

SE NÃO SABE PORQUE É QUE PERGUNTA?

João Fiadeiro¹
Romain Bigé²

Resumo: Trata-se de uma Entrevista-conversa entre o coreógrafo João Fiadeiro e o filósofo Romain Bigé encomendada pela editora GHOST (Portugal) e que faz parte no livro “Anatomia de uma Decisão: Composição em Tempo Real.”³ Para além deste testemunho oral na primeira pessoa - que possibilita a familiarização com as origens da Composição em Tempo Real e a sua relação com a história da improvisação - o livro é composto por mais duas partes: um dossier visual-ilustrativo, com a descrição de alguns exercícios práticos, acompanhados de imagens de workshops e dos artefactos que João Fiadeiro constrói nos seus workshops; e uma especulação teórica pormenorizada e extensa das etapas de aplicação desta ferramenta, escrita a partir de um dos diagramas que João Fiadeiro normalmente desenha no início dos seus workshops - uma linha interrompida por um lapso - e que sintetiza de forma gráfica o seu pensamento. A Composição em Tempo Real é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance desenvolvida por João Fiadeiro desde os anos 90, que pesquisa os processos de decisão e composição que normalmente acionamos na sequência de um encontro (com o) inesperado. O objectivo desta prática é, num primeiro tempo, identificar (no meio do ruído e do excesso que nos interpela continuamente) aquilo que de facto nos afeta, nos toca e nos move. Num segundo tempo, a Composição em Tempo Real apresenta-se como ferramenta de tradução e partilha dessa sensibilidade entretanto circunscrita, afirmando-se como plataforma de experimentação de modos alternativos de colaboração.

Palavras chave: composição em tempo real. improvisação. composição. decisão. colaboração.

1 JOÃO FIADEIRO pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de oitenta e deu origem à Nova Dança Portuguesa. Em 1990 fundou a RE.AL, estrutura que se ocupa da criação e difusão dos seus espetáculos ao mesmo tempo que acolhe, acompanha e programa artistas emergentes e transdisciplinares no Atelier Real. No fim da década de 90 dá início à investigação da ferramenta de Composição em Tempo Real, que atravessa atualmente toda a sua atividade enquanto artista, pesquisador e pedagogo. João Fiadeiro tem orientado com regularidade workshops em diversos programas de mestrado e doutoramento em universidades nacionais e internacionais. Atualmente frequenta o doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

2 ROMAIN BIGÉ escreve e ensina filosofia. É atualmente professor em Angers (FR) onde também dança e escreve sobre a dança. É antigo aluno da Ecole Normale Supérieure (ENS), agregado em filosofia, onde defendeu a sua tese de doutoramento intitulada “Le partage du mouvement. Philosophie des gestes au regard du Contact Improvisation” [A partilha do movimento. Filosofia dos gestos através do Contact Improvisation] pela qual recebeu uma bolsa de estudos da ENS (2013) e da Fulbright (2016). Mais informações sobre o seu trabalho e textos podem encontrar-se em: <cargocollective.com/sharingmovement>

3 Livro publicado em 2017 e disponível em: <<http://www.ghost.pt/anatomiadeumadecisao.html>>.

IF YOU DON'T KNOW WAY DO YOU ASK?

João Fiadeiro
Romain Bigé

Abstract: Interview-conversation between the choreographer João Fiadeiro and the philosopher Romain Bigé commissioned by the publisher GHOST (Portugal) which is part of the book "Anatomy of a Decision: Composition in Real Time". In addition to this first-person oral testimony - which allows the familiarization of the origins of Real-Time Composition and its relation to the history of improvisation - the book is composed of two other parts: a visual-illustrative dossier, with discretion of some practical exercises, accompanied by images of workshops and the artifacts that João Fiadeiro builds in his workshops; and a detailed and extensive theoretical speculation of the application stages of this tool, written in top of one of the diagrams that João Fiadeiro normally draws at the beginning of his workshops - a line interrupted by a lapse - which graphically synthesizes his thinking. Real-time Composition is a theoretical-practical tool of improvisation in performance developed by João Fiadeiro since the 90s, which researches the decision-making and composition processes that we normally trigger following an unexpected encounter. The aim of this practice is, in the first instance, to identify (in the midst of noise and the excess that continually challenges us) that which affects, touches and moves us. In a second instance, Real-Time Composition presents itself as a translation and sharing tool of this circumscribed sensitivity, affirming itself as a platform for experimenting with alternative modes of collaboration.

Keywords: Real Time Composition. Improvisation. Composition. Decision. Collaboration.

Lê-se a frase “Se não sabe porque é que pergunta?” e fica-se com a sensação que foi mal escrita ou que está incompleta. Só ultrapassado esta primeira estranheza é que nos apercebemos que ela quer dizer o exato oposto daquilo que imaginávamos quando a começámos a ler. São nestes momentos que nos apercebemos que a dependência de respostas feitas nos impede de re-parar na pergunta em si. De re-parar nas entre-linhas do que é dito, na fronteira do sentido, no que não tem certezas (nem nunca terá).

Pareceu-me justo dar este título à conversa com o Romain - que aparece no livro “Silence” de John Cage, onde este relata um episódio com o compositor David Tudor - porque ela deu-se (ofereceu-se) através de um vai e vem entre perguntas que respondiam e respostas que perguntavam, possível porque não estávamos à procura de nada mais para além de permanecermos ali. Em modo “entre”, em modo “meio”, em modo “encontro”.

COMPOSIÇÕES SEM AUTOR

Romain Bigé (RB.) Podíamos começar esta conversa sobre a Composição em Tempo Real recorrendo a uma imagem do que geralmente acontece em situações de entrevista.

João Fiadeiro (JF.) Eu podia dizer: “Não vamos começar com o momento convencional das apresentações. Porque se **nos** apresentarmos um ao outro vamos perder algo crucial no meu trabalho, que é preservar, prolongar o estado de não-saber.”

A partir desse momento as pessoas poderiam começar a pensar que sou mal educado. Por isso insisto: “Não quero dizer que aquilo que és ou fazes não me interessa. Penso simplesmente que seria pena começarmos esta conversa desempenhando os papéis implícitos no dogma social que gravita em torno dos nossos seres; muito provavelmente isso viria a voltar-se contra nós.” Quero que a perceção seja tão perspicaz e direta quanto possível. O que exige a eliminação das máscaras que as nossas funções nos fornecem: coreógrafo, filósofo, editor. O que interessa não é quem tu és. O que interessa é que aqui estejas. O que interessa é..

Ou podia simplesmente interromper o meu discurso a meio de uma frase... As pessoas estariam à espera que eu continuasse, mas eu parava.

Ficava assim por mais um bocado.

E durante algum tempo as pessoas teriam que enfrentar o vazio, o vácuo que emerge quando as nossas expectativas não são preenchidas e as nossas experiências passadas se tornam inúteis para responder a essa ausência de sentido. Esse “não saber” constitui o cerne da minha investigação.

RB. Podes definir melhor o que encontras nesse “não-saber” que praticas? Quererá isso dizer que há coisas que sabemos *em excesso*? Coisas que nos impedem de improvisar livremente e das quais temos que abdicar?

JF. Acho que se trata de desativar os hábitos que nos definem, de modo a dar uma oportunidade a outras relações possíveis, que nunca apareceriam se o hábito fosse, por defeito, o modo das nossas reações e relações. Essa suspensão do hábito liga-se à necessidade de prolongar o desconhecido e nele permanecer. Não pelo prazer da incerteza, mas porque quando não sabemos estamos mais atentos ao que se passa. Quando visitamos uma cidade pela primeira vez, tomamos mais atenção ao impacto das nossas ações no meio ambiente, medimos as distâncias entre nós e os outros, os nossos gestos são delicados... Isto é um aspeto importante do estado de percepção que desejo atingir: um espectro de percepção mais alargado, ao ponto de poder reparar em detalhes ínfimos, em todas aquelas coisas que acontecem na periferia. Uma maneira simples de experimentar esta relação com a periferia é observar duas pessoas a falar uma com a outra e concentrar-se na pessoa que escuta, não na pessoa que fala. É este tipo de qualidade que procuro quando falo de acontecimentos que se produzem na sombra, na periferia. A partir do momento em que suprimimos da situação o protagonismo, emerge todo um outro mundo, que estava lá desde sempre, mas que não conseguíamos ver. Como na versão de Carmelo Bene do *Romeu e Julieta* de Shakespeare, em que o Romeu se encontra ausente.

Às vezes começo um workshop sem dizer nada, sentando-me. Sento-me, eles sentam-se a seguir, e pouco a pouco emerge um círculo. Nesse momento eu digo “Olhem, não organizámos nada disto. Não pedi que vocês se sentassem dessa maneira. Mesmo assim vocês sentaram-se segundo algumas regras: conservaram uma certa distância em relação às pessoas ao vosso lado e estão todos equidistantes em relação a um centro

comum; respeitam os limites físicos dos vossos vizinhos e reconhecem neles um desejo semelhante de me ouvir. Regras simples que levaram naturalmente a uma configuração circular.” As formas que emergem sem autor são precisamente aquelas que procuro.

RB. Há momentos em que reparas, na tua vida quotidiana, na aparição espontânea dessas formas sem autor? A que poderíamos chamar uma Composição espontânea em Tempo Real?

JF. “Composição espontânea em Tempo Real” é uma expressão que nunca utilizei... Mas percebo o que queres dizer... Digamos que o que faço em estúdio é uma “Composição em Tempo Real simulada”, já que muitas “verdadeiras composições em tempo real” acontecem constantemente por si mesmas, em redor e dentro de nós. Mas claro que quando se trata de performance, esse é o lado mais delicado: há espectadores a olhar, à espera que se passe alguma coisa, o que coisifica a realidade observada. O objetivo é preservar o acontecimento ao mesmo tempo que se tenta evitar que solidifique como um rochedo.

No que diz respeito às composições “naturais” (foi assim que lhes chamaste?) – as composições “espontâneas” em tempo real? – nos workshops, os participantes falaram-me de várias situações que vieram ao encontro da minha investigação. As nuvens de estorninhos ou os cardumes de peixes são provavelmente os exemplos mais conhecidos de casos de auto-organização a partir de regras simples: cada pássaro segue um conjunto muito simples de regras (manter a distância, manter o alinhamento, manter a coesão) e contudo organizam-se de acordo com uma ordem incrivelmente complexa.

Uma outra imagem é a de uma acumulação de folhas num rio. Uma primeira folha pára contra um rochedo. Movida pela corrente, em vez de continuar o seu caminho permanece ali e começa a mover-se em turbilhão. Uma segunda folha vem juntar-se ao movimento, seguida por uma terceira – começam a formar um monte de folhas em turbilhão. A seguir chega uma última folha e o monte desmorona-se sob o seu próprio peso. As folhas atingiram a sua massa crítica e, sem qualquer mudança abrupta, deixam-se simplesmente ir com a corrente. Isto para mim é um momento típico de composição em tempo real: uma mudança que acontece por via da repetição, sem intenção.

RB. Ontem mostreste-me um vídeo de um momento de graça que aconteceu num workshop. O vídeo começa com uma imagem: a de um saco de plástico a esvoaçar ao vento numa sala vazia.

JF. Sim, e passado algum tempo chega um segundo saco de plástico. *Interagem* um com o outro, e a situação é vista por todos como um momento único e potente. Mas a questão coloca-se imediatamente: “durante quanto tempo é que estes dois sacos plásticos vão ter alguma coisa a dizer um ao outro? Isto não pode continuar eternamente. O vento vai acalmar. Ou o saco de plástico acabará por ficar preso em algum sítio. O sistema acabará por morrer. É preciso que alguma coisa aconteça para que este momento possa ser prolongado, para que o seu fim seja adiado”...

RB. Mas não se pode *acrescentar* nada à situação, pois isso seria manipulá-la e não mantê-la...

JF. ...essa intervenção já tinha que lá estar, ligada a alguma coisa pertencendo ao que já estava a acontecer. Nesse momento o Daniel, um dos participantes, interveio: esperou por um instante em que os sacos plásticos se encontravam imóveis e próximos um do outro, e atou-os com um fio transparente. Passados alguns segundos o vento voltou a apanhá-los e lá estavam eles outra vez a esvoaçar juntos. Claro que antes já estavam a esvoaçar juntos, mas com esta ação simples a aliança que formavam deixou de pertencer ao vento: passou a pertencer-nos a nós também, ao sistema que ali formávamos juntos.

RB. Como é que descreverias o teu papel nessa situação? Como a pessoa que define o quadro em que se desenrola essa prática?

JF. Quando entrei na sala, o primeiro saco de plástico já lá estava, em movimento. Ao não retirar o saco de plástico, fiz um primeiro gesto na composição. A segunda coisa que *fiz* foi não dizer nada. Ao não dizer nada fiz um segundo gesto que fez aparecer a composição. Não disse: “Ok gente, não sei se vocês se aperceberam, mas já começámos!” O que teria estragado tudo, esvaziando o acontecimento da sua potencialidade, já que uma parte da potencialidade do acontecimento reside no facto de nós sermos voluntariamente afetados e envolvidos no que está a acontecer, no facto de nos tornarmos ativamente autores do acontecimento. Tenho que confiar que quando o seu tempo tiver chegado, o acontecimento manifestar-se-á por si próprio aos olhos de todos.

A DANÇA NÃO PASSA PELO CORPO

RB. Gostava de voltar atrás, à tua primeira relação com a improvisação: como e quando é que começaste a improvisar?

JF. Comecei a improvisar por volta dos 23 anos. Mas só mais tarde, com a Improvisação de Contato [*Contact Improvisation*], é que comecei a considerar a improvisação de maneira sistemática. Tinha começado a dançar aos 17 anos: dança clássica, dança moderna, dança contemporânea. Aos 24-25 anos integrei o ballet Gulbenkian de Lisboa. Foi lá que conheci a Vera Mantero e, através dela, o André Lepecki. E toda uma geração incrível de jovens bailarinos e coreógrafos, que constituíram a base da “Nova Dança Portuguesa”, como entretanto lhe chamamos.

Pouco antes tinha-me sido atribuída uma bolsa de verão para o festival Jacob Pillow, nos Estados Unidos. O período de quatro meses estava dividido em quatro partes: ballet; dança tipo Broadway; dança moderna; e por fim dança pós-moderna. Eu era o único a ficar até ao fim do festival; todos os outros bailarinos e estudantes chegavam e partiam em função dos seus interesses. Nessa altura eu não tinha nenhum interesse particular (andava simplesmente perdido). Aproveitei a ocasião para me confrontar com práticas de dança de toda a espécie, de modo a perceber de que é que andava realmente à procura. Lá para o fim do terceiro mês estava prestes a abandonar... Já não conseguia aguentar mais aquele tipo de trabalho, exclusivamente centrado em premissas estéticas completamente alheias à realidade, desligadas dos corpos reais e das verdadeiras questões. Mas no quarto mês a minha vida mudou radicalmente. Encontrei, pela primeira vez, o *espírito* do Judson Dance Theater, com artistas como Trisha Brown ou Steve Paxton, que fizeram com que a minha percepção e a minha sensibilidade em relação à dança mudassem completamente.

Sobretudo a Trisha, que deu um workshop de composição com base em *Locus* (1975), um solo da sua autoria, em que os procedimentos da indeterminação e do acaso eram as principais ferramentas. Lembro-me de ela nos encorajar a conceber o nosso próprio método de composição num exercício, e esse facto simples – ter autorização para conceber o seu próprio método, em vez de seguir os que já existiam – abriu-me um mundo inteiramente novo. Do Steve o trabalho que mais me impressionou foi *Goldberg Variations*, que teve um impacto enorme na minha maneira de perceber a performance improvisada.

O meu encontro com a Improvisação de Contato não se deu nesse ano (foi em 1988, já o Steve não trabalhava com o Contato). A minha primeira experiência de Contato deu-se em 1989, numa sessão de improvisação na Tanzfabrik, em Berlim, com pessoas como Dieter Heitkamp e Howard Sonnenklar. Estava em Berlim com o Ballet Gulbenkian. Foi mesmo antes da queda do Muro. Stephen Petronio – um antigo bailarino da Trisha Brown, que eu tinha conhecido no festival Jacob Pillow e encontrado de novo em Lisboa – tinha-me falado dessa sessão. Tive imediatamente a impressão de ter encontrado a minha casa: uma espécie de verdade física com o meu corpo ordinário, o meu corpo enquanto massa, muito mais do que o meu corpo enquanto produto da minha vontade. Creio que essa impressão provinha da forma como o meu corpo integrava os princípios sem grande esforço, mas também do meu interesse pela improvisação como uma espécie de lugar que tem de ser vivido. Um lugar onde eu podia praticar aquilo em que acreditava ou que pensava sobre a forma como o tempo se desenrola, em termos de qualidade. E depois havia também a relação com a gravidade, com as diagonais, com o salto, que actualmente entendo em termos de meta estabilidade: como manter formas de equilíbrio sempre novas e (por definição) provisórias? Os meus primeiros trabalhos como coreógrafo foram muito influenciados por essa energia e pelo contributo da Trisha, no que diz respeito às estratégias de composição.

RB. No Contato inibimos a decisão em prol da gravidade, ou do estudo dos reflexos que são desencadeados nos modos de sobrevivência, enquanto na tua prática de improvisador ou de coreógrafo tu inibes a decisão para estudar o próprio processo de tomada de decisão. Há no Contato uma forma de irresponsabilidade: a dança ou a gravidade dançam-te...

JF. Essa aparente ausência de decisão que o Contato permite, sugere ou favorece, foi o que primeiro me atraiu. Mas depressa percebi que essa ausência de decisão estava simplesmente encoberta pela velocidade com que se fazem as escolhas. O problema é a ideologia que acompanha o Contato, que cria uma equação entre velocidade, ausência (real) de decisão e autenticidade.

RB. Em 1999 declaraste que “a dança não passa pelo corpo”, na televisão nacional, em Portugal. Essa frase gerou um grande tumulto num debate, bem como em outras discussões que se seguiram. Mais tarde clarificaste o que querias dizer. A dança não é simplesmente uma questão física; implica um ato de pensamento, ou pode pelo menos comparar-se ao desenrolar de um pensamento^[4]. Mas o que se sabe menos é que disseste aquilo precisamente no ano em que deixaste de praticar Contato...

JF. Eu próprio ainda não tinha ligado esses dois factos... Mas lembro-me bem do momento em que decidi parar com o Contato. Tinha sido convidado para dar um workshop em Viena e, a dada altura, disse simplesmente aos estudantes: “Olhem, acho que não consigo continuar a ensinar o Contato, não faz sentido para mim.” Metade dos estudantes foi-se embora e, com os que ficaram, sentámo-nos a uma mesa para tentar compreender o que estava ali em jogo: a maneira como os hábitos dão forma aos nossos movimentos, estes corpos que nós utilizamos, e como é que podemos encontrar antídotos para as estruturas de comando e dominação dissimuladas, tão presentes na dança.

Foi uma decisão difícil de tomar, pois o Contato tinha sido uma parte muito importante da minha vida e do meu corpo. Era como amputar uma parte de mim. Mas tinha que ser, não havia dúvida: a ideologia predominante do Contato, o corpo puro, atlético e são do Contato sufocava-me. Senti que não havia lugar para afetos negativos, para *sentimentos impuros* ou *práticas impuras*. Tinha andado a forçar o meu corpo a *deixar-se tocar* e o meu sentido do toque estava a ficar gasto, pois o Contato parecia não autorizar nada que não estivesse contido na questão do peso. Claro está, isto era precisamente o que me tinha atraído: havia algo de tranquilizador nesse tipo de apoio entre corpos. Mas a partir de dada altura tornou-se demasiado higiénico e implicitamente normativo. Por trás do mito daquele corpo autêntico, puro e desportivo, havia tantas hierarquias, tantas formas de dominação...

4 Em correspondência com João Fiadeiro na sequência desse debate televisivo, Paula Caspão escreve: “A tua declaração foi apenas uma tentativa de dizer que este corpo é mais do que um corpo que dança, e mais complexo que uma dança que se identifica com um corpo [...]. Muitos filósofos, poetas e pensadores continuam a cair no logro [...] de ir à procura do corpo na dança, partindo de uma suposição errónea sobre o corpo e sobre a dança, acreditando que tanto uma como outro revelariam a maravilhosa *alteridade* do pensamento; muitos acabam por encontrar algo que consideram poder servir de base a toda a arte ou mesmo a todo o pensamento. Nessa perspectiva, a dança não seria apenas uma arte como as outras, com um cânone de obras específicas, mas a base antropológica de todas as artes, e até uma metáfora do próprio pensamento – mas metáfora apenas, já que a dança, apesar do seu movimento, deve permanecer silenciosa e sem palavras [...]” (Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (ed.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag, 2007, p.103).

Acho que o que me interessa é inibir a execução das minhas suposições. A questão não é de todo a de saber se consigo distanciar-me de todas as suposições. É claro que faço suposições, interpreto, imagino. A questão é a de saber como é que o outro se relaciona com aquilo que tenho a oferecer, e isso depende da clareza das minhas suposições, do grau de abertura com o qual me apresento. Comecei pois a dedicar mais tempo à tradução entre o que me afeta e a maneira como executo esse facto em face de outros. Trata-se pois de escavar nesse lapso de tempo – esse *lapsus* – ao longo do qual o meu processo de decisão se torna sensível para o outro.

As decisões rápidas que vejo as pessoas a tomar – no Contato ou em qualquer outra situação de improvisação e na vida – são frequentemente fruto de um reflexo ou de um hábito, e não de uma decisão ou intuição. E é mesmo importante distinguir entre situações em que as decisões são a consequência de uma intuição ou de um hábito. Porque se são a consequência de uma intuição, isso significa que a pessoa fez o trabalho de se colocar na situação, em vez de seguir simplesmente um modelo preexistente no qual enquadrou a situação de acordo com as suas experiências passadas ou com as suas expectativas futuras. O que me move no tempo real é acima de tudo a leitura da situação presente, não em termos daquilo que a originou, mas em termos do seu potencial.

UM UTENSÍLIO PARA SUSPENDER A UTENSILAGEM

JF. O que me interessa é uma prática sem escolhas estéticas predeterminadas: pode ser a repetição de um mesmo gesto durante duas horas até que apareça uma diferença, pode ser um espaço vazio durante vinte minutos, ou eu a bloquear a respiração... Não há lugar físico preestabelecido, onde teríamos decidido que aquilo devia acontecer.

Para tal o meu corpo tem que se tornar numa coisa. Uma coisa não é um objeto. No Contato, por exemplo, é claro que o corpo é um objeto – ou seja, uma massa com um conjunto muito bem delimitado de possibilidades com as quais jogar (escalar, rolar, tocar, cair...). E uma coisa não é uma pessoa. Na vida de todos os dias, o nosso corpo representa a pessoa que somos. E respeitar o corpo significa respeitar a pessoa, a sua liberdade, os seus gostos, etc. Em performance, começo por não ser nada – uma “não-coisa” [“no-thing”]

–, depois desdobro-me em alguma coisa [“some-thing”] e mais tarde, no olhar do outro, num estado intermédio de entre-dois, torno-me numa coisa [“a thing”]. Em performance, o meu corpo torna-se coisa^[5].

RB. A distinção que fazes entre coisas e objetos lembra-me a forma como James Jerome Gibson – o psicólogo fundador da abordagem ecológica da percepção – fala do nosso mundo perceptivo como um mundo de *affordances*, ou com “caráter de convite”^[6]. Segundo Gibson, ao vermos uma mesa não vemos uma plataforma castanha suportada por quatro pés. Ver uma mesa é ter a experiência de um certo número de convites mais ou menos marcantes: convite a-pôr-coisas-em-cima, convite a-esconder-me-debaixo, convite a-subir-para-cima-dela. Antes de qualquer análise de qualidades como as cores, as formas, a rugosidade, os objetos aparecem-nos como convites a agir. Os hábitos, mas também os códigos que regulam o nosso mundo social, constroem-nos a dar prioridade a certos convites e a ignorar outros. Ao que parece, a situação força-nos a tomar a direção dessas preferências. O psicólogo Abraham Kaplan chamou-lhe “a lei do utensílio”, que formulou da seguinte maneira: “Dê-se um martelo a uma criança, e ela constata que tudo o que encontra precisa de ser martelado”.

Nesse sentido, parece-me que o que tu praticas é a suspensão dessa tendência para ver pregos em todo o lado, a partir do momento em que temos um martelo nas mãos. Treinas-te a estudar as tuas próprias pressuposições, a anular as tuas tendências para reduzir os objetos – incluindo o teu próprio corpo e os teus colaboradores – a um conjunto limitado de possibilidades. Parece-me que é o que se passa quando praticas a “*inquietação dos objetos*”. Isso é possível porque uma coisa não é apenas o punhado de *convites* que significa para mim: uma maçã, uma pêra, são *para comer*; mas se eu puser uma maçã junto de uma bola de natal, crio uma série que não pertence às minhas principais possibilidades de ação (*comer, pendurar numa árvore*): crio uma série *formal*, que pertence à coisa

5 André Lepecki interpreta esta estratégia de “movimento enquanto coisa” como um comentário à sociedade de mercantilização: num mundo de objetos, somos obrigados a tornar-nos coisas, em consonância com as ferramentas que obcecamos os nossos gestos. Lepecki considera que trabalho de Fiadeiro “demonstra uma dinâmica de posse de si alicerçada na posse de um objeto, que acaba contudo por se apoderar da própria subjetividade.” (*Singularities : Dance in the Age of Performance*, London & New York, Routledge, 2016, p.46-47).

6 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston, 1979 (existe uma tradução francesa de Olivier Putois: *Approche écologique de la perception visuelle*, Paris, Dehors, 2014).

enquanto coisa (neste exemplo, *rolar*). Rilke tinha uma ideia semelhante a propósito da pintura de Cézanne: “Os frutos de Cézanne perdem o seu caráter comestível – assumem a realidade das coisas, a sua presença obstinada torna-os indestrutíveis.” Rilke não queria certamente dizer que as maçãs pintadas não podem ser comidas (isso já sabíamos). Penso que queria dizer que Cézanne pintava maçãs como se nenhum homem as tivesse alguma vez encontrado, como se não tivesse sido preciso nenhum ser humano para as levar àquela mesa.

Eis o paradoxo que me parece ser o que desejas examinar: o das maçãs que se tornam coisas, que não precisam de mim para serem aquilo que são. Reconhecer isso permite que a coisa mude do estatuto de objeto (das minhas intenções) para o de acontecimento.

JF. Sim. Foi a Fernanda Eugénio, que colaborou na sistematização da Composição em Tempo Real entre 2011 e 2014, que introduziu essa ideia no meu trabalho. Disse-me: “tu transferes o protagonismo do sujeito para o acontecimento”[7]. O único mestre que é preciso seguir, o único aspecto que requer toda a atenção, é o acontecimento. E como um acontecimento nunca pára de se transformar, tenho que lidar constantemente com a tentação de voltar aos objetos, em vez de dar ao acontecimento a liberdade de se transformar por si mesmo.

RB. No que propões parece haver uma tensão, entre transferir o protagonismo para o acontecimento e reconhecer que a tua presença é necessária. Porque não se trata, parece-me, de desaparecer enquanto corpo ou enquanto ser humano. Pelo contrário, parece-me que trabalhas no sentido de fazer aparecer o nosso emaranhamento com as coisas, e o quanto elas podem precisar de nós, exatamente como nós precisamos delas. O que equivale a dizer que fazes parte da existência das coisas: elas precisam de ti para permanecerem elas próprias...

JF. É um dos aspectos mais importantes do trabalho.

7 Nas palavras de Fernanda Eugénio: “João Fiadeiro trabalha precisamente com a questão do que se encontra *entre*, e o seu método de Composição em Tempo Real [...] assenta no desafio de produzir – cultivando uma clareza molecular – uma reavaliação do que seja a liberdade em improvisação, ou a criatividade do artista. [...] Fiadeiro teceu, por assim dizer, toda uma filosofia do acontecimento aplicada à dança. O foco do seu método, envolto na delicadeza ligeira e densa das coisas simples, é a própria vida; uma clarificação do funcionamento vital, da dinâmica operativa das relações humanas, da co-habitação.” (citado in Jeffrey Johnson, *Hypernetworks in the Science of Complex Systems*, London, Imperial College Press, 2013, p. 266).

Perceber a ação não como um ato de transformação, mas como um ato de preservação. Porque há por vezes uma confusão entre a *ação* e a capacidade de gerar *mudança*. Treino-me a mim próprio e a outras pessoas para poder *agir* sobre os sistemas de modo a deixar chegar a *mudança*. De certa maneira, procuro algo que estará próximo de uma paisagem que não teria sido concebida pelo homem.

RB. Mas então a questão passa a ser: como poderás fazer desaparecer o humano das percepções humanas?

JF. Não fazendo distinção entre frente e trás, fora e dentro, antes e depois. Olho para a paisagem tanto quanto a paisagem olha para mim. É a questão central da minha última peça de grupo *O que fazer daqui para trás* (2015). A peça começa com o público face a um palco vazio, à exceção de um microfone. Mesmo estando no centro do palco, os espetadores não reparam verdadeiramente na sua presença; faz parte do mobiliário habitual de um teatro. Enquanto se encontram ainda a conversar uns com os outros, aparece um bailarino a correr do fundo do palco e começa a falar ao microfone, indo-se embora logo a seguir atravessando a plateia, saindo pela primeira porta que dá para o *foyer*. Passam-se mais três minutos antes que entre um outro bailarino, que faz a mesma coisa e sai. Pouco a pouco percebemos o que estão a fazer. Ou talvez não. O importante é que a repetição da *mesma* situação nos permite constatar as diferenças que começam a aparecer nas margens: a mudança lenta das luzes (demasiado lenta para ser diretamente notada pelo olho humano; se quisermos ver o seu movimento temos que recorrer à memória, o que por sua vez introduz uma ligeira perturbação: terá a luz realmente mudado?), a lenta alteração da respiração dos bailarinos e da coerência dos seus discursos, que vai aumentando para o fim. Estamos perante fenómenos que me interessam: quando a atenção se dilata ao ponto de perceber o que se passa nas margens.

RB. Muitos improvisadores da tua geração, como Mark Tompkins, Julyen Hamilton, Kurt Koegel, ou Nora Hajós, falaram do seu trabalho recorrendo à expressão “composição em tempo real” e parece que a utilizam no sentido de improvisação em palco, pelo menos desde os anos 1970. A tua “Composição em Tempo Real”, pelo contrário, é muito mais um método ou uma ferramenta para observar o movimento e a tomada de decisão – que utilizas para ensinar ou para examinar o teu próprio trabalho coreográfico.

JF. A vários títulos, devo a designação “Composição em Tempo Real” a Mark Tompkins, com quem co-orientei vários workshops nos anos 1990. Mas se bem me lembro era para designar a improvisação como ferramenta; quando queríamos falar de um dispositivo performativo falávamos de “composição instantânea”. A Composição em Tempo Real como expressão para designar a minha investigação apareceu precisamente por eu me ter tornado extremamente desconfiado em relação à dimensão “instantânea” da equação. O “tempo real” parecia mais apropriado para designar a questão da duração da percepção, na qual há sempre um intervalo de tempo no impacto de um afeto, entre a maneira de o formularmos e a maneira de o traduzirmos. O termo “instantânea” não parecia dar conta desse intervalo, ao contrário da expressão “tempo real”. Tens pois toda a razão, a expressão “Composição em Tempo Real” não designa, no meu caso, uma performance improvisada ao vivo, mesmo se participei ocasionalmente em sessões de improvisação com outros artistas.

A performance de grupo improvisada mais importante em que participei foi *On the Edge – A Festival of Improvisation* (Paris, 1998), organizada por Mark Tompkins, reunindo improvisadores como Steve Paxton, Lisa Nelson, Simone Forti, Frans Poelstra, Vera Mantero, David Zambrano, Julyen Hamilton, Carme Renalias e os músicos Nuno Rebelo e Marco Franco. Lembro-me daquilo ter sido, para mim, uma alegria imensa e ao mesmo tempo um evento traumatizante. Lembro-me que numa das sessões no Teatro da Cité Universitaire, a meio de uma improvisação, utilizei um ditafone para passar uma gravação: a frase “este é o meu corpo”, uma e outra vez. Essa gravação fazia parte de um solo que eu apresentava na altura, *Self(ish)-portrait* (1995). Por alguma razão, o que se passava em palco fez-me lembrar essa frase e resolvi levá-la para a utilizar durante a improvisação. Era um movimento arriscado, mas queria ver como é que esse fragmento proveniente de uma outra galáxia se tornaria num fractal nas mãos (e nos corpos) dos meus pares. Tinha a certeza que seria absorvido e reciclado pelos outros. Estava enganado.

Não me lembro exatamente como terminou tal episódio, mas a agitação que gerou em alguns dos meus pares ainda se encontra bem viva no meu espírito. Não muito diferente da que senti quando proferi a frase “a dança não passa pelo corpo”, naquele programa de televisão, mais ou menos pela mesma altura. É interessante notar a maneira como a

frase do ditafone “este é o meu corpo” ressoa na frase do programa de televisão. Será que se refere à máquina que tenho na mão, à minha mão, ou ao momento em que gravei a frase? Dava a impressão que não era concebível que alguém levasse um acontecimento *ready made* para uma situação cujo protocolo estipulava que tudo devia emergir no instante presente. Tive a impressão de profanar uma das leis implícitas da improvisação. O episódio fez-me compreender que devia retirar-me. Assim fiz: afastei-me da improvisação para a poder estudar de forma aprofundada.

Mas se calhar não estou a ser fiel ao que realmente se passou, pois a verdade é que nunca falei a ninguém deste episódio e é possível que seja uma grande desculpa que arranji retroativamente para justificar a reorientação da minha investigação.

RB. Alguns anos após a experiência de *On the Edge*, criaste uma peça de grupo improvisada intitulada *Existência* (2002-2005), na qual a CTR era aplicada ao vivo. Queres dizer alguma coisa sobre essa experiência?

JF. A peça *Existência* não foi anunciada como uma improvisação, e nem sequer como composição em tempo real. Portanto, apesar de termos utilizado a CTR como ferramenta, o programa e os textos que apresentavam o trabalho não a mencionavam. Precisamente porque a questão que se encontrava no centro de *Existência* não tinha nada a ver com improvisação, mas com percepção. A estreia teve lugar no Centre Georges Pompidou em Paris, e utilizámos esse dispositivo para explorar a maneira como o espetador e o performer geriam a ausência de sentido num contexto em que as pessoas esperavam que um sentido fosse representado. Precisava que o público se concentrasse no aspeto composicional e dramático do trabalho, apesar da sua ausência. Mostrar uma competência ou mostrar a forma como a composição podia aparecer em presença do espetador não me interessava. O que me interessava era fazer a experiência da maneira como tanto os espetadores como os performers podiam preservar e manter aquela fina fronteira que separa o nada de alguma coisa, a governabilidade da ingovernabilidade, o explícito do implícito, o caótico do organizado, a presença da ausência...

Foi um tanto suicidário, bem sei, mas era a única maneira de remexer na ferida da minha inquietação no que diz respeito aos códigos esperados no dispositivo teatral, e de ali permanecer... Retrospectivamente, *Existência* continua a parecer-me um dos projetos mais radicais e ambiciosos a que me dediquei.

Desejo Adiar o Colapso Precipitado do Acontecimento

RB. Evidentemente, parece-me que o teu trabalho permite uma suspensão daquilo que fazemos com as coisas nas nossas sociedades de mercado, a suspensão dessa ontologia orientada para os objetos (OOO), como lhe chamam certos filósofos contemporâneos...

JF. Não me parece que o meu trabalho se posicione como resposta, crítica ou antídoto para o capitalismo, o consumeirismo ou qualquer outra das compulsões aditivas que definem o nosso mundo. Vários dos meus colaboradores mais próximos, como Joris Lacoste (que esteve muito implicado no projeto *Existência* e na sistematização da prática da CTR), ou a Fernanda Eugénio, consideraram que a CTR podia funcionar como uma metáfora ou uma ferramenta para abordar as problemáticas do autor ou da autoridade. Durante algum tempo é claro que me impliquei nas suas maneiras de receber o meu trabalho mas, mesmo que tais perspectivas façam sentido para mim, não são a minha motivação principal. Reconheço que há de facto uma luta contra o protagonismo do sujeito, mas não se trata de uma atitude política intencional, diria que aparece mais como consequência do que como causa. Por outro lado, o meu trabalho foi também utilizado em teoria dos sistemas complexos, comparando o comportamento dos átomos, o comportamento coletivo das formigas e outros fenómenos da ordem do não humano, mas mesmo assim: não é isso que me move.

Para ser franco, o meu trabalho está ligado ao trauma. Vem de uma experiência de perda, do vazio. Quando tinha nove anos, a minha irmã mais nova morreu à minha frente – um incidente mecânico absurdo num elevador, quando estávamos a brincar. Parece-me cada vez mais que o meu trabalho gira em torno da tentativa de dar sentido a essa experiência. Tentar dar sentido àquilo que não tem nenhum, ao que acontece absolutamente sem razão, é o que tenho feito até à data.

RB. Notei que quando transmites a CTR, és capaz de interromper a prática de forma bastante brutal. Ao fazê-lo estás a afirmar uma forma de autoridade que é a autoridade da situação (não a tua). Mas também me parece que há aí um afeto muito forte, do tipo do que podemos encontrar na cólera do luto. É como se, nessa brutalidade, fizesses o luto do facto que algo ou alguém matou a situação; que algo de irreparável acaba de se produzir, *apesar de ninguém o desejar*. É como se colocasses os participantes na situação de fazer o luto da arbitrariedade da morte.

JF. Tento desenvolver um sistema que permita tanto adiar o fim como aceitá-lo, no momento em que chega. Porque é isso que fazemos quando um acidente faz com que a vida se desmorone: reconstituímo-lo e perguntamos “Como é que aconteceu?” O que é que poderia ter sido feito para evitar a sua precipitação? Ao mesmo tempo, sabemos que é preciso aceitar o facto que se produziu. No início, a maioria das minhas investigações focalizava-se na redução do risco de que algo se produzisse arbitrariamente devido a uma falta de atenção ou de precisão. Durante algum tempo, era apenas isso, e era demasiado obsessivo. Neste momento, e há já alguns anos, dedico mais tempo à aceitação dos fins, e a fazer com que essas duas forças trabalhem juntas.

VER O VISÍVEL

RB. O que é que te faz escolher entre aceitar a morte de uma situação e apoiar essa mesma situação para que viva? Tudo se encontra constantemente em vias de terminar: uma palavra, uma frase, um texto. Podias decidir que é o fim. Ou talvez não sejas tu a decidir mas a coisa, o acontecimento. O que é que te obriga, a ti ou a outra pessoa, a dizer “isto precisa do meu apoio para viver”?

JF. Ou “isto precisa do meu apoio para morrer”. Às vezes não se trata de deixar viver, mas de deixar morrer. Se o objetivo é a meta estabilidade do sistema, pode ser nos dois sentidos. Ao fim e ao cabo é uma questão de duração. Um objeto numa situação só pode tornar-se coisa ou acontecimento se lhe dermos tempo suficiente. É preciso respeitar o tempo do devir-coisa do objeto. É preciso uma certa sensibilidade ao modo em que um objeto pode durar.

RB. Por exemplo, uma maçã mastigada por mim tem uma certa duração antes da sua decomposição, um saco plástico a esvoaçar ao vento tem uma certa duração, um torrão de açúcar num copo de água tem outra. Tomemos este último exemplo, o do açúcar na água: é um dos exemplos preferidos de Bergson para falar da diferença entre o tempo (dos relógios, da ciência) e a duração das coisas. Imaginemos que decidias, num exercício de CTR, fazer derreter um torrão de açúcar na água. É claro que sabes que isso pode levar muito tempo. Nesse caso tens duas soluções: ou agitas a água no copo para distribuir aleatoriamente as moléculas da água e apressar a dissolução do açúcar; ou metes um torrão de açúcar num primeiro copo de água, um segundo torrão de açúcar num outro copo de água, e a seguir um terceiro... etc., até que o primeiro sistema água-açúcar tenha atingido o seu ponto de transformação. No primeiro caso, intervieste voluntariamente, quebrando a duração do objeto para a adaptar ao teu próprio tempo: deste-lhe o tempo da tua expectativa. No segundo caso, respeitaste a duração do complexo água-açúcar, encontrando uma maneira de existir ao seu ritmo próprio, e não ao teu. Simpatizaste com a sua duração específica.

JF. “Dar tempo ao tempo”, permitir que as coisas devenham é muito importante porque não é suficiente que algo se dê a ver, já que apenas algumas pessoas o terão visto ou não terão tido tempo de detetar a duração do objeto. A duração é essencial quando se trata de partilhar, de gerar um *comum*. De outro modo como poderíamos chegar a um denominador comum sobre algo que não dura? Talvez tenhas tido sorte, talvez tenhas conseguido apanhar logo tudo; mas e os outros? Não se trata pois apenas do tempo da coisa, mas do nosso tempo comum, partilhado: o tempo de quem olha, dos agentes, das coisas.

Creio que é aí que entra em jogo a repetição, pois ao permitir que as coisas se repitam, deixo-lhes tempo para devirem o centro dos acontecimentos, em vez de mim. Isso permite-me também desaparecer enquanto *criador*, o que é bastante difícil de fazer porque queremos estar sempre *em cima do acontecimento*. Receando o tédio, produzimos a diferença, em vez de a deixar emergir.

Para mim, a prática da fotografia constitui uma repetição desse tipo, uma repetição que cria coisas a partir de objetos. A fotografia conserva um momento de tempo partilhado. Sublinha, enquadra o que existe de forma a sustentar uma relação.

RB. *Graphein*, ou seja “escrita” ou “inscrição”, que vem a dar foto-grafia, cinematografia e, claro, coreo-grafia, significava, na sua origem grega: “raspar”, “remover matéria”. O que faz todo o sentido, se pensarmos bem, porque nos primeiros tipos de escrita tratava-se de remover matéria da tábua (como na escrita cuneiforme). Temos normalmente a impressão que, independentemente do tipo de grafia que consideremos, se trata sempre de acrescentar matéria, mas afinal inscrever consiste em abrir caminho, não em acrescentar coisas.

JF. De certa forma não peço muito trabalho. Trata-se simplesmente de reconhecer a força da participação, ou seja: do facto de eu estar aqui. O modo por defeito não deve ser o modo reativo, mas antes: “qualquer situação já tem, muito provavelmente, a sua direção sem que eu intervenha; tenho que estar pronto para apoiar essa direção.”

RB. Foi o que fizeram as primeiras artes, os desenhos encontrados em cavernas como Lascaux. Vendo as sombras projetadas nas paredes através das fendas, os antrópicos prolongaram-nas, conservando-as por muito mais tempo do que as incessantes variações de luz teriam permitido. Portanto a primeira linha já lá estava.

JF. Para sermos mediadores do acontecimento, temos que nos abster da tentação de ser protagonistas. Mesmo tendo boas razões para o fazer, devemos abandonar, senão não conseguimos ver o visível. Há um vídeo intitulado “Teste de Atenção”^[8], que mostro frequentemente nos workshops, em que vemos duas equipas de basquetebol executando passes, com uma voz off que nos pede para contarmos o número de passes realizados. Como as pessoas estão a contar cuidadosamente os passes, a maioria delas não repara num urso que atravessa o campo a dançar o *moonwalk*. Este fenómeno chama-se “cegueira à mudança”, que é a impossibilidade de notar alguma coisa, não porque esteja escondida ou fora do nosso alcance, mas porque não esperávamos vê-la. A expectativa é o que me torna

8 “Awareness Test” é um vídeo que faz parte de uma campanha de prevenção rodoviária “Transport for London”, com a mensagem “Atenção aos ciclistas”. Esta campanha mostra que um automobilista pode facilmente ignorar um ciclista porque a sua atenção está focalizada noutras coisas, tais como os outros carros e os painéis de sinalização.

protagonista, distraído e imunizado ao que se passa na periferia. Em vez de tomar parte no acontecimento, vemo-lo, analisamo-lo e interpretamo-lo do ponto de vista do sujeito, que se encontra contaminado por uma permanente necessidade de obter respostas. A nossa necessidade de respostas é tão esmagadora que fabricamos constantemente questões (ou *factos alternativos*) para sustentarem a nossa cegueira.

DESENHAR DISPOSITIVOS PARA ACOLHER AFETOS

RB. Por trás da rigidez, da frieza da Composição em Tempo Real, vejo a minúcia de um jardineiro ou duma rendeira. Tens em mãos uma coisa frágil e creio que não se trata apenas do acontecimento em si, mas do afeto que traz imbricado. Por isso é tão importante abrir-lhe caminho: porque um afeto muda a partir do momento em que o olhamos. Se eu examinar a minha cólera, ela apaga-se ou aumenta, nunca ficará como estava.

JF. A Composição em Tempo Real dá-me as ferramentas para não procurar, e para estar pronto a acolher o que acontece no momento em que acontece. O que é certamente muito difícil, porque queremos que aconteça alguma coisa que não seja apenas produzida. Por definição, se procurarmos que aconteça ela *não acontecerá*, será apenas aquilo que se esperava. Por isso é preciso olhar para a situação sem procurar o que quer que seja. É preciso estar suficientemente recetivo para agarrar o momento em que a coisa muda, e aceitar que a situação já não é a mesma.

O mesmo vale para o meu trabalho coreográfico. Em *I am Here* (2003), por exemplo, a certa altura estava a executar uma ação muito simples com os pés, esfregando o chão com um pigmento preto num momento em que as luzes se apagavam. Durante o processo de criação, dei-me conta que o que estava a fazer era a dançar no escuro: as minhas pernas e o meu torso agitavam-se no espaço. Era um acidente. Nunca tive a intenção de dançar nesse momento. Mas percebi o que isso queria dizer: estava ali a acontecer uma dança invisível. Decidi pois equipar-me com um microfone, de maneira a que o som da minha dança com o pigmento preto no chão pudesse ser ouvida. Instalei também uma câmara fotográfica que tirava fotografias aleatórias à minha dança, com flash. Projetadas numa parede de papel, essas fotografias serviam-me a seguir para desenhar o contorno do meu corpo, para que os fragmentos da minha dança pudessem ser vistos. E por fim, mais

tarde na peça, içava a faixa de papel com o pigmento sobre o qual tinha dançado, para os espetadores poderem aceder aos rastros da minha dança invisível. Todas estas decisões dramáticas – que tiveram um impacto considerável na peça – produziram-se a partir desse acidente, resultando de um acontecimento em que não tinha reparado, e que se desenrolava na periferia da minha consciência.

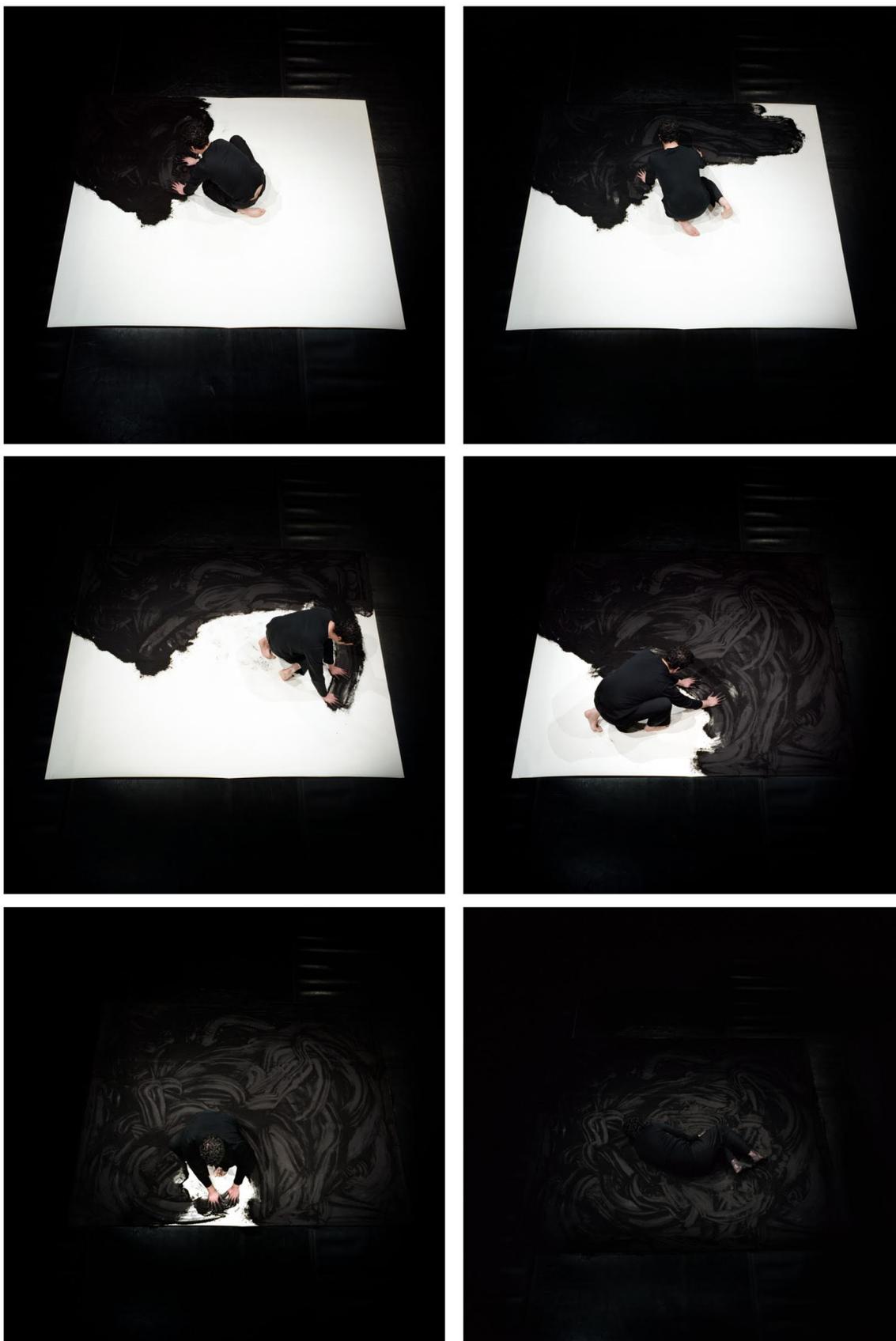
RB. No teu trabalho parece haver uma dialética entre afeto e intenção. Quando temos a intenção de (fazer) algo, não há lugar para nos deixarmos afetar pela situação. Se vou a caminhar na rua para ir apanhar o metro, não vejo as mesmas coisas que se estiver a dar um passeio. No primeiro caso, o modo ativo e determinado apaga tudo o que não seja pertinente para atingir o meu objetivo; no segundo caso, o modo contemplativo, aparentemente inútil, torna-me recetivo aos pormenores, às cores, à disposição das pessoas. E posso ser tão afetado pelo que me rodeia que o meu passeio torna-se uma verdadeira deambulação. O surpreendente é que tu pareces exigir, de ti e dos outros, a capacidade de fazer as duas coisas ao mesmo tempo: levar a cabo uma ação aparentemente intencional e *contemplan a sua periferia*.

FIGURA 01 - 'EXISTÊNCIA'



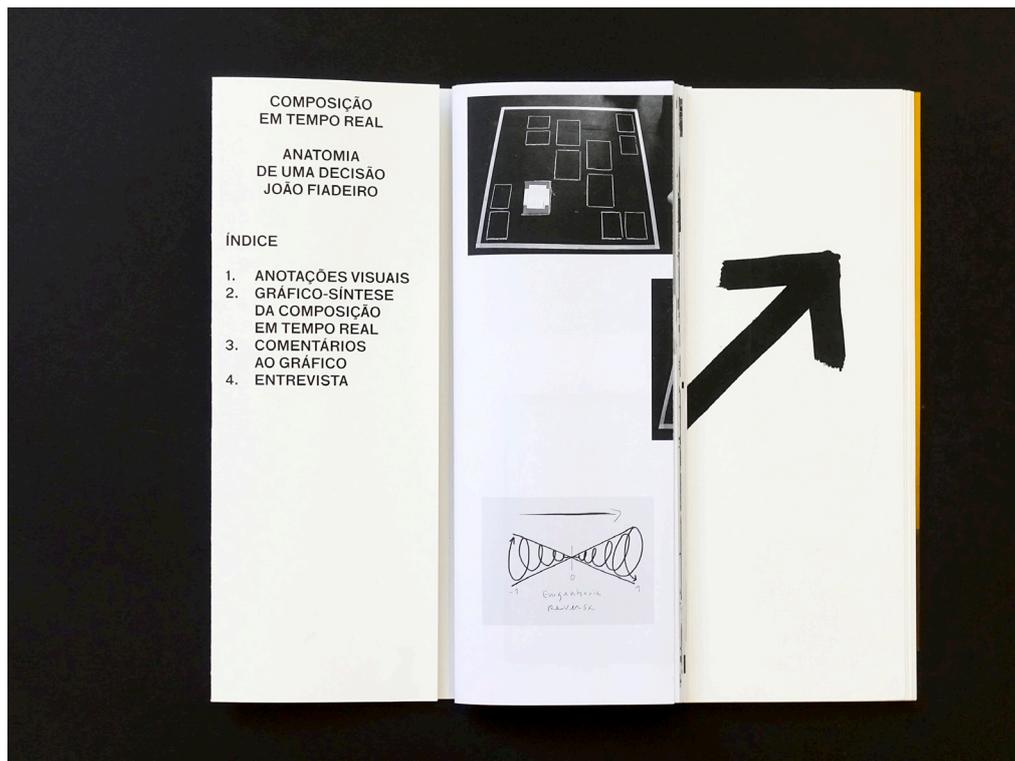
Fonte: (autoria de Jorge Gonçalves)

FIGURA 02 - *I AM HERE* - DESAPARECIMENTO



Fonte: (autoria de Patrícia Almeida)

FIGURA 03 - LIVRO ANATOMIA DE UMA DECISÃO (JOÃO FIADEIRO)



Fonte: (imagem de Patrícia Almeida)