

Cadências: Movimentos da atenção nas artes e quotidiano

SÍLVIA PINTO COELHO

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA (ICNOVA), Portugal
silviapintocoelho@gmail.com

ERIK BORDELEAU

IFILNOVA — Instituto de Filosofia
da NOVA, Portugal
erikbordeleau@fcsh.unl.pt

LUÍS MENDONÇA

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA (ICNOVA), Portugal
luismendonca@fcsh.unl.pt

I. A queda da qual partimos

A atenção está sempre em movimento. Inclina-se para um desejo, uma tarefa, uma necessidade, uma intenção, uma vontade, apenas para se afastar novamente. Acelera e abranda, aguça-se e esbate-se, fixando-se numa coisa enquanto centenas de outras são largadas nas margens de um campo que nunca domina totalmente. Prestar atenção é voltar-se para: inclinar-se, alongar-se, orientar os sentidos corporais e noéticos numa determinada direcção. Cada uma dessas tendências tem o seu próprio ritmo, os seus picos e pausas. A arte e miríades de práticas artísticas actuam directamente sobre estas variações. Abrandam um gesto até sentirmos a sua textura, ou sobrecarregam os sentidos até que o foco se disperse; compõem cadências — movimentos, intensidades e pausas entre diferentes tipos de foco — e, ao fazê-lo, tratam a atenção como algo que cultivamos, perdemos e recuperamos em conjunto, em lugar de simplesmente a gastarmos como um recurso privado.

The Ecology of Attention (2017), de Yves Citton, oferece uma estrutura muito importante para compreender estas dinâmicas como sendo fundamentalmente relacionais e ambientais. A ecologia que propõe concebe a atenção não como um recurso cognitivo

individual a ser otimizado, mas como um fenómeno colectivo e distribuído que emerge da interacção entre corpos, tecnologias e ambientes. Esta abordagem ecológica revela o modo como as práticas de atenção criam e sustentam formas de vida específicas, ao mesmo tempo que excluem outras, pedindo-nos que consideremos os desafios éticos e políticos da forma como organizamos colectivamente as nossas capacidades perceptivas.

Esta edição da RCL inspira-se também numa palavra e na queda que ela contém. A palavra “cadências” carrega uma dimensão processual e dinâmica que não está apenas relacionada com modulações e ritmos, mas também com quedas. “Cadere”, uma palavra com a mesma origem de “cadência”, significa cair em italiano. Podemos cair num determinado tipo de atenção, desviarmo-nos por curiosidade, ou paixão, e sair dela. Podemos fluir na atenção através da afinação das quedas, como acontece no surf ou no contacto-improvisação. Essas possibilidades, que se sucedem como ondas, descrevem a maneira como vivemos em constante “improvisação”, entre fluxos metaestáveis e extemporâneos. O antropólogo David Graeber fala de um impulso desse tipo a partir de zonas culturais de improvisação que certas sociedades mantêm deliberadamente abertas (Graeber 2013). São formas concertadas de desconcertar os nossos padrões colectivos mais arraigados — modos *de desprender o mundo* — que diminuem o poder das formas dominantes de organizar a percepção, abrindo espaço para outras formas de nos relacionarmos com o mundo à nossa volta.

Duas ideias atravessam esta edição da RCL com igual força. A primeira é a de que a atenção é uma experiência colectiva e ecológica, algo que ocorre entre corpos e em conjunto com mediações e ambientes, e não apenas no interior de um único ser. A segunda, é a ideia de que a atenção é inseparável do movimento e do corpo, uma acção e um estado, presente tanto na transferência de peso, no movimento da cabeça, no apoio do chão, como na queda ou na vertigem do abismo. Estas duas questões, a ecológica e a corporal, estruturam o número 64, da Revista de Comunicação e Linguagens — *Cadências: Movimentos da atenção nas artes e quotidiano*.

II. De uma economia para uma ecologia da atenção

Ao longo da edição, a atenção é constantemente deslocada dos termos da economia para os termos da ecologia. A perspectiva económica trata a atenção como um recurso escasso a ser capturado, otimizado ou defendido como mera concentração. A perspectiva ecológica trata-a como algo distribuído, relacional e ambiental. Citton recupera a palavra francesa *attensité* para dar nome a uma atenção que é curiosa, partilhada e aberta por oposição ao “*fracking* da atenção” presente na economia das plataformas *online*, e à redução do sentido dado a “atenção” como modelo de concentração herdado do complexo militar-industrial que inspirou algumas escolas de pensamento.

Quando escolhemos um recorte ou compomos um enquadramento para aquilo que queremos partilhar, criamos um excedente — que corresponde a tudo aquilo que optámos por não mostrar — e uma margem, que está presente dentro do enquadramento, mas que não é destacada como o mais relevante. Muito do que nos escapa no jogo entre figura e fundo, entre foco e desfocagem, centro e margem exige um treino paciente, para que as artes, as ciências e a vida quotidiana possam ser partilhadas e vividas em comum. Várias contribuições deste número dedicam-se precisamente a esta margem, aos gestos menores que passam despercebidos, às periferias tratadas como se não houvesse um centro, ou aos corpos a quem é negada uma história.

Aquilo que o panorama ecológico revela, acima de tudo, é a possibilidade do surgimento de uma atenção “comum”. Vários autores recorrem ao conceito de atenção conjunta, à reciprocidade e à sintonia afectiva que surgem quando prestamos atenção em conjunto a algo, a um acontecimento, a uma partitura, a um guião ou uns aos outros. De facto, nunca prestamos atenção sozinhos, e o estúdio, a sala de aula, o museu, o *plateau* de uma filmagem são locais onde a atenção se concentra e agrega pessoas. Esta será a abordagem que desloca a questão da atenção do foro íntimo, pessoal, para o âmbito daquilo que é partilhado ou descoberto em conjunto.

III. A atenção como movimento e o corpo

Se, por um lado, a atenção é ecológica, ela também é fundamentalmente física, corporal. Ao longo desta edição, destaca-se o modo como a atenção e o movimento constituem um único acontecimento. Por exemplo, Bojana Cvejic descreve o movimento corporal de um bailarino experiente como sendo, simultaneamente, um movimento da atenção. Marraaque, Huang e Cardoso remetem a atenção para a sua raiz latina, “*attendere*” (estender-se na direcção de...), e insistem, com Citton, que a atenção “é uma acção”. Madeira e Madeira cunham o termo “atten(ac)tion” para designarem um olhar que já é, em si mesmo, uma acção. Tanto na cognição, na dança, como na teoria dos meios de comunicação e na análise da performance, a atenção revela-se um acto, e não simplesmente uma faculdade cognitiva.

No seu “laboratório estético da atenção”, Virginia Kastrup e Luciana Caliman propõem experimentar uma mudança de perspectiva, incluindo a distração nas suas práticas como uma das possibilidades dos regimes da atenção, e não como uma “ausência de atenção”. É através da psicologia que reiteram, como vários outros autores, que a concentração não deve ser confundida com uma focalização restrita.

Levar a sério o corpo como agente de atenção é levar a sério o enraizamento e a queda. A dança, como observa o ensaio “Cair em Si”, é talvez a forma de arte que mais atenção tem prestado à descida — Paulo Filipe Monteiro nomeia os trabalhos de William Forsythe e de Pina Bausch como exemplos que se contrapõem ao filme que narra onze anos do contacto-improvisação de Steve Paxton (de 1972 a 1983), com o título elucidativo *Fall*

after Newton (1987). O corpo em movimento está ciente do deslocamento do seu peso, é uma espécie de atenção física incorporada. Podemos deixar actuar a gravidade, recuperar a nossa agência motriz, ou cair numa frase de movimento e sair dela novamente. Esta edição está repleta de corpos cuja atenção é também uma questão de tónus, de equilíbrio metaestável e de respiração. O corpo mais ou menos vulnerável, mais ou menos possuído, mais ou menos propulsionado por batimentos cardíacos, o corpo em trabalho de parto entrega-nos já em queda.

Em “A Atenção Relacional na Coreografia e a sensação corporal da aprendizagem motora”, Bojana Cvejić dá destaque à sequenciação de movimentos que considera estar presente em toda a dança. É deste modo, que pode dizer que mesmo o movimento improvisado já é coreografado — i.e. “toda a gente que dança está a coreografar”.

Em contrapartida, grande parte desta edição centra-se mais no improviso e na emergência do movimento do que no projecto composto e planeado. Alguns tipos de composição em tempo real, o contacto-improvisação, a cadência no acto de se deixar cair usam modos de contornar programas fechados de actuação, que aproveitam a inércia do acaso para sair de lugares-comuns. As oposições não se resolvem, e o leitor pode sentir a tensão entre estrutura e rendição como uma das questões vivas que a atenção coloca às artes. É esta tensão que gostaríamos de deixar aqui à mostra, mais do que apresentá-la como facto revelado ou solução proposta.

IV. Entre escalas: o derivado e o colectivo

Se a atenção se desloca, por exemplo, da observação da transferência de peso do nosso corpo para o destino de um colectivo, como é que fazemos a transição entre as escalas? Como é que conseguimos passar da “escala ‘micro’ da presença colectiva para a escala ‘macro’ das agregações mediáticas” (Citton 2017, 194) e vice-versa? É aqui que a lógica social do derivado, de Randy Martin, se revela mais útil. Martin trabalhou na intersecção entre a dança e as finanças, interpretando os “movimentos críticos” dos bailarinos e a hipersensibilidade dos instrumentos financeiros, afectos e estados de espírito (Massumi 2015) através uns dos outros, e descobrindo em ambos a forma como gestos pequenos, locais e incorporados são agrupados e dispersos em capacidades colectivas. Na sua análise, os derivados são uma reinvenção das coisas em si mesmas, mas transformadas em assuntos do interesse de outros, passando de capacidades locais a possibilidades vistas da perspectiva das atenções globais, e de perspectivas futuras encaradas como oportunidades presentes:

A lógica social do derivado chama a atenção para o impacto potencial de variações aparentemente menores e para a forma como a agência é incorporada e dispersa, de tal forma que a capacidade de orientar os fluxos da vida é reavaliada como uma espécie de abundância. (Martin 2012, 68)¹

Nesta perspectiva, a prática da atenção é especulativa, ela gera valor através da selecção de focos e permite que uma pequena variação — a transferência de peso do corpo de um bailarino, um gesto discreto num workshop, ou o movimento de uma câmara — se insira num conjunto mais vasto de atenção partilhada. É assim que esta edição oscila entre as duas vertentes: a atenção corporal e o corpo colectivo que a atenção compõe.

Em *Critical Moves, dance studies in theory and politics* (Martin 1998), Martin estabelece a base da intrincada relação que faz entre dança e política como “movimentos críticos”, actividades críticas já em movimento. É este título “Critical Moves” (movimentos críticos e a criticalidade que mobilizam) que gostaríamos de fazer ressoar no nosso subtítulo “*Attentional Moves*”, falando simultaneamente sobre “movimentos da atenção”, e de atencionalidade, as qualidades de atenção que nos movem.

As contribuições

Definindo os termos: Yves Citton

A edição deste número da RCL abre com o artigo “Coincidanças. Cadências de atenção contra decadências políticas”. Citton percorre uma família de palavras a partir de “*cadere*” — decadência, cadência, coincidência (*co-in-cadere*, cair juntos num mundo partilhado), acidente (*ad-cadere*, o que recai sobre nós) — e questiona de que forma as artes da atenção nos poderão ajudar a enfrentar um mundo em queda. Contra a paralisia da eco-ansiedade, ele dá dois passos importantes. Desuniversaliza o “nós” que faz o luto por um mundo em colapso, observando que o que está a acabar é um mundo, o do Ocidente, e não o mundo enquanto tal. E reinterpreta a própria queda como potencialmente libertadora, uma perda do horizonte dominante que o Ocidente construiu para dominar o planeta. A partir daí, ele reivindica a “*attensité*” contra o “*fracking*” da atenção e oferece uma “caixa de ferramentas mínima” de gestos de atenção do quotidiano — entre os quais o “terceiro incluído”, a atenção às infraestruturas e a tradição da improvisação. O nome que dá à arte de manter o acaso e a estrutura juntos é “*coïncidanse*”: precisamos, escreve ele, de encontros que “nos ensinem a dançar um *pas de trois*” entre verdades aparentemente incompatíveis, mas profundamente complementares. O seu

¹ Para uma análise mais aprofundada dos desafios colocados pelas escalas de atenção, pelo valor e pela formação de colectividades derivadas, ver Bordeleau 2023.

ensaio é o centro gravitacional desta edição, e a sua figura recorrente — a de que estamos sempre já envolvidos numa dança, mais ou menos discordante — define os termos para grande parte do que se segue.

O corpo em movimento: Cvejić, Stuart, e a descida

Numa versão revista da comunicação que Bojana Cvejić e Jonathan Burrows apresentaram na conferência *Cadências*, de 2025, o artigo de Cvejić fala da fase preparatória do seu projecto “Rethinking Choreography”, que conta com a participação do neurocientista especializado em movimento, Guido Orgs. O ensaio propõe-se dissolver uma divisão que estrutura grande parte da dança contemporânea europeia: a coreografia como plano autoral, por um lado, e a improvisação como acesso privilegiado ao corpo sensorial, por outro. Contra essa divisão, Cvejić e Burrows avançam com uma afirmação especulativa: “Quem dança está já a coreografar — uma sequência que pode parecer inconsciente ou ser explicitamente declarativa, mas que percorre, como é natural, toda a acção motora”. Baseando-se em Buzsáki, Alva Noë, Tim Ingold e Andy Clark, e analisando as sugestões recolhidas durante workshops de bailarinos formados em *vogue*, *house*, *hip-hop* e práticas de dança contemporânea, Cvejić e Burrows reiteram que percebemos através do movimento, portanto, a habilidade nunca pertence simplesmente a quem se move. A partir daí, o artigo debruça-se sobre um ecossistema corpo-cérebro-ambiente e sobre aquilo a que Cvejić chama “um espaço transindividual”, onde um método, ou uma tradição, é transmitido entre corpos e gerações, enquanto cada corpo o individua numa variação singular.

A fechar esta edição da RCL, a coeditora Sílvia Pinto Coelho entrevista a coreógrafa Meg Stuart, dando voz a quem pratica a dança navegando entre singularidades. Baseando-se na experiência de décadas de improvisação e de composição em tempo real, Stuart encara a atenção como matéria de trabalho: “um modo subtil para mudar as dinâmicas ou as matérias enquanto nos movemos”. O recurso a “níveis” e “temperaturas” de atenção no seu discurso ressoa com as propostas que, ao longo desta edição, recusam a dicotomia atenção/desatenção. E a sua descrição de como orientar a atenção em tempo real lembra algumas das experiências de bailarinos que Cvejić cita.²

“Cair em Si”, de Paulo Filipe Monteiro, é um ensaio visual abrangente que encara a queda e a ascensão como movimentos interligados, percorrendo a pintura (Allori, Brueghel, *Dédalo e Ícaro* de Van Dyck), a literatura (António Vieira, Allan Poe, Fernando Pessoa, Vicente Huidobro), a dança (William Forsythe, Ushio Amagatsu, Pina Bausch, Steve Paxton), e a sabedoria da linguagem comum presente nas expressões portuguesas e

² Para uma descrição de variações possíveis da atenção, ver, por exemplo, Coelho 2026, “Conduire l’attention. Une histoire de procrastination”.

nas canções populares sobre o amor. Seguindo a “filosofia de Oxford”, Monteiro trata a linguagem quotidiana como uma *matesis*, uma sabedoria corporal que precede a teoria, e encara a queda não de forma moral ou espiritual, mas como um facto físico cuja gravidade molda o senso comum, a linguagem e as artes. A expressão do título, “cair em si” (recuperar os sentidos, cair em si mesmo), designa a figura central do ensaio: a atenção como uma espécie de aterragem no próprio.

Cultivar a atenção: laboratórios, descolonização e cuidado

Virginia Kastrup e Luciana Caliman relatam a experiência de um Laboratório Estético da Atenção realizado com dezasseis estudantes universitários. A proposta baseia-se na intuição de que as “proposições poéticas” — convites abertos em lugar de tarefas — podem flexibilizar os regimes de alerta, de vigilância e de dispersão, e cultivar a atenção conjunta. As autoras começam por fazer o diagnóstico de uma “colonização da atenção”, percorrendo desde o modelo cognitivo do TDAH — transtorno do défice de atenção e hiperactividade — até ao “complexo da Internet” de Crary, que achata o olhar, a voz e o rosto. Apoiando-se nas ideias de Citton e Guattari sobre ecologias da atenção, reorganizam a sala de aula em círculos e corpos errantes, para que a atenção possa ser praticada como algo colectivo, incorporado e lento. Para Kastrup e Caliman, “cultivar a atenção conjunta” traduz-se numa proposta pedagógica para activar modos espontâneos e não programados de estarmos juntos”.³

Posesas, artes da atenção como gestos cinematográficos, pedagógicos e de cuidado, de Sebastián Wiedemann, Verónica Naranjo-Quintero e John Echavarría Cañas, narra uma co-criação audiovisual anticolonial realizada ao longo de dois anos com cinco adolescentes da periferia entre Medellín e Bello. Trabalhando com os olhos vendados, elas confrontam fantasmas coloniais, entre os quais uma figura ligada à história da escravatura da região. Enquadrados pelas “artes da atenção imanente” de Stengers e por uma zona autónoma temporária lenta e de experimentação vital, os gestos menores são atendidos antes de qualquer forma, e surge um “cinema menor” no próprio corpo, sem projecção.

Estas duas pedagogias decoloniais da atenção partilham um enquadramento e um compromisso com a lentidão que se aproxima da proposta de “Para uma Poética do Corpo Feminino”, de Sandra Guerreiro Dias. O ensaio debruça-se sobre *Baile Mecânico*, de Salette Tavares, um guião cinematográfico experimental escrito em 1956 e inédito até 2019, que encena a dominação entre o corpo feminino e o controlo clínico da maternidade num hospital militarizado. O artigo interpreta o “olhar duplo da câmara, centrado na experiência e não no objecto”, como “uma forma de atenção e cuidado para com este corpo”, que devolve a dignidade a um corpo vulnerável e vivo. Apesar de uma

³ Sobre “Práticas de Atenção” ver também Coelho 2018.

grande distância em termos de época, de meio e de geografia, “Posesas” e “Para uma Poética do Corpo Feminino” partilham uma preocupação com o corpo feminino, o seu cuidado, e a atenção como a prática que devolve o corpo a si mesmo.

A atenção mediada: ecrãs, sensores e instituições

Há ainda um conjunto de contribuições que questiona a forma como um dispositivo pode capturar ou libertar a atenção. Cláudia Madeira e Raquel Rodrigues Madeira analisam a instalação de Realidade Virtual de Ana Borralho e João Galante, intitulada *O Centro do Mundo*, na qual os espectadores, sentados em cadeiras giratórias, encontram personagens fantasmagóricas das redes sociais num vazio negro, rodando 360° para perseguir um centro que se vai dissolvendo continuamente. A peça encena uma economia da atenção a partir de dentro, levando a captura e a dispersão ao extremo até que o espectador se torne, na bela expressão das autoras, um dos muitos “centros sem centro”. A sua descentração à escala dos meios de comunicação rima com a “desuniversalização” do “nós” de Citton, num registo muito diferente.

Em “Ritmo e Auto-percepção: Performativamente Perturbando o Eu Prestando Atenção à Atenção”, Gabriela Marramaque, Yi Huang e Daniel Cardoso descrevem *The (heart)Beat*, uma performance desenvolvida a partir de uma peça de percussão em que os batimentos cardíacos de um intérprete são captados ao vivo por sensores de *biofeedback* e visualizados em tempo real. Os gráficos incontroláveis desviam a atenção da partitura para os próprios ritmos do intérprete, de modo a que a tecnologia programada para garantir o controlo se torna, pelo contrário, num instrumento de perda voluntária do controlo. Esta contribuição lança um olhar crítico sobre o próprio enquadramento desta edição, alertando para o facto de que a crítica anti-económica pode continuar a ser “economicista” nas suas premissas. A perda de controlo, orquestrada através de sensores, contrasta com a possibilidade de nos “deixarmos levar” que permeia o discurso de Stuart e o ensaio “Cair em Si” de Monteiro.

Por fim, “*Snap, Hiss, Crackle, Pop*” é um ensaio escrito na primeira pessoa a partir do interior do Museu Victoria e Albert, que transforma uma ferramenta institucional de monitorização do tempo — o “Activity Snapshot Module” — numa prática criativa de arquivo. No contexto da pandemia de COVID-19, o autor questiona: “Como é ouvir um museu a pensar? Como é estar perto de um objecto e sentir dúvidas?”. O texto reúne gravações de campo do alvoroço da cantina à tarde a dar lugar ao silêncio do confinamento, ao zumbido dos sistemas do edifício e aos rádios de segurança a crepitar pelos corredores vazios. O autor inventa a figura do “conservador não fiável”, que se afasta do protocolo e cujo método é a escuta: uma sintonia corporal com as “cadências materiais” que pulsam por debaixo das métricas oficiais.

As “Cadências” prolongam um movimento que lhes é próprio. Se em 2013, um colóquio sobre “Movimento e Mobilização Técnica” promovido pelo extinto Centro de Comunicação e Linguagens resultou na última edição em papel da Revista de Comunicação e Linguagens (Miranda e Patrício 2016), o número 64 da revista colhe a sua inspiração desse outro “movimento” a que esta publicação, de algum modo, dá continuidade homenageando a própria RCL, no momento em que mudou de suporte e de estilo. Em 2016 — o número 45/46 da RCL foi a última revista RCL publicada em papel; em 2026 tentamos aproximar-nos desse movimento, através da atenção, quarenta anos após a sua fundação. A conferência “Cadências” (ICNOVA, maio de 2025) reuniu a atenção em torno de aspectos fundamentais do processo artístico e da mediação no quotidiano, num conjunto de propostas de que apenas podemos partilhar uma pequena selecção.

Apresentamos esta edição sob o lema que dá título à entrevista final: “a atenção move-nos, nós movemos a nossa atenção e os artistas movem a atenção dos outros”. Entre a queda de onde partimos e a dança em que estamos desde logo imersos, estas contribuições convidam-nos a atender e a estar atentos — ao corpo, uns aos outros e ao mundo que compomos juntos através do acto simples e difícil de nos voltarmos para ele.

Agradecimentos Acknowledgments

Não se aplica.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/5021/2025.

Conflito de interesses

Não existe conflito de interesses a declarar.

Contribuições dos autores

Concepção: SPC, EB, LM; Redação: SPC, EB; Revisão: SPC, EB; Supervisão: EB; Outros: não aplicável.

Declaração de disponibilidade de dados

Não foram criados nem analisados novos dados no âmbito deste trabalho. A disponibilização de dados não se aplica a este artigo.

Ferramentas de IA

Os autores declaram que não utilizaram ferramentas de inteligência artificial generativa na redação, revisão ou edição deste manuscrito.

Referências

- Bordeleau, Erik. 2023. "The Derivative Community: Soulful Asset Formation." In *Technological Accidents, Accidental Technologies*, edited by Joke Brouwer and Sjoerd van Tuinen, 202–223. Roterdão: V2 Publishing.
- Citton, Yves. 2017. *The Ecology of Attention*. Cambridge: Polity Press.
- Coelho, Sílvia Pinto. 2026. "Conduire l'attention. Une histoire de procrastination." *Multitudes* (103): 126–133. <https://www.multitudes.net/conduire-lattention-une-histoire-de-procrastination/>.
- Coelho, Sílvia Pinto. 2018. "'Práticas de Atenção': Ensaios de Desterritorialização e Performance Coreográfica." *Cadernos de Arte e Antropologia* 2 (7): 43–55. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1595>
- Graeber, David. 2013. "Culture as Creative Refusal." *Cambridge Anthropology* 31 (2): 1–19. <https://www.jstor.org/stable/43612879>.
- Martin, Randy. 1998. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham, NC: Duke University Press.
- _____. 2012. "A Precarious Dance, a Derivative Sociality." *The Drama Review* 56 (4) (216): 62–77. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00214.
- Massumi, Brian. 2015. *The Power at the End of the Economy*. Durham, NC: Duke University Press.
- Miranda, José Bragança de, and Patrício, Catarina, eds. 2016. *Revista de Comunicação e Linguagens* 45/46 — Movimento e Mobilização Técnica, CECL, FCSH, Lisboa.

Notas biográficas

SÍLVIA PINTO COELHO

Artista multidisciplinar especializada em dança e investigadora integrada no ICNOVA-UNL, Sílvia Pinto Coelho é doutorada em Ciências da Comunicação (FCSH-UNL), licenciada em Antropologia (FCSH-UNL) e bacharel em Dança (ESD-IPL). Trabalha profissionalmente como coreógrafa e bailarina desde 1996, tendo produzido, coreografado e participado em projectos de investigação, espectáculos ao vivo e filmes com artistas de várias áreas.

ORCID

[0000-0003-4934-2127](https://orcid.org/0000-0003-4934-2127)

CIÊNCIA ID

[9315-0338-9A3E](https://ciencia.id/9315-0338-9A3E)

SCOPUS ID

[57220195571](https://scopus.id/57220195571)

Morada institucional

ICNOVA, Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros. Gabinete: 348, 1099-032 — Lisboa. Morada postal: Av. de Berna, 26 C, 1069-061 — Lisboa, Portugal.

ERIK BORDELEAU

Erik Bordeleau é filósofo, *fugitive planner*, curador e teórico dos media. É investigador em cinema e filosofia na Universidade NOVA de Lisboa (IFILNOVA). Co-fundou e co-dirige The Sphere, um projecto de investigação-criação Web 3.0 que explora novas ecologias de financiamento e desenvolve um comum regenerativo para as artes performativas, e dinamiza o Cosmo-Financial Study Group em weirdeconomies.com. O seu trabalho cruza a filosofia política, a arte contemporânea, o cinema mundial, as culturas blockchain e a teoria dos media, com um foco sustentado na questão do valor nas suas formas tecno-mediáticas e financeiras.

ORCID

[0000-0002-8888-3340](https://orcid.org/0000-0002-8888-3340)

CIÊNCIA ID

[481B-3A8E-AAEE](https://ciencia.id/481B-3A8E-AAEE)

SCOPUS ID

[481B-3A8E-AAEE](https://scopus.id/481B-3A8E-AAEE)

Morada institucional

IFILNOVA, Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros. 1069-061 — Lisboa, Portugal.