comunicação e Linguagens*, CECL, FCSH, Lisboa, n. 45, 2013. (no prelo).

_____. *Corpo, imagem e pensamento coreográfico, da pesquisa coreográfica enquanto discurso: os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro*. 2016. 235 pgs. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2016. (texto inédito).

- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, lógica da sensação*. Lisboa, Orfeu Negro, 2011.
- EUGÉNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *O encontro é uma ferida*. Lisboa, GHOST, 2013 a.
- _____. *Jogo das Perguntas*. Lisboa, GHOST, 2013 b.
- GIBSON, James J. The theory of affordances. *The Ecological Approach to Visual Perception*, Nova Jérsea, EUA: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, 1986 [1979].
- GUATTARI, Félix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- _____. *Chaosmose*, Éditions Galilée, 1992.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011.
- MANNING, Erin. *Relationscapes: movement, art, philosophy*. Brian Massumi and Erin Manning, editors. London, Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.
- _____. *Always more than one: individuation's dance*. Brian Massumi and Erin Manning, editors. Durham; London: Duke University Press, 2012.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual, movement, affect, sensation*. London, Duke University Press, 2002.
- MIRANDA, J. A. Bragança de. Fim da Mediação? De uma agitação na metafísica contemporânea. *Revista de Comunicação e Linguagens*, CECL, FCSH, Lisboa, n. 25, p. 293-330, 1999.
- _____. *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2008.
- RIBEIRO, António Pinto. *Por exemplo a cadeira, ensaios sobre as artes do corpo*. Lisboa: António Pinto Ribeiro e Edições Cotovia, 1997.
- WHITEHEAD, Alfred North. Objects and subjects. In: WHITEHEAD, Alfred North *Adventures of ideas*. Nova Iorque, The Free Press, 1967 [1933]. p. 175-190.