

JOÃO DOS SANTOS MARTINS Editorial
MORIAH EVANS Configurar Expulsões Sencientes

ISSN 2184-4461
Distribuição gratuita
fev. 2019

TATSUMI HIJIKATA Para a Prisão

ANA RITA TEODORO *Orifice Paradis*

CHRISTOPHE WAVELET & MARCELO EVELIN

Tem que Haver Mais Desbunde

CYRIAQUE WILLEMAUX Inventar o Pai

FELIPE RIBEIRO A Trama, o Campo e os Buracos

DUARTE NUNO AMADO O Rei vai *nude*

CARLOS M. OLIVEIRA Passa(O)Tempo

EROS 404 Parvadas Escusadas

RITA NATÁLIO Futurologia



Coreia #0

A Circular promove desde 2005 o Circular Festival, em Vila do Conde, centrando a sua actividade na divulgação das artes performativas, na relação do contexto local com as práticas artísticas e na reflexão sobre a criação contemporânea.

Com o alargamento da actividade da Circular inicia-se um programa educativo e o projecto *Artista Residente*, integrando este último, desde 2015, João dos Santos Martins. Este projecto activa uma relação de proximidade entre a Circular e os seus artistas associados, que se traduz na produção e difusão dos seus trabalhos e no desenvolvimento de projectos de intervenção local.

Neste âmbito, desafiámos dos Santos Martins a desenvolver um projecto que ampliasse o alcance da colaboração, ao que o artista propôs a criação de um projecto editorial da sua autoria, que se materializou no jornal *Coreia*.

Coreia pretende contribuir para a diversidade de discussão em torno das artes, num periódico com distribuição livre em todo o território nacional.

Paulo Vasques e Dina Magalhães

EDITORIAL

Anos idos, comprava todos os meses a revista *Premiere*. Era a minha companhia no autocarro entre a aldeia onde morava e a cidade onde estudava e ficava a única sala de cinema. Essa leitura regular viria a ser substituída, quando deixei de me interessar pelos filmes sugeridos pela *Premiere*, pelo suplemento cultural *Ipsilon* do jornal *Público*, que descobri na mesma altura em que a revista *Obscena*. Por maior ou menor relevância que tivessem, estas publicações incitaram uma prática de leitura, de pensar em conjunto mesmo que sozinho: através dos textos, dos autores – discordando destes, confirmando opiniões, apropriando visões, descobrindo o desconhecido. Foi só enquanto sedimentava a minha prática artística, quando comecei a refletir sobre os processos de ver e fazer arte, que me fui apercebendo de como eram escassas as plataformas editoriais especializadas ou até generalistas que, com frequência, pensassem a arte em geral e as artes performativas em particular, especialmente a dança.

Apesar de, em Portugal, a emancipação da dança ocupar um lugar tardio nos anos 90, ela foi, não obstante, acompanhada por uma prática crítica vigorosa, tal como o testemunha, por exemplo, a influência transversal do trabalho teórico de André Lepecki. Este panorama era ainda definido por uma grande vontade dos próprios artistas de produzirem discurso, rascunhos de pensamentos e conhecimentos que marcariam uma geração através de boletins como o do *forumdança.BT*, da *APpD (Associação Portuguesa para a Dança)*, ou a revista *Elipse—Gazeta Improvável*, nos quais além de artistas, teóricos, filósofos, dramaturgistas, programadores e agentes culturais discutiam as suas práticas de forma urgente e colaborativa. O progressivo desaparecimento do espaço de reflexão sobre (e a partir de) as práticas coreográficas nos jornais, revistas, blogs (especializados ou não) foi deixando um buraco aberto no discurso público (para além do artístico), evidenciando brechas entre aquilo que é produzido, aquilo que se vê e aquilo que se pensa sobre o que se vê.

Poderíamos especular sobre as razões para isto ter acontecido: a recente deriva neoliberal do mercado editorial, com as pequenas editoras e livrarias a serem engolidas pelos grandes grupos editoriais; os jornais sem independência, dominados pelo investimento ou subordinados à publicidade — e o próprio triunfo de uma lógica ‘emprededora’ por parte dos artistas e das companhias que tentam desenfreadamente vender, ou sobreviver, como escreve Carlos M. Oliveira nesta edição. Assim como o ritmo de produção intensivo impossibilita os artistas de refletirem sobre a sua prática em distintos suportes, também a aparente inesgotável disponibilidade dos meios digitais alimenta uma certa crença de que está tudo *online* e, portanto, não é preciso articular nem registar nada. Já as universidades, por sua vez, produzem cada vez mais conteúdos sendo que estes ficam geralmente circunscritos aos seus próprios muros.

E as escolas de arte, sucumbidas a conflitos de interesse inoportáveis entre a promoção de um ensino experimental e contemporâneo, o autofinanciamento e a defesa dos quadros profissionais, são perpetuamente ignoradas pelo Estado e pelos artistas seus críticos.

Noutra perspetiva, a dança continua a ser menosprezada pelas artes ditas visuais, tanto que se encontra praticamente ausente de quaisquer publicações especializadas e mesmo da curadoria geral dos museus e galerias. Talvez isto seja também responsabilidade dos artistas. Apesar de a dança, hoje, alinhar muito mais com os paradigmas da ‘arte’, ela continua a estar e a ser subjugada pelos paradigmas do teatro com a sua herança da representação. O que é problemático pois são justamente esses paradigmas que subsistem na crítica especializada que, no caso da dança, se continua a regular por acções anacrónicas sustentadas nas disciplinas modernistas de análise do movimento – sem relação com as práticas contemporâneas herdadas da dança ‘pós-moderna’, da ‘nova-dança’, do conceptualismo, das novas ontologias da sua viragem performativa, ‘objetual’ e do ‘novo materialismo’. São, de resto, raros os livros dedicados aos artistas que fazem uso da dança ou da performance como prática. Tanto que a sua presença no espaço público é escassa, faltando ainda espaços de trabalho (e de condições nos espaços que existem), de financiamento, público e privado (do qual o mais gritante é o súbito desaparecimento dos apoios à dança por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, instituição que muito contribuiu para a construção de uma comunidade de dança em Portugal, desde os anos 60).

Coreia não é mais uma publicação sobre dança. Parte desse ‘não-lugar’ que é a dança e do universo das pessoas que o constituem, mas não quer lá ficar, para que a dança possa também sair dela própria, dos seus nichos, do teatro. *Coreia* quer participar na construção de um espaço comum em carência e contribuir para uma permanente reatualização dos discursos que possam estimular esse espaço; abandonar o lugar da crítica fundamentada em julgamentos estéticos e morais e seguir um sentido outro de produção de pensamento a partir das obras e do pensamento dos artistas em formatos vários e por meio de entrevistas, tradução de textos seminais nunca publicados em português, contos, partituras, crónicas, reflexões, jogos e opiniões.

Coreia é um projeto totalmente independente, feito de afinidades várias, autores, géneros, gerações e cosmovisões, tendencialmente expansivas, inclusivas e democráticas, contribuindo retroativamente com uma perspetiva plural e multivocal, de abrangência local, mas global. *Coreia* é uma tentativa de formar uma publicação continuada, de carácter crítico e experimental, produzindo e construindo discurso a partir e a propósito das artes em geral, com especial incidência numa reflexão sobre as performativas e, particularmente, as coreográficas.

Cumprem-se este ano 50 anos da publicação em francês do livro *Lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze, obra que iria recuperar o conceito de *corpo-sem-órgãos* de Artaud, que viria, por seu turno, a ser, talvez, um dos conceitos mais influentes da prática coreográfica. Um dos leitores contemporâneos de Artaud foi Tatsumi Hijikata, o pouco conhecido fundador do butô no Japão do pós-II Guerra Mundial. Se hoje ganha maior visibilidade, deve-se não só ao interesse dos artistas em reativar a história da dança, como é o caso de Marcelo Evelin, aqui entrevistado por Christophe Wavelet, como também pela recente acessibilidade à sua obra, que se encontrava, até à data, apenas traduzida em língua inglesa numa publicação académica de difícil acesso.

É nesse sentido que aqui prestamos o nosso contributo para o conhecimento da obra deste autor ao traduzi-lo pela primeira vez para português, a partir do original em japonês, num esforço enorme da tradutora Marta Morais, a quem estamos muito agradecidos. Estamos gratos também ao Centro de Arte da Universidade de Keio, em Tóquio, e ao seu responsável, Takashi Morishita, que nos facilitou todo o processo nesta pequena aventura.

É na linha genealógica do butô que, inadvertidamente, surge a obra de Ana Rita Teodoro, de quem publicamos a sua primeira partitura na qual são as palavras que dão corpo ao corpo que se “materializa num ser integral de poesia”. É com este “ensinar o corpo a dançar às avessas” que Teodoro faz delirar a anatomia rejeitando a herança cartesiana anatómica que continua a reger a estética coreográfica. Se, por um lado, o *corpo-sem-órgãos* critica a materialidade do corpo, não é contra os órgãos que ele se posiciona, como diz José Gil, mas contra o organismo. E, se, entretanto, esse conceito se tornou *démodé*, nos últimos anos vêm-se afirmando distintas ficções sensoriais, partindo do interior da estrutura dérmica, que inauguram um resolutivo ‘corpo-de-órgãos’. É numa crítica feminista a essas práticas ‘somáticas’ que a artista norte-americana Moriah Evans se lança aqui de vísceras para fora num manifesto pela relação entre dança e coreografia. Numa outra perspetiva, e baralhando mais as partes, escreve Cyriaque Villemaux o conto *Inventar o pai*, no qual o pequeno João brinca com um móbil feito das partes do seu próprio corpo, criado pelo seu pai, que é, na verdade, seu filho.

Sem mais conexões e já que não temos princípios temáticos, desafiámos Duarte Nuno Amado, partindo da sua experiência de espectador, a refletir sobre a recorrência do *black-face* em espectáculos em Portugal, ao mesmo tempo que Felipe Ribeiro nos testemunha o processo eleitoral no Brasil especulando sobre o que pode a arte nos momentos que se impõem contra a sua própria existência. É neste sentido também que Rita Natálio ensaia uma necessária remodelação dos moldes de entendimento do mundo tal como ele é perspetivado.

Coreia é o “movimento que estão a ver”. *Coreia* é uma ambição, uma projeção, uma hipótese e uma potência. Queremos que sobreviva aos tempos, que se amplie, se amplifique, se multiplique. *Coreia* existe graças à Circular Associação Cultural, à qual agradecemos, timidamente, por permitir que a *Coreia* possa ser o que quiser. *Coreia* é uma contribuição para reativar uma discursividade crítica e experimental partilhada na dança em Portugal, e naquilo que esta possa expandir, entanto prática, para outros lados, e vice-versa. Começa com um gesto, involuntário, da Isabel, Lucena

João dos Santos Martins

fig. 1



fig. 1 *Vénus Anatómica*, produzida em Florença entre 1784-1788, Universidade de Medicina de

CONFIGURAR EXPULSÕES SENCIENTES

MORIAH EVANS

Uma tentativa de escrever um manifesto, quando já não é possível, ou um momento em que se sacrifica o cinismo e se fazem reivindicações ousadas em nome do idealismo, da fantasia e da esperança.

SENCIENTES

1. A dança torna claro que sentimos para existir. Estamos a descobrir os corpos – a reconfigurar os corpos¹ – porque não podemos saber o que é um corpo. Não somos os nossos corpos, mas ao mesmo tempo somo-lo tanto, sobretudo quando mergulhamos no enigma existencial de ter um corpo, de ser um corpo, de lidar com a materialização de cada um no mundo, aqui e agora.

2. A dança não deve ignorar o modo como, trabalhando a partir de um universo invisível, mas sentido, podem surgir novas configurações sociais. A crueza dos corpos e das sensações que se expõem a dançar não são pontos de partida mas de (talvez impossível) chegada. Trabalhando a uma escala imperceptível para o olho humano, os *performers* e o público devem construir uma relação enraizada numa outra coisa que não a dependência do olhar no teatro. A dança (e a coreografia) devem ser autodeterminadas e emergir da sensação.

3. A dança vive do afeto da percepção – do modo como se é observado e de como se observa a si próprio. A procura de sensação, imaginação, especificidade, transformação e presença extrema deve estar ancorada em campos interdependentes e descentralizados. Talvez a dança não passe de uma rede de percepções e intenções, por dentro e por fora de corpos ocupados com tarefas e ações discretas.

4. A dança deve desinscrever o corpo dos bailarinos através da dança mas contra a própria dança e a sua tendência para utilizar o corpo como um veículo para a comunicação e expressão visuais. A dança deve reduzir drasticamente o seu coeficiente de teatralidade – i.e., ser uma obra que exhibe a sua consciência e se dirige ao olhar do espectador – e aumentar drasticamente a sua absorção – ou seja, não mostrar qualquer consciência de estar a ser observada. A dança deve bloquear a vaidade; o trabalho deve ser orientado por motivações internas e não por estímulos que venham de fora.

EXPULSÕES

5. A dança deve acolher estados de afeto incontrolláveis, bem como o vocabulário impreciso da carne, rejeitando a negação emocional muitas vezes associada à dança minimalista. A dança deve empurrar o corpo para extremos monstruosos num método que recorre a tarefas de expulsão, tais como rir, chorar, saltar e desgastar – dançar a partir de um estado de pós-desgaste². Os bailarinos devem recusar o controlo corporal ao mesmo tempo que controlam, com as vísceras, um corpo palpitante e inegavelmente vital.

Com o corpo enquanto “máquina desejanante” que produz fluxos de matéria, a dança examina rigorosamente as fronteiras e as condicionantes internas e externas.

6. Depois da misteriosa categoria conhecida como “técnica *release*”³, a técnica da expulsão pede à dança e aos bailarinos que digiram, regurgitem e expulsem o compreensível, que o vomitem e cusparam. A dança deve livrar-se da sua tendência para a convenção. Temos de confrontar o abjeto e o seu duplo – os momentos em que encontramos a impossibilidade dentro dos nossos corpos, a impossibilidade que nos constitui. O abjeto remete-nos para o estado de uma violência “intemporal em que o corpo se separa de outro corpo para existir”. O abjeto “é feito de julgamentos e afetos, de condenação e desejos, de sinais e impulsos”⁴.

7. A técnica da expulsão analisa as políticas da carne e o modo como a carne sente. A dança deve presumir a importância significativa do corpo humano. A marxista feminista Silvia Federici convoca uma luta que começa com “a reapropriação do nosso corpo, a reavaliação e redescoberta da sua capacidade de resistência e expansão, e a celebração dos seus poderes, individuais e coletivos [...]”. Com a dança aprendemos que a matéria não é estúpida, não é cega, não é mecânica mas tem os seus ritmos, tem a sua linguagem e ativa-se e organiza-se a si própria”⁵.

8. Na técnica da expulsão, a dança deve ir de clímax em clímax em direção a uma catarse que progride até um estado de desordem e renovação. Mantém-se especulativa e ainda assim partilhável. Não precisamos de “saber” concretamente em que consiste. É uma técnica que questiona mais do que resolve, porque a dança deve produzir coreografias que reflitam criticamente sobre os parâmetros que geram problemas. A técnica de expulsão é o ressurgimento da carne para um futuro da dança aberta ao devir. A dança americana de linhagem euro-ocidental pode ser sintetizada como movimento a partir de formas contidas e controladas. A técnica de expulsão pratica uma morte dessa dança e desloca-se para uma energética anti-forma.

CONFIGURAR

9. Na dança, tal como na vida, estamos sempre numa construção relacional. Toda a dança é também um estudo sobre como trabalhar em grupo. Isto deve transparecer em todo o espectro que vai da dança à coreografia e vice-versa, recorrendo a processos de tomadas de decisão partilhadas. A estrutura coreográfica deve aparecer e desaparecer diariamente, na presença do público, tal como quando se diz que a dança desaparece no momento da sua concretização.

10. A construção de uma dança contém necessariamente a sua exibição, assim como a *performance* de uma dança deve conter os meios aos quais recorreu para se construir. Dança e coreografia devem olhar para o processo como uma espécie de forma. A dança cria-se tanto através de métodos de reflexão – questionamento, resposta, *coaching*, registo e discussão – como de ação. Os processos de reflexão devem ser integrados no

processo de observação de uma “peça”. Os papéis de bailarinos, público, cenógrafos, dramaturgistas e coreógrafos devem deixar de ser estanques. Nada nem ninguém funciona como uma entidade uma nem se limita a ser representação.

11. O corpo que dança tem de lutar contra o significado. A dança deve propor corpos que funcionem como ameaças diretas ao drama social da compreensão⁶. A coreografia deve ir além de um *tableau* e viver um ambiente visceral e catártico permanente. A dança deve desafiar a produção de imagens (e o sentido pronto a consumir) sendo ao mesmo tempo uma imagem que permite à ordem sensorial ofuscar o campo visual. Todos os corpos estão socialmente marcados e a dança deve dar conta de corpos com vitalidade e vulnerabilidade. As ideias sobre perfeição ou virtuosidade devem ser redefinidas a cada nova dança, dando autonomia aos indivíduos e afastando-se de quaisquer regimes totalitários ou de mecanismos de consolidação das diversas histórias da dança.

12. Baseando-se em críticas feministas ao “olhar masculino” intrínseco à teatralidade da dança, a dança deve resistir aos modos como a figura feminina tem vindo a ser mediada por imagens que transformam o corpo material numa superfície habitada por fantasias culturais e categorizações de género, raça e classe. A dança tem de envolver o teatro para lá dos paradigmas patriarcais do proscénio. A dança deve tornar-se, por um lado, um exercício de incorporação e, por outro, uma arquitetura feminista que insiste nos paradigmas de interioridade, coletividade, materialidade, alteridade e performatividade.

13. A somática do abjeto é um mecanismo que nos afasta do virtuosismo redutor a que estão sujeitos os corpos dançantes. Porque será tão difícil apreender esta proposta física sem cair nos velhos tropos da histeria, da irracionalidade e do oculto – que foram usados para denegrir práticas feministas ao longo da história? É um mecanismo que usa a dança para sublinhar os horrores do atual momento político, sobretudo nos EUA. Este é um momento desesperante de falhanço que torna também possível a transformação. As técnicas de expulsão conseguem colocar as entranhas cá fora através de interrogações viscerais sobre o que significa ser ou ter uma política de corpo hoje.

A dança e quem dança devem expor a urgência de dentro de si próprias e em qualquer ambiente. Se a técnica de expulsão torna o corpo dançante indesejável, também formula um corpo em estado de revolta para renovar o corpo social e as suas coreografias. Janeiro 2019

Traduzido do inglês por José Maria Vieira Mendes e Patrícia Silva.

1. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

2. A palavra inglesa “waste” significa por um lado desgaste, exaustão, mas também dejetos. A tradução teve de optar por um dos significados, apesar da autora se interessar pela sua ambiguidade (N. do T.).

3. A expressão “técnica *release*” refere-se a um conjunto de práticas de dança que têm em comum um foco na respiração, no relaxamento muscular e no uso da gravidade para impulsionar o movimento e o tornar mais eficaz. Tanto o termo como as suas ideias foram popularizadas nos EUA nos anos 1970, apesar de as suas raízes se localizarem, hipoteticamente, nos anos 1930, no trabalho de Mabel Elsworth Todd. É através de várias personalidades, entre as quais, assumidamente, Joan Skinner, que esta metodologia, desenvolvida de modo distinto por cada praticante, se difunde na linguagem coreográfica de muitos artistas e, com maior notoriedade, na de Trisha Brown, que, apesar de tudo, rejeitou ser associada a esta “técnica” bem como a qualquer outra (N. do T.).

4. Julia Kristeva, *The Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1984.

5. Silvia Federici, *In Praise of the Dancing Body*. In *A Beautiful Resistance: Everything We Already Are*. Gods & Radicals Press, 2016.

6. Ver Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.

Tatsumi Hijikata começou por aprender dança já no final da adolescência. Era a chamada *Neue Tanz*. Depois de um ano a aprender dança moderna na sua terra natal, a região de Akita, decidiu tornar-se bailarino e partiu para Tóquio.

Na altura, estávamos em 1950, na última fase da II Guerra Mundial, e a capital estava reduzida a uma planície queimada pelos bombardeamentos do exército americano.

Não havia ainda sinais de recuperação.

Entre os seus vinte e os trinta anos, Hijikata recebeu o pensamento, a literatura e as expressões artísticas que chegavam ao Japão vindas da Europa. Eram movimentos culturais como o existencialismo, no seu confronto com a vida humana e o mundo; o expressionismo e o surrealismo, perspectivados enquanto técnicas de dança; o dadaísmo, que incitava ao espírito de vanguarda; ou a literatura francesa, que oferecia temas e motivos para coreografias.

Sendo influenciado pelo pensamento e pelas formas artísticas europeias, Hijikata criou um estilo totalmente diferente daquele que o ballet clássico ou a dança moderna tinham trazido para o Japão. Hijikata lutou por abrirem novos horizontes à dança, por uma expressão vanguardista e experimental, fazendo nascer o butô, inicialmente designado por *ankoku-buyô* ou «dança da negra escuridão».

Na época em que o butô deu os seus primeiros passos, aquilo que Hijikata via como o núcleo dessa dança revela-se neste seu ensaio.

Digamos que o texto constitui o ventre do butô. Nele, são citados pensadores como Nietzsche, Sartre ou Bataille... Mas é Hijikata quem diz:

«É na marcha do condenado à morte que eu vejo a forma original da minha dança.»

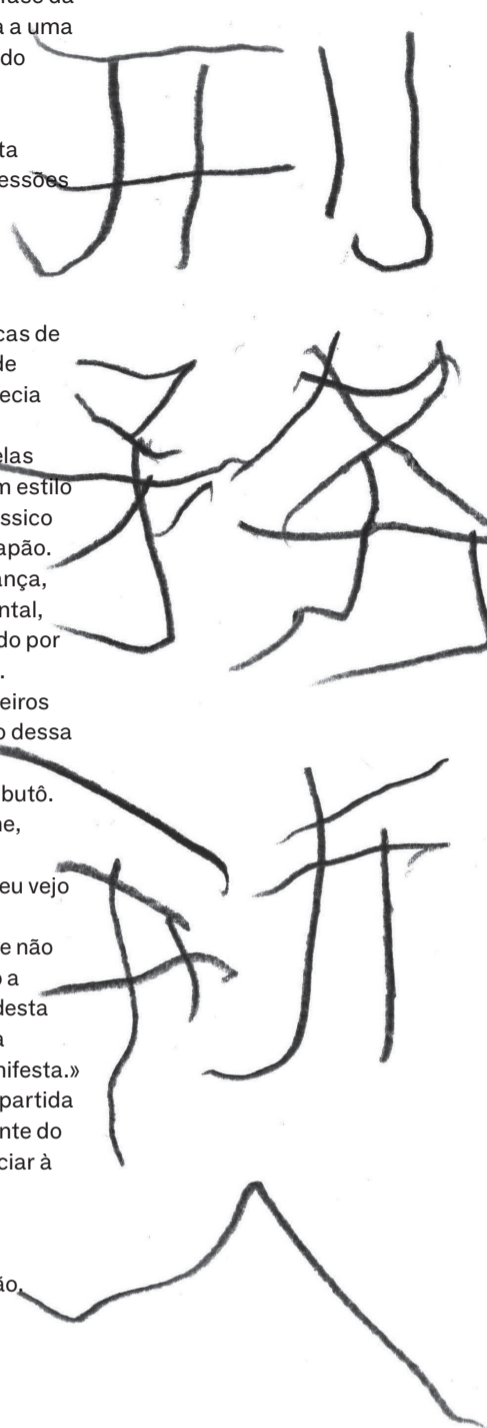
«Ele não caminha, é forçado a caminhar; ele não vive, é forçado a viver; ele não morre, é forçado a morrer... Estou certo, porém, de que no meio desta total passividade há uma *vitalidade* original da natureza humana que paradoxalmente se manifesta.»

É possível ver nesta descrição o ponto de partida do butô. Descubramos aqui também o presente do butô. Esvaziar-se, regressar ao zero, e renunciar à expressão – eis a essência do butô.

Takashi Morishita

Centro de Arte da Universidade de Keio, Japão.
Traduzido do japonês por Marta Morais.

PARA A PRISÃO TATSUMI HIJIKATA



Contemplava uma pedra e constipava-me logo, encontrava uma paisagem sem ninguém lá dentro e ficava logo inquieto. Achava que aquilo era uma deficiência minha. E foi a pensar assim que eu cresci. Um dia, pôs-se um homem ao lado do meu pai, uma árvore rachou, o pai caiu, eu agarrei numa pedra e resisti. O meu pai a ser derrubado. Foi este o início da minha percepção de um mundo infeliz. Embora fosse suposto haver erros mais férteis numa natureza a sangrar...

Criminosos – eu estava sempre a farejar companheiros deste género. E foi assim que eu cresci. Todos somos forçados a carregar a dívida de sermos filhos de alguém, ansiando por companhia com quem sair de casa... Só por isso a minha raiva já era grande.

Companheiros – estes pertencem à dimensão do cheiro. Para alguém como eu que viveu uma juventude de cão rafeiro, a palavra «mundo» era um perfeito delírio. Uma natureza a sangrar está sempre a sair fora dos arranjos da sociologia ou da historiografia, pelo que o meu olhar nunca se desviava dessa natureza. Digamos que os amigos que conheci em Tóquio eram senhores de um «mundo» *mecânico*¹, limpo, sem cheiro sequer, sem afinidades com essa natureza que sangra. Nem sei porquê, mas para mim eles eram cadáveres, era assim que eu os via.

Será que não há por aí um trabalho capaz de espalhar pelo mundo a putrefação total, os medos mais vívidos, nus e crus? Sempre quis saber tocar no coração da raiva que sustenta um trabalho como este, tocar-lhe, mexer nele com as mãos.

Hoje em dia, já não sou um cão. Embora muito desajeitadamente, muito mesmo, acho que estou a recuperar. Todavia, o que é que significa realmente esta minha recuperação, o que é que isto afinal quer dizer para mim, não será que estive sempre a recuperar? Talvez seja para adoecer que eu continuo a recuperar... De qualquer maneira, a minha condição actual é a de andar às voltas dentro de um quarto, com uma espingarda nas mãos e a janela sempre escancarada.

É uma luta de morte em que eu tento fugir de uma relação entre duas cordas de amarrar, a todo o custo escapar-me do buraco dessa liberdade de estar amarrado. Com aquela infeliz história do campo de arroz, a minha juventude foi uma frustração². Há contudo uma coisa que para mim é clara: não me voltam a enganar com esse cheque falso que é a democracia e as suas companhias. Os pombos meio sujos largados pelas mãos dessa gente não me trarão mais novidades do futuro. Embora a minha adolescência não tenha sido sequer a de um cão a lambear as feridas do *capitalismo*, imponho um silêncio àqueles tempos. A espingarda, essa, continua pousada na janela. Mas eis que o meu dedo não chega ao gatilho! Haverá desgraça maior do que confiar o sonho à realidade para a qual terci de acordar um dia? Tenho é que fechar já a janela e continuar o diálogo entre a vida única que eu sou e o universo. Aquilo que nem na infância eu consegui alcançar... Finalmente, a metamorfose! O cão que fui acabou agora mesmo de se transformar num ser vivo chamado humano.

De repente, entra um corpo nu pela fresta da tronreira. O corpo está a sangrar. Os braços e as pernas, fazendo parte de um só organismo, andam contudo sempre desgarradas, cada uma para o seu lado. Com uma persistência semelhante à raiva,

fig. 2 © Hideo Fujimori, 1969, cortesia do O Tatsumi Hijikata e Sada Abe, geixa e prostituta sua idolo e depois lhe cortar o pénis e os testículos e os Este escândalo transformou Abe numa figura emblem no filme *Império dos Sentidos* (愛)

Notas de Tradução:

1. Todas as palavras em itálico correspondem a estrangeirismos no interior da língua japonesa, originalmente escritos no silabário que existe para o efeito, o *katakana*. Para além destes, o presente texto faz grande uso de pontuação. A pontuação, que não existia na língua japonesa, ou era feita através de outros mecanismos linguísticos, como a gramática, é igualmente de origem ocidental. «Para a prisão» é curiosamente um dos poucos textos redigidos pelo próprio Hijikata, já que os posteriores foram ditados, e não escritos, pelo autor. Este facto poderá estar na base desta «abundância» de pontuação, a qual, conjugada ainda com o raro uso que Hijikata faz de citações literárias, mostra um diálogo intenso não só com o círculo intelectual de Tóquio, como com toda a cultura ocidental, literária, filosófica, económica e política, que inundava o Japão nesta época de grandes transformações.
2. «Aquela infeliz história do campo de arroz» refere-se a um episódio de infância de Hijikata na sua terra natal, a região de Tōhoku, em Akita. Nas épocas de maior trabalho nos arrozais, os pais enfiavam as crianças numa cesta chamada *idzume* e largavam-nas nos carreiros entre os campos do arroz, desde a manhã até ao nascer da lua. De forma a que as crianças não saíssem durante aquele tempo todo, atafulhavam a cesta... «Como devem imaginar [...] eu mijava-me e cagava-me todo. A metade de baixo do corpo, aquilo era uma comichão danada... E então punha-me a chorar. [...] pelos campos fora ouviam-se choros desgraçados aqui e ali... Só que aos ouvidos dos que trabalhavam não chegava nada! [...] «Filhos da puta!». Quando anoitecia e me tiravam lá de dentro, não me conseguia pôr de pé. Tinha as pernas todas partidas, parecia um aleijado, a arrastar-me! Aquela criança, nem que a obrigassem, olharia mais de frente para a família. As articulações dobradas eram deixadas ali. E até parece humor... Mas a comédia é muito séria. Era um aperto enorme, eu ficava entre a espada e a parede! Parecia que as pernas fugiam do corpo e se iam embora para sempre. Para onde iriam aquelas pernas que não voltavam? Acho que só o corpo de uma criança que foi maltratada até ao limite por estas cestas *idzume* sabe responder.» É assim que Hijikata escreve sobre as suas memórias de criança em «Inu no jōmyaku ni shitto suru koto kara» («Do ter ciúmes das veias dos cães», publicado integralmente nos «Cadernos de Arte» *Bijutsu Tetchō*, Ed. Bijutsu Shuppansha: Tóquio, 1969).

ponho-me a repará-las. E chego até a esquecer-me da origem das pernas e dos braços. Eu sou a «loja dos corpos»; a minha profissão é a reabilitação do ser humano, hoje em dia mais conhecida por «bailarino».

Todos os poderes da moral civilizada, de mãos dadas com o sistema capitalista, económico e político, levantam fortes objecções ao uso do corpo apenas com uma intenção de prazer, ou como um meio ou instrumento de prazer. Já para não falar do

ininterruptamente continuam a aprender por experiência, com o seu próprio corpo, os movimentos naturais que pontapeiam o ventre do bom senso dos nossos tempos. É com uma dança assim, criminosa, que eu sonho. Ala! Que já não há nada aqui que me façhesitar pôr fogo ao palco.

Lá para fora! Que na vida real, posso bem vir a ser um homicida de segunda classe. Quero resgatar o meu corpo enquanto subjectividade, com todos os seus tremores, no

fig. 2



Centro de Artes da Universidade de Keio. conhecida por asfixiar eroticamente um seu amante e transportar durante dias no seu quimono. Símbolo de sexualidade no Japão, símbolo de sexo e morte, eternizada (岩のユリダ) de Nagisa Ôshima.

a minha dança partilha dos fundamentos do crime, da homossexualidade masculina, das festividades, celebrações ou rituais, já que mostra aberta e orgulhosamente à sociedade de natureza produtiva que a actividade da dança é sem intenções ou objectivos. Neste sentido, é uma dança alicerçada em auto-actividades⁴ do ser humano, tais como a luta singela e sem artificios face à natureza, a homossexualidade ou o crime. Considero assim que a minha dança pode bem ser um protesto à «alienação do trabalho» na sociedade capitalista. A razão que me leva a abordar os criminosos com especial atenção poderá, aliás, residir aqui.

Há qualquer coisa de *comum* no silêncio dos criminosos, há erros que sobressaem pela sua rectidão sem igual. Estou sempre a ser arrastado pelas pernas direitíssimas dos jovens criminosos que hoje me passam à frente. São pernas que ainda não arcaram com a política, nunca a levaram às cavalitas enquanto cúmplice de galhofas desenfreadas. São jovens que perseguem, bem longe, bem para lá de qualquer suspeita, a faca cirúrgica ou a medicação geral que a civilização actual lhes oferece. Eu, que aposto numa vitalidade-*nonsense* que expulsa do corpo os ecos da lógica e da razão, sonho com o dia em que serei enviado para a prisão juntamente com estes criminosos. Na prisão, aprende-se *futebol americano*. Porque afinal, num lugar como este, as pernas dos criminosos não precisam de aprender a estar de pé. O que eu ando a investigar é uma dança deste género, uma «dança criminosa».

No mundo livre, os criminosos foram sempre forçados a estar de pé. Na realidade, lá fora, a sua experiência é que não há nada em que valha a pena acreditar. Por variadas razões, é para eles impossível que o lar seja aquele lugar onde se podem sentar. Eles são a matéria-prima dos nossos tempos, a matéria que incorporou esse instinto de defesa que sabe que pensar é perigoso. Vou assumir para já, vou assumir como ponto de partida hipotético, uma cena em que eu estou de pé e eles são forçados a estar de pé. Em que eu ando, e eles são forçados a andar. De repente, eles começam a correr, e eu também. Eu caio. Eles correm. Eles levantam-se do lugar onde caíram sem qualquer ferida. Mas porque será que o lugar de onde eu me levanto a sangrar não coincide com o deles? Enfim, é vão questionar o que é que faz corroer constantemente as minhas acções. Levar a cabo uma reconstrução do ser humano só é mesmo possível na relação concreta com estes jovens que

uso do corpo sem qualquer intenção, que é o que eu chamo dança³. Para uma sociedade essencialmente orientada para a produção, este uso do corpo deverá ser o seu inimigo mais abominável, um verdadeiro *tabu*. Digamos que

meio dessa completa mistura, e também confusão, entre o processo da vida real e o processo imaginativo. Quero-me muito ver sentado, sem *passaporte*, ali mesmo no meio dos erros.

De um quarto fechado para o exterior, e do exterior para a prisão – imagino que será este inevitavelmente o meu *percurso*. Sem se queixar da falta de liberdade, o meu corpo nu será naturalmente conduzido. Sem necessidade de se inspecionar os seus pertences, acredito que lhe será dada livre passagem. Acredito que a dança, aquela que sabe narrar simplesmente através do seu caminhar e das suas mãos vazias, será, mais uma vez, reconsiderada. A expressão «caminhar incansavelmente» está aliás sempre a pôr o dedo na essência da dança!

Georges Bataille diz-nos: «A nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca por uma continuidade possível do ser. Os corpos abrem-se à continuidade através dessas condutas secretas que nos dão o sentimento da obscenidade. Considerado nas civilizações onde tem um sentido pleno, desnudar equivale a condenar à morte⁵. Estas palavras de Bataille parecem aproximar ao máximo a nudez da solidariedade humana. Mesmo que o corpo nu seja simultaneamente um corpo solitário, através da morte ele consegue finalmente alcançar a solidariedade, que, dita por outras palavras, é a própria continuidade do ser. Para mim, o palco de uma tragédia como esta é a prisão – é no palco da prisão que eu vejo desenrolar-se o *drama* da inseparável ligação entre a nudez e a condenação à morte.

O assombro que sinto face à beleza da porta de entrada da prisão não é outra coisa senão a perplexidade perante mim próprio quando confrontado com o caminho mais curto para o desnudamento. A nudez pode ser assim mesmo, verdadeiramente assustadora. Há que dizer, no entanto, que aqui fora, no mundo livre, nós já estamos completamente nus. Isto porque, hoje em dia, o sentido e a autoridade da porta fechada da prisão estão em declínio. Isto significa para todos os efeitos que estamos a ser libertados. Acredito por isso que irei alegre e contente quando for conduzido. Serei impedido de falar, sim, farão tudo para que não possa ouvir quaisquer sons, mas eu continuarei consciente de que estou nu como sempre, mesmo quando vestido com aqueles trajes, cuja cor só muito dificilmente se pode chamar «cor». Nenhum

3. Hijikata não usa neste texto a palavra «butô», apenas «buyô» (舞踊), a palavra mais comum para designar «dança».

4. O termo «jiko-katsudô», parece remontar ao alemão «selbsttätigkeit» («self-activity») e às teorias da educação. «Auto-actividades» refere-se a actividades espontâneas, que não dependem de estímulos ou objectivos exteriores, podendo aplicar-se, neste contexto da sociedade industrial, à ideia de «actividades não produtivas».

5. Georges Bataille. *L'Érotisme*. Éditions de Minuit: Paris, 1957, p. 19.

Note-se que a tradução das citações foi feita com base no original, quando conhecido, mas também na própria tradução japonesa usada por Hijikata, respeitando as suas interpretações e mesmo cortes dos originais.

outro palco é provido como este de um *mecanismo* tão perfeitamente adaptado aos meus actos destrutivos contra a produtividade e a moralidade. Vejo a condição da minha dança como um divertidíssimo banho misto na prisão; vejo os condenados à morte como a queda da civilização moderna e também o brasão do seu bom senso. É na marcha do condenado à morte que eu vejo a forma original da minha dança.

Forçado a caminhar na direcção da guilhotina, o condenado à morte é já, na realidade, um homem morto, mesmo quando permanece até ao fim agarrado à vida. No interior deste ser desgraçado, compelido em nome da lei a uma condição injusta, o violento *antagonismo* (conflito) entre a vida e a morte é levado ao extremo e a sua expressão adensa-se. Ele não caminha, é um ser forçado a caminhar; ele não vive, é um ser forçado a viver; ele não morre, é um ser forçado a morrer... Estou certo, porém, de que é no meio desta total passividade que paradoxalmente se manifesta uma *vitalidade* original da natureza humana. Sartre escreveu: «Por ora, erguido no cadafalso com as mãos amarradas, o criminoso ainda não está defunto. Para morrer, falta-lhe um instante. O instante desta vida em que encarniçadamente se deseja a morte...»⁶. É esta, precisamente esta, a condição da forma original da dança; é esta a condição que eu tenho de criar em palco, é este o meu dever.

É muito importante, nos tempos actuais, levar aos palcos a maior quantidade possível de obras *históricas*. No meio do ruído ou do mau gosto de matérias quase

que utilizo. São jovens criaturas de boca fechada. «O talento é uma cortesia face à matéria, consiste em dar um canto aos que eram mudos. O meu talento será o amor que tenho por aquilo que compõe o mundo das prisões e dos campos de trabalhos forçados»⁸. Aquilo que Jean Genet escreve aqui converge tal e qual com a minha determinação. Por outras palavras, e pensando nessas criaturas que fecham a boca antes e depois de uma acção, «há que despir os trajes da percepção estéril que a civilização moderna desenhou. A minha tarefa é voltar a montar a partir de uma vitalidade nua e crua os esqueletos edificadas sobre complexos de vítima. Sou um homem de simples prazeres sensuais.

O sentido do trágico aumenta e diminui em função da sensualidade». Estas são palavras de Nietzsche⁹, e é precisamente porque eu sou um homem de prazeres sensuais num sentido semelhante que o meu trabalho se pode resumir aos seguintes aspectos.

Cortar a cabeça com uma enxada. Há que continuar como sempre a aprender o máximo possível com este exercício. Há que pegar em armas mortíferas seguindo a nossa própria vontade. Mas primeiro é preciso imaginar como recuperar as mãos que nelas pegam. Essas novas mãos, moldadas para operar máquinas, têm de ser firmadas

fig. 3 © William Klein, 1968
Happening de dança com (da esquerda para a direita) Kazuo Ohno e Tetsuya Kashiwa
fig. 4 情死 Duplo Suicídio Passional, 1968 © Masahisa Fukuda
para a revista *Chito* Bara com Tatsumi

fig. 3



cruas nós temos o direito de exigir uma garantia de *actualidade* [genuidade]. Aquela sublime mortificação⁷ do crime. Aquela rosto completamente vazio aguentando a tortura até ao fim. Aquelles jovens que sabiamente incorporaram uma vitalidade irracional. Aquelles puros desesperos, que apareceram antes da esperança ser despedaçada. A minha missão é estruturar tudo isto num grupo de dança e finalmente criar um exército nu.

Ansiando pelo exercício da mortificação, a geração contemporânea treme, inquieta. Presumo que muitos, quase todos (os elementos das Forças de Autodefesa), terão como que perdido a esperança e abandonado a solidariedade para com a carne da sua geração, juntando-se ao exército mais levados pela ânsia de serem amarrados do que pela necessidade de ganhar a vida. A dança é uma intermediária entre espíritos e um impulsos numa cerimónia secreta que recarrega o sangue e a carne dos jovens. Cumpre-se quando, por fim, transforma estes seres numa arma mortífera que sonha.

As condições actuais encerram uma realidade distorcida e desmembrada que rompeu com a solidariedade. São circunstâncias que só podem ser enfrentadas através da fundação de um novo indivíduo; é preciso estabelecer com firmeza uma nova figura humana e resgatar a sua solidariedade. É esta solidariedade que eu tento colocar ao meu alcance. Ao meu e ao da matéria-prima. Tento restringir o meu trabalho a este campo de acção. Considerando a natureza do meu trabalho, aquilo que eu chamo aqui matéria-prima corresponde aos seres vivos, são eles os materiais

nas mãos que pegam em enxadas. Não são mãos que se possam lamentar por acidentes de trabalho! Há que cortar os delicados dedos que se entretêm a brincar com recortes. Marcuse disse: «O trabalho é a priori um poder e uma provocação na luta contra a natureza»⁹. Se mudarmos esta «provocação» para as minhas palavras, estaremos então a falar de «dança». Ressalve-se, contudo, que as línguas que lambem as feridas desta destravada civilização de máquinas estão fora do alcance da nossa provocação. Uma política que engole funções cadavéricas, ocultando-as no seu próprio seio, não passa de um posto apinhado de incompetentes que começam a ter dúvidas sobre si mesmos e a sua capacidade criativa. É necessário continuar a fazer intervenções cirúrgicas na situação actual. É preciso abri-la com as mesmas mãos que pegam naqueles apagadores de quadros de giz, nos quais se limpam os *sinais* de um futuro impotente e a cultura de vozes chorosas existentes no esqueleto do complexo de vítima. Na origem criadora do meu trabalho está um altar. Assemelha-se a uma mortificação. É em frente deste altar que eu coloco os corpos humanos livres de impurezas. Criados em condições estéreis, os jovens de hoje trazem os corpos afrouxados. A minha tarefa é remover dos seus membros as suas armas mortíferas de brincar, e, por fim, criar uma cultura desnudada, um exército nu.

Não há hoje, que eu saiba, trabalho que gere mais alienação e imponha uma dureza mais continuada do que a monda de verão nos campos agrícolas de solo empobrecido. Nessa *energia* subserviente, conjugada com o ritmo autónomo que sustenta este

6. Jean-Paul Sartre. *Saint Genet: comédien et martyr*. Gallimard: Paris, 1952, p. 101.

7. A palavra usada por Hijikata é «kugyō» ou «kugō»(苦業), um termo de origem budista que significa literalmente «acto ou prática de sofrer», na sua acepção comum de aguentar um sofrimento para levar a cabo um trabalho, ou no sentido mais ascético de purificação espiritual e despertar (Cf. Dicionário *Kōjien*). «Provocar a morte», tal como está subentendido na palavra tradutora portuguesa «mortificação», será um exercício de desnudamento da razão, da vontade ou da intenção, baseado na aceitação do corpo enquanto prisão.

8. Jean Genet. *Journal du Voleur*. Collection Folio, Gallimard: Paris, 1949, p. 123-124.

9. A última frase provém efectivamente da obra de Friedrich Nietzsche, encontrada em *Jenseits von gut und böse: vorspiel einer philosophie der zukunft* [Para além do bem e do mal – prelúdio de uma filosofia do futuro]. Leipzig, 1886, p. 139. Presume-se, no entanto, que o resto da citação virá de outra(s) obra(s) de Nietzsche, podendo até ser uma *assemblage* feita pelo próprio Hijikata.

trabalho, existe algo que quase nos faz tapar os olhos. É dentro desta energia que os jovens camponeses perdem anos de vida. As crianças nascem e, ainda hoje, crescem a brincar com o cocó. Ainda hoje, nas zonas de grande pobreza da monocultura de arroz, famílias inteiras encontram recuperação na doença anal de uma criança de seis anos. Os pais dão as mãos às mãos que fazem maldades aos deuses. É um *humor muito negro*¹¹, mas também um padrão encantador que faz sorrir, e que, para mim, se parece com uma misteriosa dança.

No ano treze da era Shôwa [1938] proliferaram casos de um tipo de obstrução anal e vaginal nas zonas de monocultura da região nordeste de Tôhoku. Imagino que as

voces chorosas dessa altura devam agora fazer parte dos novos registos para a preservação da cultura. Embora, hoje, se estejam a tornar num importante acompanhamento sonoro da minha dança,

realidade comum destes seres, que se comportam como adolescentes sem encanto, o corpo das minhas peças é o diálogo nu, um diálogo despido dos castigos atribuídos pela sociedade, das perseguições *dramáticas* dos veículos rápidos ou das areias quentes. Estes jovens seres vivos encontram-se à distância mínima de uma experiência primordial. Acredito que é através do ininterrupto diálogo com eles e do trabalho com os seus corpos que finalmente será possível criar o meu exército nu. Só quando nos relacionamos com essas armas mortíferas que sonham, e, há muito, ignoram a miséria da política, se pode levar a cabo uma reconstrução do ser humano.

Janeiro de 1961

Texto originalmente publicado sob o título *Keimusho-he* na revista literária *Mita Bungaku*, editada pela Universidade de Keio.

Traduzido do original em japonês e anotado por Marta Morais.

1961, cortesia do artista.
Yuzo Ohno, Yoshito Ohno e Tatsumi Hijikata, Tóquio 1961.
kase, cortesia do Arquivo do autor, produzida originalmente
Hijikata, no cavalo, e Sakumi Hagiwara.



fig. 4



foi só agora, passados doze anos desde que me mudei para Tóquio, que eu consegui lidar minimamente com estes verdadeiros «choros primitivos». Através de uma incessante atenção ao quotidiano, vou ruminando o sentido destes gritos e a profundidade de gestos que mais parecem rituais secretos. Vou congeminando um andar novo, mas moldado à escuridão daquela terra onde dançar e saltar não conseguiram fundir-se. A escuridão¹² dessa terra japonesa foi um dos professores de dança que, na adolescência, me ensinaram as várias formas de perder os sentidos. Tenho de levar para o palco a exacta sensação do que é pisar¹⁵ aquela terra. Eu, um aspirante a guerreiro nu, sou aquele que força o confronto entre este pisar e aquele movimento de pés que foram domesticados pelo chão.

Ritual de iniciação à adolescência – é isto que eu coloco no meu altar de trabalho¹⁴. Será uma espécie de mortificação. Poderá designar-se também como uma cerimónia de passagem dos rapazes¹⁵. Gostava de criar uma dança assim, feita de carne e sangue, uma dança que passe continuamente à prática da experiência. Não é uma questão de tentar compreender o outro, e reciprocamente, mas sim acreditar; isto é que é assustador, porque é um acto que tem de ser vivido na pele, aceite com o corpo através da mortificação. Hoje em dia, acreditar num ser humano é uma tarefa solitária. Acreditar e sobreviver são actos mitológicos difíceis de identificar através das palavras. Só arriscando. Com as mãos que sentiram o peso dos testículos, há que dar corpo aos seus rostos obscuros.

Fico mesmo pasmado quando vejo aquelas jovens criaturas que enchem as ruas e praças da cidade, aqueles corpos que perderam ressonância ética. Partindo da

10. Herbert Marcuse. *Eros and civilization: a philosophical inquiry into Freud*. Beacon Press: Boston, 1955, p. 110-11.

11. «Ankoku no yuumoa» (暗黒のユーモア), literalmente «humor da negra escuridão» ou «humor muito negro», é uma expressão que parece remeter-nos para um dos termos que deu nome ao «butô», a saber, «ankoku buyô» ou «dança da negra escuridão» (暗黒舞踊). Este «humor» será o mesmo que Hijikata descreve nas suas memórias de infância (Cf. Nota 1): um humor «sério», «entre a espada e a parede» (*seppa-tsumatte iru*: estado de desespero máximo, sem capacidade de fuga nem acção, suspenso entre a vida e a morte) e à mercê dessas «articulações dobradas» (*tatamareta kansetsu*: referência a um corpo incapaz de se pôr direito, um corpo sem capacidade de decisão). Estes são conceitos-base da dança de Hijikata de acordo com a sua discípula, Mikami Kayô (*Utsuwa to shiteshintai* [O corpo como um recipiente]. Hashôbô: Tokyo, 1993, p. 88 – citado por Elena Polzer. *Hijikata Tatsumi's From being jealous of a dog's vein*. Humbolt - Universidade de Berlim, 2004). O método de Hijikata, originado em parte pela sua experiência de infância, provoca situações psicologicamente extremas – «desmaios, perda de sentidos» (literalmente *sottô* 卒倒), infligindo até sofrimento ao corpo, através daquilo que ele designa «uma espécie de mortificação».

12. Também aqui se fala da «escuridão», no caso, de uma «terra escura» (*kurai-tsuchi* 暗い土), a terra natal de Hijikata, situada numa região climaticamente austera do nordeste do Japão, que terá marcado para sempre o seu corpo e a sua dança.

13. Embora de facto Hijikata não fale em «butô» neste seu ensaio, ele usa aqui o verbo *fumu* (pisar 踏む), o segundo elemento constituinte do ideograma «butô» (舞踏). Se o primeiro carácter de «butô», «bu», significa «dançar», o segundo, «tô», significa «pisar».

14. Sobre a relação do «butô» com a ritualidade, note-se que a palavra significa tradicionalmente um tipo de cortesia, também designada «haibu» (ou «haimu»), tal como referida na grande narrativa literária japonesa do século XI, *Guenji Monogatari*. A dança «haibu» constituía uma forma de agradecimento, dirigida tanto à corte imperial, ou ao imperador, como aos deuses (xintoístas) ou ao buda. Mais tarde, com a difusão da palavra «buyô» para designar «dança», a palavra caiu em desuso. Na Era Meiji, foi muito usada, enquanto termo tradutor, para referir formas ocidentais de dança embora hoje seja sobretudo usada para designar a forma contemporânea do «butô».

Repare-se também que «butô» é usado na medicina para designar um conjunto de doenças neurológicas, *butô-byô* (Discinesia), tais como a Doença de Huntington, que afectam as funções motoras e cujos sintomas são movimentos involuntários do corpo designados *corea* (termo grego para «dança»).

15. Optou-se pela conotação essencialmente masculina do termo «wakashu». A expressão usada aqui, «wakashu-iri», remete-nos não só para uma iniciação nos papéis sociais dos adolescentes, geralmente enquanto subordinados, como também para a iniciação amorosa e sexual dos rapazes, conduzida por mulheres adultas a nível comunitário local. Há depois o contexto artístico, nomeadamente da arte guerreira dos samurais (*wakashu-dô: caminho da homossexualidade*) ou do kabuki (*wakashu-kabuki*), em que a iniciação sexual dos rapazes está ligada à homossexualidade, socialmente permitida apenas nesta idade pré-adulta. Era conduzida por homens adultos e cabia ao jovem o «papel passivo». No teatro *wakashu-kabuki*, depois da proibição do *kabuki* feminino (1652), os jovens e belos *bishônen* representavam os *onnagata* (papéis femininos), ou então os *wakashugata* (rapazes adolescentes), sobretudo enquanto bailarinos. A iniciação dos jovens actores servia, todavia, também como fachada para encobrir redes de prostituição masculina e homossexual dos «rapazes *wakashu*».

CHRISTOPHE WAVELET
ENTREVISTA
MARCELO EVELIN

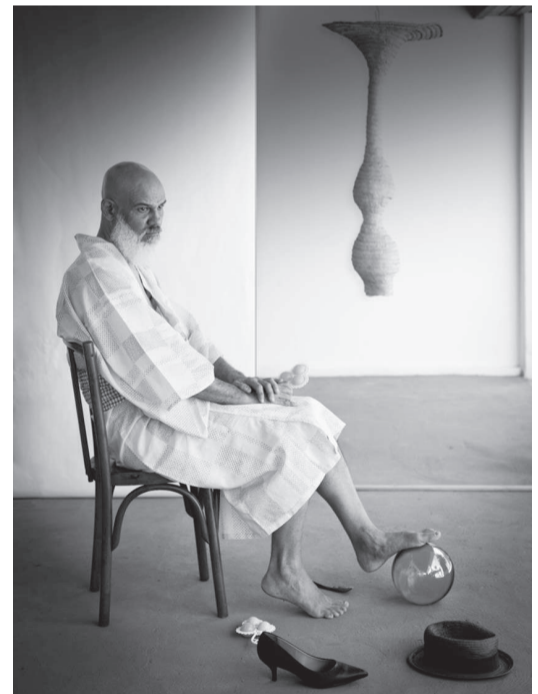
o sul da Índia, autor não identificado.
, 2017, cortesia do artista.
foto de Eikoh Hosoe a Tatsumi Hijikata
obtivemos para publicar.

Tem que
haver mais
desempenho



Es

fig. 6



À semelhança de sua colega de profissão e amiga Lia Rodrigues, e como ela detentor de um passaporte brasileiro, Marcelo Evelin não é apenas um coreógrafo conhecido dos públicos que frequentam festivais e salas de espetáculos das grandes cidades da Europa Ocidental. Para começar, cada um deles vivenciou uma carreira de intérprete na Europa – ela na França, ele na Holanda –, antes de assinarem seus respectivos projetos coreográficos. Que correspondem, em poucas palavras, também a duas concepções distintas de suas atividades artísticas. Envolto de início pelo legado da dança-teatro – no caso dela, numa vertente de Maguy Marin e, no caso dele, de Pina Bausch –, eles optaram em seguida por peças mais próximas do manifesto artístico, herdado das vanguardas históricas do século XX. Essa nova época da obra de cada um se produziu no momento em que, no Brasil, uma série de artistas se sentia igualmente solidária às mutações pelas quais o país vinha passando, depois que Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito para seu primeiro mandato. Num contexto em que os efeitos da transmissão de práticas artísticas, concebidas como exercícios de liberdade, nunca foram garantidos, cada um deles escolheu desenvolver uma atividade artística sustentável em contextos como a favela da Maré, no Rio de Janeiro, para Lia Rodrigues, ou a periferia de Teresina, no estado do Piauí, para Marcelo Evelin. Essas iniciativas semelhantes foram entendidas como exemplares e renderam a ambos o reconhecimento tanto local quanto internacional – europeu em particular.

Hoje em dia, tanto ele quanto ela são daqueles que, com a prática, o pensamento, o discurso e o modo de vida que mantêm, se contrapõem o governo de Jair Bolsonaro, eleito recentemente no Brasil. Um governo “eleito democraticamente”, dizem as grandes mídias. Por certo, como também o foi o governo de Donald Trump nos Estados Unidos, o de Vladimir Putin na Rússia, o de Recep Tayyip Erdoğan na Turquia, o de Viktor Orbán na Hungria, o de Bashar al-Assad na Síria, o de Benjamin Netanyahu em Israel, o de Abdul Fatah al-Sisi no Egito, o de Abdelaziz Bouteflika na Argélia etc.

Um mal-estar na democracia: não são intoleráveis apenas os maus usos ou a usurpação do próprio nome “democracia”. É também, e sobretudo, a supressão da política por uma lógica esgotada da representação, prescrita por um modelo fracassado. E também seu confisco por uma casta de profissionais. Enquanto isso, de olhos bem abertos e inteligência à espreita, Marcelo Evelin traça seu caminho. Com a mesma coragem, a mesma dureza, a mesma energia desejante e a mesma lucidez diante do estado deste nosso presente. E trabalhando atualmente em uma nova peça que logo será apresentada do lado de cá do Atlântico.

Christophe Wavelet

Traduzido do francês por Daniel Lühmann.

CW *Alors, mon cher* Marcelo, onde você mora agora?

ME Eu moro em Teresina e em Amsterdã.

CW Você tem ainda o apartamento em Amsterdã?

ME Sim. Eu continuo dando aula uma vez por ano. Talvez isso já esteja chegando no final, mas ainda gosto muito de dar aula. A única relação que eu tenho com a Holanda é a escola de mímica, é o lugar que me interessa. Não tenho mais interesse em fazer nada no mercado.

CW Agora você poderia fazer de Papai Noel, com a sua barba branca.

ME Eu sei, vou fazer um Papai Noel *queer*, com uma coisa assim de Carmen Miranda: toda vermelha, cheia de veado na cabeça, sendo carregado por muitos veados, porque eu não sei se tu sabe, mas aqui no Brasil veado prolifera. É a fofoca, a confusão, o babado também vão aumentando concomitantemente com o tamanho do rombo no Brasil. Tu não pode imaginar o que está isso aqui.

CW Fala para mim.

ME A nossa nova Ministra da Família, da Mulher e da Diversidade se chama Damares Alves. Agora de manhã, na internet, vi um depoimento dela dizendo que viu Jesus em cima de um pé de goiaba. Jesus está falando para ela como conduzir o Brasil e a família brasileira.

CW Então, Marcelo, a gente tem também que ver o Papai Noel. Que loucura... o que é que aconteceu com esse país maravilhoso?

ME Eu não sei. De certa maneira, continua maravilhoso, porque aí também não está fácil, não é? Tem uma coisa estabelecida, uma base sólida, um tipo de educação que, por exemplo, no Brasil, não tem. Educação, em qualquer crise, ajuda a sustentar. Dá parâmetros. Aqui a gente não tem esses parâmetros. Está todo mundo jogado no desespero, na completa falta de crença, de esperança. Está muito difícil do lado subjetivo. Tem uma produção simbólica que está totalmente ameaçada e as pessoas não conseguem nem ver.

CW Isso é o pior.

ME A economia a gente reorganiza, as leis a gente refaz, as constituições a gente adapta, mas a subjetividade dos jovens, das crianças, das minorias que estão completamente colocadas de lado, completamente assustadas em relação ao que vai acontecer... eu te juro, estou com muito medo. A gente fez o "Batucada" agora...

CW No Brasil?

ME É. A gente fez de setembro a outubro, antes das eleições, as pessoas nos convidaram justamente por isso. A gente fez em três cidades brasileiras e em Santiago do Chile. Foi interessante

fazer no Chile, até para ver um país que viveu uma ditadura muito forte recentemente, como é que está e o que sobrou disso. Pessoas que não se tocam, que têm medo de serem tocadas, que estão descobrindo de novo como fazer isso.

E, aqui no Brasil, é muito difícil as pessoas acreditarem que a gente pode fazer uma revolução.

CW Marcelo, fala para mim, você se lembra, em 1984, no final da última ditadura no Brasil, da situação a esse respeito?

ME Eu me lembro do final oficial da ditadura, que foi em 1979. Eu tinha dezessete anos e fui morar no Rio, onde eu tinha morado até os dez anos de idade. Fui procurar fazer teatro e vi o anúncio de um diretor que tinha estado exilado e estava voltando. O interesse desse diretor era que o conhecimento dele ficasse disseminado no Brasil. Como eu era do Piauí, ele me escolheu mesmo muito jovem, porque seria uma maneira de chegar no Piauí, que nessa época era muito mais longe do que é hoje, aliás, não existia. É o Augusto Boal. Eu vi a chegada do Boal no Rio.

Ele foi do aeroporto para o Teatro Gacilda Becker, no Largo do Machado, recebido por pessoas que o carregavam e uma multidão de artistas e jornalistas aplaudindo. Ele entrou e começou imediatamente a falar do método do teatro do oprimido, a botar as pessoas para fazerem coisas, elas começaram a se deitar no chão etc. Eu estava recém-começando, no meio de vários artistas bem mais velhos, pessoas que eu conhecia da televisão, que eram importantes, sem saber o que eu estava fazendo ali. Isso foi o começo da volta, da abertura no Brasil. Em 1983-84, a gente começou a fazer os painéis na rua para pedir "Diretas Já", que foi o começo da ideia das eleições, que aconteceram em 1988. Eu não estava no Brasil na época, já morava na França quando as pessoas puderam votar pela primeira vez para eleger um presidente. E elegeram justamente Fernando Collor de Mello, que foi um tiranozinho. Eu não estou acreditando nesse momento do Brasil, porque estava indo relativamente bem. Nunca é perfeito, o Brasil é um país complexo. A gente tem uma diversidade enorme, sem direito de voz. Aqui a gente sabe que os negros são considerados inferiores, são colocados no lugar de subservientes. As semanas antes do segundo turno foram extremamente violentas. Muita intolerância na rua, a gente com medo de falar abertamente sobre o que quer que seja, os eleitores do Bolsonaro começando a fazer cerco e todo mundo fazendo muita campanha. Por exemplo, a gente pegava Uber só para conversar com os motoristas sobre a situação do país, pedindo para que votassem; todo mundo andando com adesivo e tentando falar nos supermercados com as pessoas. Foi muito bonito de ver esse movimento.

CW Você estava em Teresina ou no Rio?

ME Eu estava fazendo o "Batucada"

em Belo Horizonte, depois em São Luís, quando passou ao segundo turno, depois ainda em Recife, onde fizemos nos dois dias anteriores ao segundo turno. A gente chegou quatro dias antes, teve uma manifestação grande com Fernando Haddad, milhões de pessoas na rua.

Nós fomos em grupo, tentando fazer uma ponte entre o *Batucada* e a situação. O Brasil está dividido entre uma intolerância, uma dureza, e uma certa vontade de mudar, uma revolução um pouco engraçada, um pouco subversiva. Não é que a gente queira o governo do PT – falo por mim pelo menos, alguns querem de fato. Mas é uma defesa da democracia, porque realmente não faz sentido o que esse senhor prega, e já começaram os escândalos de corrupção antes de ele entrar.

CW As pessoas continuam a conversar hoje, por exemplo, em Teresina, onde você está agora?

ME Diminuiu muito a conversa, porque a gente não tem mais o que fazer. Foi um golpe muito grande. A gente sente que perdeu um espaço e que agora não é sobre tirar o Bolsonaro, e sim sobre esperar e começar a trabalhar para, numa próxima eleição, estarmos fortalecidos.

CW Quatro anos de horror. Você agora tem um espaço em Teresina, não é?

ME Sim, um espaço chamado CAMPO, muito precário. São dois estúdios de 500 m² com pilares. O estúdio de cima é o que eu chamo de "Demolition Incorporada". E embaixo é o "estúdio de baixo", que está nas mãos de um artista visual e fotógrafo, Maurício Pokemon.

Mas tem muitas outras pessoas da performance, teatro, moda... a gente usa os espaços para tudo. E conseguimos construir quatro apartamentos, com ar condicionado, porque aqui é preciso ar condicionado. É igual ao *chauffage* aí no inverno: tem que ter!

CW Não sei se em Portugal saberão da situação climática de Teresina...

ME Teresina foi considerada durante muito tempo ~~uma das capitais~~ mais pobres do Brasil. Quando o Lula assumiu o governo em 2002, ele fez o mapa da pobreza, e um município do Piauí, que se chama Guaribas, foi constatado como o mais miserável. Essa miséria não era só econômica e social, era também subjetiva, cultural e simbólica. A gente vem conseguindo desfazer isso. O Brasil mudou muito com o governo do Lula. Abriu portas para muita gente, tirou a pobreza e a miséria de um lugar recluso que era quase intocável. Teresina cresceu muito, principalmente nos últimos quinze anos. Culturalmente também começou a dar passos. É muito engraçado imaginar que Teresina é citada como uma das capitais do Brasil que tem dança, dentre cinco ou oito capitais, de um total de quase trinta. Acabo de ir a São Paulo dar uma palestra para o governo e comecei falando que, há vinte anos, seria impossível pensar num artista do Piauí

sendo trazido para São Paulo para falar de arte e cultura. Mas Teresina tem uma situação climática que dificulta, porque é muito quente e não fica na costa. O calor afasta qualquer possibilidade de as pessoas virem para cá. É como Tohoku, onde vivia o Hijikata, no Japão. Tohoku é muito frio, muito pobre, muito gelado. É a mesma coisa.

fig. 7 *Ninguém solta*
Autor não identificado, a partir do de

CW De onde vem o dinheiro para esses dois espaços que você descreveu?

ME Esse prédio era um depósito de supermercado. A família da Regina Veloso, que trabalha comigo como produtora, tem uma relação de amizade com o dono. É um prédio grande que nos custaria muito mais se fôssemos analisar o preço real, mas a gente paga um preço simbólico e trabalha todos os meses para pagar. De tudo o que eu ganho na Europa, com as turnês, com as aulas que eu dou, com as subvenções para criação, vem uma percentagem para cá.

CW Mas não tem nenhuma subvenção para o lugar?

ME Nenhuma, nem um real, ninguém, nada. A gente nem consegue cobrar entrada para dizer que tem uma receita. Porque o lugar é muito precário. Então a gente pede doação, e isso é muito pouco. A gente faz um fanzine e vende. Mas aí só dá para pagar o aluguel da máquina de fotocópias. Já tentamos, inclusive com os órgãos governamentais aqui do Piauí. As pessoas não têm nenhum interesse porque dizem que não é um espaço deles.

CW É só o trabalho da companhia que paga esses dois espaços?

ME Não. Agora, por exemplo, o Pokemon ganhou uma subvenção para o trabalho dele. Então esse dinheiro vem. A Regina consegue alguns outros. A gente consegue que venha um grupo fazer uma residência, então ficam trezentos euros para a gente. Existem todos esses movimentos no sentido de conseguir pagar as contas.

CW Se você comparar a sua situação em Teresina com a da Lia [Rodrigues] na Maré, quais são as diferenças estruturais?

ME Faz algum tempo que eu não vou na Maré, mas a Lia tem mais acesso a subvenções. Também é um pouco mais velha, trabalha há mais tempo e tem um grande suporte da França que ajuda muito. A gente, por exemplo, tentou o suporte da Maison Hermès esse ano, mas não tem mais dinheiro porque a Hermès nunca vai vender aqui em Teresina. As pessoas não têm dinheiro para comprar Hermès, então não tem importância. No Rio tem Hermès. Mas a Maré também é muito mais violenta. A gente não tem tanto risco de levar uma bala perdida saindo aqui do espaço. A Maré fica no Rio de Janeiro, que é um lugar turístico, central, importante, que atrai muitos

curiosos, e isso ajuda muito a Lia a estar mais num fluxo, num trânsito. Eu estou muito isolado, e esse fato dá uma descrença com relação a que lugar é esse no fim do mundo. O que é que essa gente está fazendo?

CW Entendo, faz sentido. Eu não vou ao Brasil há sete anos. Há agora outros projetos no país como o que você faz em Teresina?

a a rola de ninguém
desenho original de Thereza Nardelli.

ME Eu imagino que sim. A ideia de residência artística é muito nova no Brasil, principalmente nas artes performáticas. É mais conhecida para artistas visuais, como o Capacete, que já tem vinte anos.

CW Mas o Capacete também fica no Rio...

ME Os poucos espaços que tem são no Rio e em São Paulo. Mas residência de arte performática não tem nem no Rio nem em São Paulo. A minha ideia com CAMPO é transformá-lo num centro coreográfico, um pouco nos modelos da França, um lugar onde se possa trabalhar não só com coreografia em termos de espetáculo, mas também pensando coreografia social, do convívio.

CW Então você tem ideias para fazer crescer tudo isso em Teresina?

ME O meu sonho é ganhar muito dinheiro na loteria, comprar esse espaço, gastar muito dinheiro num prédio escultural, uma coisa de nível japonês, e transformá-lo num grande centro, justamente para trazer atenção para um lugar pobre, e dizer que esse lugar também é capaz de ter ideias e de produzir. Porque, hoje em dia, apesar dessa discussão estar mais avançada, de equidade, de descentralizar Rio e São Paulo, na realidade esses ainda são os centros do Brasil. Eu tenho projetos de transformar oficialmente o espaço num centro coreográfico para o Nordeste. Existe uma diferença entre o Sul e o Nordeste do Brasil. Agora, nas eleições, isso ficou ainda mais claro, porque o Nordeste inteiro votou no PT, em Haddad, e o Sudeste inteiro, o Sul, votou em Bolsonaro.

CW E como você faz agora, com a situação política recente? Qual é a diferença que faz para o seu trabalho artístico?

ME Existe muito medo no ar no Brasil. Por exemplo, eles começaram a divulgar uma lista de artistas que estariam sendo perseguidos, ou perante quem a gente teria de ter atenção.

CW Que horror! É racismo.

ME Nessa lista estariam uns 700 nomes. Eu não estou nessa lista. Mas o *Batucada* é um espetáculo que lhes chamou a atenção. A mulher do [Sérgio] Moro, que é Bolsonaro, que se candidatou a deputada, colocou a foto do "Batucada"

e de outros espetáculos num flyer dizendo "Nós não queremos mais isso no Brasil". Então a nudez é uma coisa que ninguém quer mais. Eu estou criando agora um espetáculo em que nós estamos trabalhando nus. Mas eu acho que no Brasil a gente não vai conseguir apresentar. Nenhum SESC vai comprar um projeto que tenha nu.

CW Mas o SESC é uma organização independente...

ME O SESC é uma organização privada com funções públicas. Só que, nos últimos anos, quando começou essa coisa toda do Bolsonaro — a intolerância —, o SESC passou a ser o nosso Ministério da Cultura. Eu tenho várias críticas ao SESC, mas é o único órgão no Brasil que ainda está atendendo a cultura. E agora já se fala que todo o dinheiro para circular produtos artísticos tem que parar. Isso vai quebrar totalmente as nossas pernas, vai ser um desfalque. Se a gente perder o SESC, a cultura brasileira não vai para lugar nenhum. Eu só estou fazendo a minha criação agora porque consegui uma subvenção do Itaú Cultural.

CW O Itaú Cultural é também uma organização privada, de um dos maiores bancos da América Latina. Eles também apoiam iniciativas de dança contemporânea?

ME Sim. Eles têm um projeto chamado Rumos que é feito a cada dois ou três anos e contempla todas as áreas, inclusive arquitetura, patrimônio histórico, arquivo, áreas que estão um pouco esquecidas. Os resultados dos projetos que foram enviados no ano passado saíram neste ano [2018], e dos dezesseis mil projetos em candidatura só foram escolhidos cento e nove.

CW Entendo. Esse dinheiro é para dois, três, quatro anos?

ME Não, são cem mil reais, vinte e cinco mil euros. É tudo o que eu tenho para fazer uma peça, para pagar todo mundo, para pagar o espaço.

CW E você pode ganhar várias vezes esse edital?

ME Eles dizem que eu posso me candidatar mais vezes. Mas existe pouca chance, porque existe muito mais do que cento e nove projetos bons. Eles não têm condição de subvencionar quinhentos projetos.

CW Sim. Eles têm.

ME Eles têm. Mas eles não querem.

CW Vamos falar com a Milú [Villela]. Conta-nos brevemente quem é a Milú.

ME A Milú é uma senhora muito simpática e elegante, muito rica, filha de um grande empresário que criou o Banco Itaú, e foi ela quem criou o Itaú Cultural, uma organização especialmente dedicada às artes, a princípio às visuais, mas que depois se expandiu para as performáticas

e para todas as artes que lidam com minorias e grupos específicos. É um trabalho sociocultural bastante intenso e rigoroso em São Paulo.

CW Você tem de convidar a Milú, um dia, para o seu espaço em Teresina.

ME Seria muito importante e interessante. Não sei se ela se sentiria muito à vontade.

CW Sobre a sua próxima peça, onde você se apresenta aqui na Europa, no primeiro mundo?

ME Eu resolvi fazer a estreia dessa peça aqui no meu espaço em Teresina, por questões políticas. Vai se chamar *A invenção da maldade*. Não é uma peça sobre este momento político do Brasil, mas não tem como as pessoas não relacionarem com o que está acontecendo. Também escolhi ensaiar aqui e utilizar o isolamento que a gente vive, a precariedade do espaço, para tentar gerar uma dança exatamente dentro desse estado de escassez de condições. O Itaú está tentando mandar alguns jornalistas para cá, porque é especial fazer uma estreia de um trabalho de arte contemporânea nesse momento. E vou apresentar depois no Porto, no Festival DDD no Rivoli, em Bolonha, no HAU em Berlim e no Kunsten em Bruxelas.

CW Como sempre, você faz turnês chiquérrimas na Europa, vamos esperar que você se possa apresentar no Brasil num futuro próximo.

ME Tudo no Brasil está suspenso até o carnaval. Mas este ano é mais especial porque entra um presidente que vai possivelmente mudar muitas coisas, então a gente vai ter que ficar lutando para que não mudem tantas coisas assim.

CW Marcelo, os seus e os nossos amigos do Brasil têm medo, ou não?

ME Muito medo. A gente tem medo de não conseguir mais nenhuma subvenção, de não conseguir mais apresentar em nenhum lugar, de apanhar na rua, de ser agredido, de que uma lei da igreja nos proíba de dançar sem roupa, a gente está com medo de tudo, medo de falar com as pessoas. A gente já consegue reconhecer, pela maneira como a pessoa se veste ou fala ou pelos assuntos, se é Bolsonaro. Então está se criando uma intolerância também da nossa parte. Nós também estamos um pouco agressivos.

CW É difícil não ser intolerante.

ME É difícil, mas sabemos que nós, os negros, os veados, os artistas, os nordestinos, somos a parte mais fraca, somos os que estão na mira das armas. O Bolsonaro está pregando a liberação das armas. O Brasil é o país que mais mata, onde existem mais crimes contra LGBT e transsexuais. A gente tem medo de isso se legitimar. Existe quase uma campanha para matar veado.

CW Que horror. O que é que a comunidade LGBT no Brasil faz contra isso?

ME As pessoas continuam conversando e se solidarizando entre elas. Teve uma campanha bonita antes da eleição que tinha um cartazinho escrito "Ninguém solta a mão de ninguém"; depois da eleição tem um cartazinho com "Ninguém solta a rola de ninguém". Neste momento não tem muita coisa a se fazer, mas entre os meus amigos a gente fala que tem que haver mais desbunde. Desbunde é todo um movimento que a Tropicália deflagrou no Brasil e que virou e sustentou também o movimento gay. Desbunde é Ney Matogrosso, é Dzi Croquettes, são todas as trans trabalhando e fazendo o que estão fazendo. Nunca foi tão importante a gente continuar produzindo, justamente para manter a nossa força.

CW Que coisa fazem os grandes, o Ney, o Caetano, a Bethânia etc., o que eles falam publicamente?

ME A Bethânia tem uma foto que foi divulgada durante as eleições com a camiseta do Haddad. O Chico Buarque está na linha de frente em relação ao pronunciamento, se expondo. O Caetano faz shows, dá declarações. Existem vários artistas lutando, mas a gente não sabe porque o poder é maior. Eu sinto que esse é o momento de colocar o pé na porta e não deixar a porta fechar.

CW Claro, é a única maneira.

ME Eu acredito que é um momento culturalmente muito especial, porque as crises também nos levam a produzir mais adequadamente com o momento. Eu já sinto uma força vindo dessa resistência, da percepção de que a gente tem que fazer alguma coisa, como artista, com os nossos corpos, com as nossas inteligências, com a nossa voz. Eu acredito que o Brasil vá ocupar um lugar de destaque de novo, porque esse país tem uma dinâmica.

CW Concordo totalmente.

ME Eu sei disso porque vivi todos esses anos fora. Eu vejo a quantidade de facilidades objetivas que a Europa tem, mas falta uma dinâmica, falta sangue no olho. Então eu espero que a gente tenha forças, que a gente não seja dizimado, para que a gente possa focar o movimento no Brasil.

fig. 7



Entrevista feita por Skype no dia 12 de dezembro de 2018.

INVENTAR¹O PAI

CYRIAQUE WILLEMAUX

UM HOMEM DÁ À LUZ O SEU PAI

Já que o pai não é o progenitor, talvez seja possível concebê-lo. Foi esta a reflexão a que puderam assistir os membros do pessoal hospitalar de Lisboa. Um tal de João trouxe ao mundo um pequeno rapaz a que decidiu chamar João, como o seu pai. De acordo com fontes fidedignas, terá mesmo dito: “É verdade que não é muito bonito, mas amo-o na mesma porque é o meu pai.” Para além de ser a primeira criança a nascer de uma pessoa dotada de um órgão reprodutivo masculino, trata-se também do primeiro ser a brotar de um pensamento. Assim que pudemos questionar o jovem filho sobre o método de procriação, eis o que nos respondeu: “Tudo partiu da ideia segundo a qual nós também herdamos dos nossos sucessores. Para que haja um legado é necessário um elo forte que nos reconduza aos antepassados. No entanto, sem descendente, o antepassado, enquanto pai, não passa de uma ficção. Só poderá viver como pai a partir do momento em que se produz uma ligação. Essa ligação tem duas pontas, mas não está nas mãos do pai lançar a outra extremidade do fio ao seu herdeiro ou herdeira. Pelo contrário, são estes últimos que reconhecem o pai e lhe estendem o elo que o conduzirá até à luz. Isto quer dizer que o herdeiro cria o seu antepassado, o herdeiro dá à luz o parentesco, produ-lo. A história da arte, por exemplo, pode ler-se de trás para a frente. Eu quis aplicar essa distorção – aliás indolor, não se preocupem – à minha vida. A ideia de pai não passa de um material passível de ser mastigado para produzir um objeto. Acontece que este objeto está vivo e poderá um dia falar.” Quanto à pergunta sobre de onde terá saído o pai, apenas tivemos direito a respostas evasivas do género: “Façam uso da vossa imaginação, jornalistas da tanga.” Uma coisa é certa: este acontecimento vai fazer história.

O PAI CRESCE LONGE DA SUA CRIANÇA

Há dez anos atrás demos conta neste mesmo jornal de um acontecimento absolutamente surpreendente: *Um homem dá à luz o seu pai*. Fomos tentar recuperar o paradeiro de João e do seu pai João, hoje já com dez anos de idade. Ainda vivem em Lisboa, mas parece que a experiência se tornou um pesadelo para o pai, entregue a uma família de acolhimento longe do seu filho, que está interdito de se aproximar do pequeno João sob pena de encarceramento imediato. A assistente social Ana Li Furtado², com quem nos encontramos, testemunha: “Tendo em conta o carácter extraordinário da filiação, os serviços sociais ordenaram que a família mono-infantil estivesse permanentemente sob vigilância, decisão a que o recente filho João não opôs qualquer objeção. Um amor natural parecia unir o filho e o seu pai e as múltiplas manifestações hostis a este modelo familiar (marchas silenciosas, artigos na imprensa, ameaças e outros pseudónimos trolls {o republicano mascarado; umpaiumfilhoumcorposaudável; JeSuisJoão; Salazar88; #iwantmyplacentaback}) não pareciam perturbar João e João. Estranhámos apenas um facto: o total silêncio que reinava entre eles. Todas as visitas efetuadas por mim ou por uma colega aconteciam quando a criança dormia ou estava entretida com um dos seus puzzles, a tentar encaixar uma forma num molde vazio, muitas vezes desenhos geométricos elementares, como um círculo, um quadrado ou um losango de cores diferentes. O pai, quando tentámos desviar a sua atenção das formas primárias pronunciando o seu nome, reagiu normalmente. Ou seja, parecia reconhecer-se a si próprio e a hipótese de uma qualquer forma de autismo nunca chegou a ser equacionada. Além disso, o pequeno João era uma criança com uma cabeleira angélica tão espessa quanto precoce, em daqueles casos que nos fazem acreditar que a natureza por vezes permite-se ser insolente. O sorriso e os caracóis adoráveis do pai, aliados à quietude do filho grisalho, eram altamente reconfortantes. O apartamento era modesto e extremamente limpo e arrumado. O filho João dormia no único quarto e, num recanto da sala, tratou de arranjar um casulo com tons azulados para o seu pai. Este recanto protetor continha evidentemente uma cama de grades de madeira clara por cima da qual pendia, rodando em círculos, um móbil fabricado pelo próprio João. Tratava-se de um móbil pouco comum, sem estrelinhas coloridas ou bichos sorridentes. As formas educativas habituais, que servem para despertar os sentidos do bebé, tinham sido substituídas por pedaços de cera rosa que não consegui identificar à primeira vista. Ao aproximar-me do objeto acabei por distinguir o que me pareceu serem moldes ou, para usar um termo técnico, um pequeno corpo em vista explodida. Será que estes moldes foram decalcados do pai João? Criados ou pensados a partir de um boneco? O filho João nunca diz nada (mesmo que hoje não haja dúvidas de que o seu pai foi a forma que serviu o molde). Sobrava a perturbação causada pela verosimilhança dos corpos flutuantes.

fig. 8 Tentilhão-montês ou e carduelis chloris ©

“E nunca estranhou?”

— A princípio sim, mas como o João se estava a divertir tanto com o móbil achei que se calhar não tinha mal nenhum. Afinal de contas as crianças brincam com bonecas mais ou menos realistas e o que é mais divertido é arrancar uma perna, uma cabeça ou um braço à boneca e depois recompô-la de forma diferente. É mesmo uma fonte de prazer à qual é agradável poder recorrer com qualquer idade. Neste caso, o corpo estava já desfeito em pedaços e dispunha-se a imensas combinações possíveis. Um pé que parecia sair de um pescoço, ao mesmo tempo que um dedo do pé se aproximava de uma pilinha e parecia ter encontrado um irmão. A minha descrição pode parecer horrível, mas a verdade é que o espetáculo fez-me rir bastante.

— Os seus superiores tinham conhecimento de tudo isto?

— Sim, chegaram mesmo a deslocar-se para vir ver o que supuseram ser um objeto de tortura.

— E?

— Acharam-no bastante conseguido e lúdico. Imagine a felicidade de um querubim de caracóis loiros diante de um olho que flutua como um satélite junto a uma orelha que está ela própria a gravitar em redor de um calcanhar. Será isto pior do que chamar-se João?”

fig. 8



1. No original “enfanter”, que significa “dar à luz, conceber”, mas que, literalmente, pode ser lida como “fazer de alguém uma criança” (“infantilizar”). A tradução não encontrou equivalente em português e viu-se forçada a recorrer a uma nota. [N. do T.]
2. Os nomes foram modificados a pedido do envolvido.

O nosso folhetim prossegue na próxima semana.

Coréia #0

“Será isto pior do que chamar-se João?”

— ...

— Talvez seja mais difícil desvincular um indivíduo de um nome do que fazê-lo aceitar um corpo múltiplo. Um nome pega-se. Mas um nome associado a um corpo despedaçado torna-se muita coisa.

— Então você acha que tudo isto tinha boas intenções?

— Valha-nos Cristo e Fátima, não, Deus seja louvado! Não tenho dúvidas de que havia em tudo isto uma grande crueldade, mas que querem, dar à luz não é das coisas mais anódinas que existem. Não se trata de fazer como se fosse tudo óbvio. João deu à luz João e depois partiu-o em pedaços e disse: reconstitui-te à tua maneira, querido pai.

E João riu-se, porque é a vida.”

Enquanto o pai João, com o olhar, compunha o seu corpo de mil e um modos diferentes, o filho João observava esse pequeno ser que em breve falaria. Até hoje tinha-o rodeado de silêncio mas, apesar dos esforços, a criança parecia reconhecer-se no som [ʒwẽw̃]. Era importante que este som não se colasse demasiado à pele de João, pois, uma vez embutido, seria muito complicado de o tirar. Ele queria manter o pai em suspenso à maneira do móbil de cera, que não passava de afagos e hipóteses. Para que João ficasse para sempre [ʒwẽw̃] era necessário afogá-lo em si mesmo, tornar este nome um ambiente. Seria como revirar-lhe a pele e fazer dessa membrana o saco que retém o eco da criança: [ʒwẽw̃]. João teve a ideia de multiplicar [ʒwẽw̃], de o deformar até que se tornasse uma suite de onomatopéias, um canto de pássaro. Tinha ouvido

fringilla montifringilla
depositphotos.

falar de uns lisboetas proprietários de tentilhões que vivem para os lados da Musgueira. Os seus passarinhos foram treinados a repetir um canto único. Colocados numa gaiola coberta por um pano, escutavam durante horas um canto de tentilhão que imitavam. No dia da competição, cada pássaro (numa gaiola afastada dois metros e quarenta da sua vizinha) tem de encadear o maior número de trinados no espaço de tempo de uma hora. Um outro concorrente posicionado em frente à gaiola marca, numa régua em madeira, um traço por cada canto cumprido. João decide que talvez não seja má ideia fazer de [ʒwẽw̃] o timbre de um canto, material maleável de uma melodia de tentilhão. Pôs então mãos à obra e compôs. A primeira versão a que chegou era de uma grande simplicidade. Contentou-se em inscrever uma nota por compasso, seguindo um andamento escolhido ao acaso. Chamou ao canto: *Melodia do pássaro*.

Melodia do pássaro

♩ = 160

[ʒ] [w] [ẽ] [w̃] [ʒ] [w] [ẽ]

[w̃] [ʒ] [w] [ẽ] [w̃] [ʒ] [w]

[ẽ] [w̃] [ʒ] [w] [ẽ] [w̃] [ʒ]

[w] [ẽ] [w̃] [ʒ] [w] [ẽ] [w̃]

[ʒ] [w] [ẽ] [w̃] [ʒ] [w] [ẽ]

[w̃] [ʒ] [w] [ẽ] [w̃] [ʒ] [w]

[ẽ] [w̃] [ʒ] [w] [ẽ] [w̃]

Depois de dispor as notas pela partitura, faltava-lhe distribuir os fonemas do nome. E foi isso que fez, espargiu os fonemas do seu pai como faria com as cinzas de um defunto: [ʒ]; [w]; [ẽ]; [w̃].

A sua confiança no acaso era limitada e por isso João adquiriu um software de composição musical. Introduziu nele as notas e confiou a sua interpretação à voz de uma soprano digital. Uma nota por fonema, na ordem lógica do som [ʒwẽw̃]. O resultado afastava-se bastante do canto do tentilhão. A melodia era humana, melancólica e demasiado longa. Seria ele alguma vez mais capaz de escutar todos os dias um tal lamento? Não. Mas o ar tinha uma certa graça e, se bem que a ornitologia do trilo fosse discutível, será que não valia mais a pena começar a aprendizagem de [ʒwẽw̃] com um chilrear acessível para depois o encerrar num trilo único de onde nunca mais sairia? Porque antes de compor melodias novas que fariam com que João se perdesse um pouco mais no labirinto fonético em que se iria tornar o seu nome, era necessário assegurar que o pai seria capaz de aprender este primeiro canto. João instalou [ʒwẽw̃] no parque e fê-lo escutar a *Melodia do pássaro*. Continuava a poder brincar com os seus cubos de madeira e outros brinquedos que ofereciam

texturas e sons diferenciados, mas, num lugar fora do alcance dos seus dedos rechonchudos, um altifalante enviava-lhe o [ʒwẽw̃] fraturado em música. Não parecia que o pai desse uma atenção especial à atmosfera musical que acabaria porém por se imiscuir. A música nunca foi difundida a níveis sonoros que pudessem alertar para o seu conteúdo. Qualquer estranho que visitasse João e o seu pai notaria apenas um fundo musical sem perceber o propósito. Além disso, a natureza doce do filho ecoava no tom da sua voz e era frequentemente necessário aproximar os ouvidos para se perceber o que saía da sua boca. Os interlocutores adaptavam-se inconscientemente ao nível sonoro enquanto o altifalante, colocado suficientemente próximo do parque, constituía uma espécie de barreira sonora entre a língua falada pelos adultos e a orelha falsamente passiva do pai. Esta língua longínqua não passava de um sussurro de consoantes com valor idêntico ao velho frigorífico da cozinha.

Achava-se no arranjo dos elementos que circundavam [ʒwẽw̃] uma familiaridade feita de sensações entre as quais o sussurro do velho frigorífico desempenhava o seu papel, tal como a cor da mesa da cozinha ou o cheiro do armário onde estavam dispostos os produtos de limpeza. Longe das palavras, estes elementos sensíveis organizavam-se em constelações que nenhuma imagem, som ou cheiro poderia reunir num todo.

Restos de sensações captadas pelos órgãos deste pequeno corpo e que mais tarde se traduziriam em gestos, posturas, entoações. Associações efêmeras, que ultrapassavam o que o nome *João* poderia alguma vez significar, inchavam-no como a uma tripa sem que essa pressão fosse visível do exterior, e continuavam a fazer-se e a desfazer-se às custas do nome *João*, mero recipiente ou panela saída de uma gaveta dessa mesma cozinha. Ele não passava de um *tableau vivant* sobre o qual se imprimiam misturas

bizarras que desfilavam sob o seu olhar e cruzavam os seus sentidos.

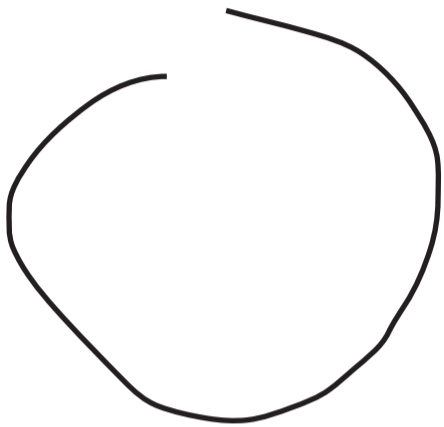
João apenas existia graças a elas ou graças ao que elas depositavam nele e ao modo como o iam emendando, fazendo-o assim sentir-se como uma bisnaga ou uma despensa na qual circulam felicidade e tristeza, motivadas por atrações a que, para usar uma expressão familiar, podíamos chamar lunares, e que depositam resíduos ao longo das paredes da despensa com a ajuda dos quais se tenta construir uma figura capaz de se aguentar de pé. Esta modelação quase primitiva era obra de mãos toscas, entorpecidas, e que nenhum olho supervisionava. Nunca haveria nada para ver, ou, quanto muito, apenas uma forma indescritível como a que se observa no fundo de um poço aonde não chega qualquer luz e sobre a qual só se pode ter uma ideia desfocando propositadamente o olhar. Ela manter-se-ia, apesar de tudo, fora do alcance, acessível apenas por círculos que, passando uma e outra vez por um mesmo sulco, acabariam por gravar um som, uma imagem, uma palavra ao acaso. *João* tornar-se-ia isso mesmo, ou antes, isso tornar-se-ia [ʒwẽw̃] e essa língua longínqua, idêntica ao som emitido por um frigorífico, seria, quer se queira quer não, também ela incorporada

Traduzido do francês por José Maria Vieira Mendes.

A TRAMA, O CAMPO E OS BURACOS

FELIPE RIBEIRO

Depois de uma derrota tão radical nas urnas eleitorais no Brasil e com a previsão de cerceamento às liberdades e conquistas de direitos, de diminuição das ações afirmativas e do reequilíbrio socioeconômico, a pergunta que nos retorna é: arte como? A escala dessa pergunta pede uma revisão das estratégias daquilo que chamamos de política de resistência.



A TRAMA

Se há algo que a eleição de 2018 no Brasil nos colocou muito concretamente foi que a resistência perdeu. No caso presidencial, os brasileiros que ativamente se dispuseram a escolher um nome para liderar nossas vidas pelos próximos quatro anos preferiram o candidato que prometia uma agenda destilada de preconceitos e ataques às minorias. O mito do homem cordial que por tempos definiu o que é ser brasileiro e forjou nossa convivialidade foi explicitamente suspenso numa luta polarizada, na qual o discurso de restauração da pátria como o poder autoritário do pai venceu o imaginário de Brasil.

Certamente perder não é deixar de existir, e menos ainda deixar de resistir. Mas perdemos e é preciso reconhecer isso para que possamos reconhecer, inclusive, as limitações da resistência. Continuaremos resistindo. É fato. Assim como também é fato que os generais, os agroindustrialistas, os políticos evangélicos, os pastores e os armamentistas sabem que continuaremos resistindo. Intuo que talvez eles não só esperem por nossa resistência como também a desejem. Assim, se forjam como atacados e reafirmam a necessidade de sua cruzada moralista.

É a tática de guerra dos justiceiros: reduzir o problema das disparidades históricas a uma queda de braço circunstancial. História à parte, a disputa por poder se faz parecer equânime, e toda briga se torna antes pessoal do que política. Como em um videogame, ganha o avatar que se mostrar mais oprimido e, ainda assim, não desistir da luta pela justiça com as próprias mãos. Ganha aquele que conseguir unir os diferentes em prol de banir um mal comum. Ganha aquele que capitalizar os seus feitos metaforizando alguma das inúmeras lutas bíblicas. Ganha aquele que se forjar como herói e, por consequência, fizer do outro o vilão. É assim que os direitos humanos são revertidos em entraves para a vida em sociedade, que a luta por direitos iguais entre as múltiplas sexualidades é taxada de ditadura gay, que a discussão de temas de relevância social é denunciada como imposição ideológica e que a proibição desses temas no ensino é laureada como uma política de “escola sem partido”. Ou seja, tudo invertido. Todos os valores às avessas. Poderíamos chamar isso de guerra de narrativas. Durante as eleições esse termo vigorou.

Mas suspeito que a questão seja bem pior e mais profunda. Penso que estamos em plena *crise de significância* e, sob ela, toda narrativa perde sentido lógico.

Como convocar os brasileiros imersos nessa crise em que o significado parasita o significante? Como lidar com a resistência, quando esse próprio termo é parasitado e os religiosos fundamentalistas se entendem como os perseguidos que devem se infiltrar no estado laico? Quando os agroindustrialistas disseminam o discurso de que são eles os impedidos de desenvolver o país pelo excesso de demarcação de terras ambientais e indígenas, e os militares alegam ser os salvadores da pátria disciplinar? Como falar em resistência política nessa queda de braço a-histórica na qual os três grandes pilares coloniais – os cristãos, os extrativistas e os militares – se vendem como os resistentes?

A guerra cultural que se instalou no país, criminalizando e difamando a arte, e ameaçando a liberdade de cátedra, deixa claro o quanto os ataques-travestidos-de-defesa se tornam estratégias de disseminação de um pensamento moral. No entanto, por outro lado, essas atitudes também deixam claro que os campos de produção de pensamento e desenvolvimento sensível são grandes entraves a qualquer projeto de poder autoritário.

A arte e a educação nem sempre respondem bem às urgências de um momento, mas até por isso são forças estruturais na sociedade. O que parece ser nossa fragilidade é justamente nossa força e, se nossos feitos como artistas e professores são difíceis de contabilizar, é justamente porque nossa atuação é duradoura e subterrânea! Como essa força de vida se faz visível quando o que restou da comunicação foram os seus ruídos?

A guerra não é o melhor campo de lutas.

A guerra já é o campo contra o qual lutamos.



O CAMPO

A despeito de todas as críticas, as redes sociais foram a tecnologia de guerra dessas eleições. A exclusividade das comunicações do candidato de extrema direita nos aplicativos, em detrimento dos veículos tradicionais de imprensa, afrouxou ainda mais a capacidade de significância de seus seguidores. Passamos da opinião pública às fantasias privadas. E, talvez por inabilidade com esse campo recente, sucumbimos como sociedade aos devaneios mais perversos. Fato é que o caráter pessoal dessa tecnologia parece ter sido fundamental para a aceitação em massa das hipérboles do discurso. As ameaças radicais eram recorrentemente assimiladas como mera paixão circunstancial e desconsideradas em sua capacidade performativa. Vota-se num candidato não por acreditar no que ele diz, mas por desconfiar de seu discurso.

É a *crise de significância* fazendo-se explícita! É imperativo reconhecê-la para, então, lidarmos com ela com a prudência e a perspicácia necessárias, sob o risco de, caso contrário, apenas aumentá-la. Parece que foi isso o que fizemos todas as vezes que resistimos esbravejando, interpretando, utilizando-nos do imediatismo de fala nas redes sociais, adjetivando mais do que substancializando, promovendo pensamentos rápidos e escritas de impulso. A cada vez que a ira se canalizava para esse fim, a tática de afetos tristes prevalecia e sucumbíamos à lógica do opositor. Julgávamos o outro, nos diferenciando dele e redimindo-nos de nossos pecados, e nesse jogo de espelhos alimentávamos o parasita achando que aplicávamos-lhe o remédio. Participávamos, assim, ativamente do jogo perverso de pessoalizar a política. Uma guerra de narrativas novelescas fadada ao fracasso.

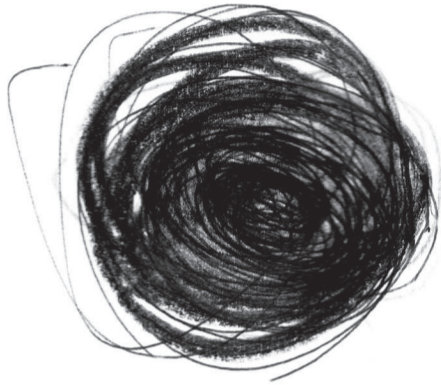


Antes de estabelecermos quaisquer táticas de ação em coletivo, sugiro pensarmos em qual campo performá-las. Até agora o campo prioritário foi o da comunicação, onde as narrativas se confrontam em tentativas de popularizar seus porquês e suas missões. Onde o tiro sai pela culatra é que, entre notícias falsas e simplificações equivocadas, tudo o que se mostra como possibilidade é re-enquadrado como seu oposto.

Intuo que, apesar de toda urgência, o momento pede uma escala mais abrangente de ação, pensando e exercitando outros modos de vida, apostando no potencial libertador da incoerência e, certamente, diagramando nossos esquemas para materializarmos os impossíveis. Há, desde sempre, muitas pessoas imbuídas nessa ação. Mais recentemente, a artista Jota Mombaça definiu “impossível” como tudo aquilo que ainda não foi regulado pelo poder. Uma das belezas dessa definição é tornar o impossível uma circunstância volátil, sempre pronta a desaparecer, porém forte enquanto existe. De forma similar, penso que a necessidade de materializar os impossíveis é fazê-lo sob sua inexorável condição de desaparecimento. Entre materializações e desmaterializações, a arte me parece um campo de enorme potencial para essa experimentação.

OS BURACOS

Uma anedota. Uma anedota tornada uma epifania. Uma anedota tornada uma epifania tornada futuridade. Durante a apuração das eleições, estávamos entre um grupo de amigos em um bar na Glória, bairro residencial próximo ao centro do Rio de Janeiro. Fomos a esse bar, nessa vizinhança, por saber que, para nossa sanidade e controle de ansiedade, precisávamos estar em um espaço público e entre desconhecidos que comungassem de uma agenda social, ambiental e culturalmente inclusiva. Havia esperança. Talvez celebrássemos uma vitória apertada. Talvez descansássemos alegres ainda que só por uma noite. Nada disso aconteceu. Jair Bolsonaro foi eleito e, entre os desconhecidos do bar, havia uns tantos que celebravam a vitória e tripudiavam de uma derrota que eles achavam ser somente nossa. Nós e outros tantos desconhecidos naquele bar sentíamos o gosto salgado das lágrimas e uma manifesta sensação de impotência.



Foi quando, do centro de nossa mesa, uma amiga negra se levantou em reviravolta. “Engole o choro!”, dizia ela, enquanto lambia também suas próprias lágrimas. “A vida dos pretos é assim desde sempre. Minha mãe já me dizia, ‘menina, engole o choro, porque já aconteceu e tu tem muito o que fazer’ (...).” Entre as discordâncias que essas frases podem conter, havia algo de essencial que nos fortalecia em conjunto. Era preciso viver mesmo que a despeito de tudo o que nos oprime a energia vital. Não tínhamos ideia do que estava por vir. Éramos assombrados pelas políticas de privilégios hegemônicos e privatistas que orientaram essa eleição, e que havia ganhado os votos até mesmo de quem mais precisa dos programas de assistência social. A aparição na TV daquele homem ex-militar – expulso do exército por tramar ataques terroristas – agora tornado presidente da república era uma tortura psicológica a todos nós. Seus discursos já haviam permitido uma série de violências verbais e físicas de seus seguidores em corpos

visível ou presumivelmente dissidentes. A pontuação semântica da violência dava sempre o mesmo recado: “Bolsonaro vem aí!”. A ameaça daquela força não era devida somente às políticas que ele implementaria ou deixaria de implementar, mas pelo que seus seguidores faziam em seu nome.

As várias violências perpetradas por motivações políticas deixavam claro que uma disputa eleitoral não se inscreve somente na macropolítica. Ela também delinea as micropolíticas e, certamente, as *micropolícias*. Os horrores se inscrevem tanto quanto nos microcosmos, e todos nós já tínhamos passado por situações de violência, no mínimo, de ordem verbal. Ali do nosso lado e no mesmo bar havia uma celebração desafiadora. Um grupo bolsonarista nos olhava, rindo e aplaudindo a TV. Eles se abraçavam e brindavam e nos xingavam de esquerdopatas, exaltando a necessidade de nosso extermínio e, claro, nosso envio para fora do país.

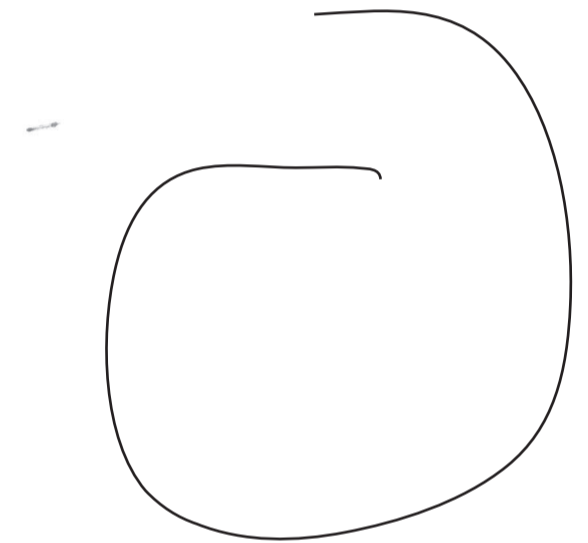
Foi aí que, para engolir o choro, começamos a cantar. O samba. Essa música de preto tornada ícone nacional e que nos versa na ambivalência de dobrar a tristeza em alegria. Entre revoltas e reviravoltas, batucávamos na mesa e entoávamos que “apesar de você, amanhã há de ser outro dia...” e “o sol há de brilhar mais uma vez...” e “...o meu castigo, brigou comigo sem ter porquê...”. A força semântica das letras eventualmente disparava em nós um tom emocionado e encarnava-nos o sentido do momento, mas a tática de força vinha mesmo do canto, dos batuques na mesa e daquele corpo negro que, uma vez de pé, gesticulava acompanhando sua voz rouca e se recusava a sentar-se novamente. Apesar de todos os pesares, atomizamos um núcleo afirmativo de forças.

Não demorou muito e os seguidores de Bolsonaro chegaram mais perto, começaram a sambar sob nosso canto e a rir do nosso luto. Afrontavam-nos com a ironia de quem achava que estávamos ali para animar a sua festa. Não nos importamos. Estávamos imbuídos demais em fazer do luto um propulsor de coletividade entre amistosos desconhecidos. Lá pelas tantas, nosso canto continuava e a sambada deles tinha perdido a graça. Nossa indiferença àquelas presenças, que ademais vinha pela triste consciência de que nenhum embate ali poderia mudar o curso da história, foi também enfraquecendo a capacidade deles de nos tripudiar.

Passados alguns meses, essa situação ainda se inscreve em minha memória como uma epifania destes próximos quatro anos que agora se iniciam. Em meio a uma trama política que se tecia à revelia de nosso desejo, abrimos um buraco sem fundo que desregulava a cadeia de ação e reação dos acontecimentos. Mais do que esgarçar as tramas, construímos um centro de forças que, ao mesmo tempo em que reconhecia seu entorno, se recusava a enredar-se nele. Responder a uma perda macropolítica dessa magnitude com uma sequência de batuques e cantorias pode parecer uma ação pequena e até condescendente. Mas penso que sua escala e complacência nem por isso dirimem o teor político da ação, muito menos fazem dela uma forma de alienação. Antes, ela parece atualizar as trágicas palavras que James Baldwin escreveu uma vez a seu sobrinho negro: “Nós não poderemos ser livres até que eles sejam livres”. Ante qualquer classificação de resignação, o que Baldwin lembra a seu sobrinho é que o enamoramento do poder é, este sim, uma prisão. “Eles estão, na verdade, ainda presos a uma história que não entendem; e até que eles a entendam, não podem ser libertados (...)”. O eco de nosso batuque me volta como pergunta. Como lutar pela liberdade sem dividir a mesma prisão?

Naquela noite os bolsonaristas se foram antes de nós. Mas muitas noites ainda hão de vir. A certeza de que a luta é longa vislumbra uma futuridade para a arte como campo de ação. Um dos aprendizados foi perceber que saímos do jogo demonstrativo que tem produzido tantas armadilhas às subjetividades para fincarmos o pé na performatividade da ação. Em plena *crise de significância*, é necessário fazer arte que faça coisas acontecerem. Só assim nos esquivamos de uma arte-mensageira que se basta em circular pela trama e suas amarrações oxidadas, e forjamo-la como um buraco negro que não só esgarça essa trama, como também atomiza uma série de forças. Ora em gira centrípeta, ora centrífuga, os buracos negros são a potência capaz de materializar os impossíveis. Sua natureza inesperada, e até mesmo incoerente, porém atomizada, pode gerar as respostas que mais repulsam do que reagem. Assim, esses buracos negros, por excelência sem dimensão, atuam dando limite às *micropolícias* de todo tipo.

Fortes e fenomenais, os buracos negros são também efêmeros. É no acúmulo das efemeridades que algo persiste. Os buracos se abrem, giram e desaparecem. Mas só para surgirem de novo em outros lugares, em maiores números, girando em diferentes rotações e sentidos, e novamente desaparecendo. E a cada vez que desaparecem, ativam justo essa arte de escavar buracos onde menos se espera. Assim persistem na efemeridade e resistem enquanto fluxo.



Fazer girar não é um modo de vida alienado. É desregulação de diretrizes e abertura de espaço para sua reformulação. É também uma forma de persistir na luta sem ser capturado por ela. Os buracos negros giram – e toda gira é um buraco negro. Os buracos negros giram sua força de vida. Os buracos negros fazem girar a escuridão enquanto resistem ao autoritarismo que atua por feixes. É inclusive desse fluxo retilíneo e iluminado que surge a palavra fascismo. Essa gira não é endógena. Ela gira politicamente consciente do facho do fascismo e politicamente consciente de que a zona esgarçada que ela cria é também temporária. Não se trata tanto de abster-se das tramas de poder quanto de desorganizar seu fluxo unívoco. Talvez nesse sentido, e estimulados pelas ZAT's, zonas autônomas temporárias, valha a pena pensarmos nas ZART's, zonas de arte temporária, diagramadas para quem queira escapar ao poder sem desocupar a trama política.



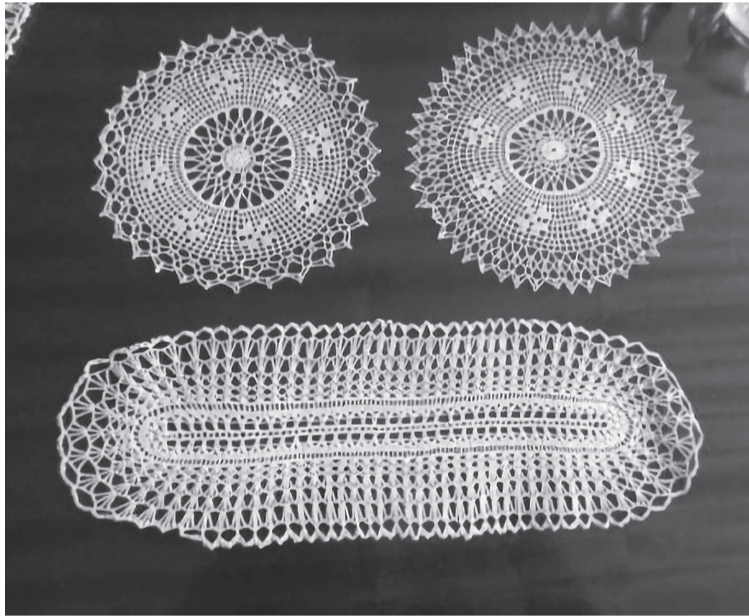
O REI VAI NUDE

DUARTE NUNO AMADO

Em 1976, chocada com uma cena de *bullying*, a escritora de livros para crianças Luísa Ducla Soares escreve um conto-manifesto que viria a ser adotado pela UNICEF, pelo Programa Nacional de Leitura, pelo *rendering* do teatro escolar e por docentes (des)inspirados para a festa de Natal:

"Era uma vez um menino branco chamado Miguel, que vivia numa terra de meninos brancos e dizia: *É bom ser Branco! Porque branco é o açúcar, tão doce, porque é branco o leite, tão saboroso, porque branca é a neve, tão linda! Mas certo dia, o menino partiu numa viagem de comboio e chegou a uma terra onde todos os meninos são amarelos. Arranjou uma amiga chamada Flor de Lótus, que como todos os meninos amarelos dizia: É bom ser amarelo! Porque amarelo é o sol, é amarelo o girassol, é amarela a areia da praia. O menino branco meteu-se num barco para continuar a sua viagem e parou numa terra onde todos os meninos são pretos. Faz-se amigo de um pequeno caçador chamado Lumamba que, como os outros meninos pretos, dizia: É bom ser preto! Preto como a noite, preto como as azeitonas, preto como as estradas que nos levam a toda a parte! O menino branco entrou depois num avião, que só parou numa terra onde todos os meninos são vermelhos. Escolheu para brincar aos índios uma menina de raça vermelha chamada Pena-de-Águia, que dizia: É bom ser vermelho! Da cor das fogueiras, da cor das cerejas e da cor do sangue, bem encarnado!*"

fig. 9



O menino branco foi correndo mundo até uma terra onde todos os meninos são castanhos. Ai andou de camelo com um menino chamado Ali Babá, que dizia: É bom ser castanho! Como a terra do chão, como o tronco das árvores, como o chocolate!"

Arrebatado pelo peddy-papper ét(n)ico, "Quando o menino branco voltou à sua terra de meninos brancos, enquanto os outros meninos brancos pintavam em folhas brancas desenhos de meninos brancos, ele fazia grandes rodas de meninos de todas as cores!". Afinal, mesmo não se sendo branco, também não fazia mal desempenhar outros tons.

(Provavelmente por estar a caçar em vez de ir à escola) A minha primeira colisão prosaica com o significante racial: ignorar o problema de ser-se castanho, até ser mascavado a graxa preta por excesso de *casting* de matéria castanha na turma.

A epopeia policromática vem-me à memória enquanto assisto a um espetáculo no qual, em *blackface*, a artista aventava contra o *ethos* da máscara. Na performance que lhe antecedeu, em autoficção, outra artista ensaiara um número de *stand-up comedy* intercaladamente "acriolado", garantindo que não se

perdiam as subtilezas de um texto sofisticada e humoristicamente ininteligível. Para colocar a negritude na orla do visível, uma encena o negro com o negro; outra o negro sem negro.

Paradoxo das boas intenções, ao ladrão que rouba por ter fome, raramente são reconhecidos os méritos de acabar com a Fome.

Já sem a *verve* pueril de aprovação do final do 1.º Período, parte do público não adere às sucessivas propostas de ilustrando, neg(r)ar, só brincando de *negrir* – e já que normalmente são só os meninos brancos a viajar, *meto-me* num carro para casa.

Descontada a minha literalidade iconoclasta, nos anxx 20xx ensaie-se mentalmente a reação à peça que principiasses com o hino: "É bom ser Branco!"

Refugiado da liberdade de expressão, o negregado artista avista a chegada dos colonos das microagressões, onde antes era suposto inquietar-quieta a moral burguesa. Sugere-se mártir da beatitude presencialista que higieniza a experiência e arbitra a possibilidade de confronto, petrificando e subtraindo à experimentação quaisquer valores e princípios, anacrônicos ou presentes – sancionando-se uma organização estruturalmente benigna dos modos de reflexão.

Que possibilidades resistem na/à diferença? O ético só é operativo na recusa, o sujeito ético na reprodução consensualizada da violência? E o humor que teima em brilhar mais na alegoria distópica do real? No zeitgeist da rede, onde a falta de opinião é uma emergência a acudir («*opino ergo sum*»), o Autor vê-se na contingência de ter de acolher com o mesmo relativismo as reações ao seu *featuring* étnico. A indignação procede da dúvida, não há *falsos* positivos. Sempre o que parece é.

A indagação não surpreende. O relativismo mina a aparente disjunção *ética/blackface*, convertendo identidade em performance, agressão em desempenho, agenciado pelo *kitsch* ético enfeitado com atributos artísticos que emulam e especulam com o acesso ao *tutti frutti* multicultural.

A proliferação destes *dialetos da ternura* tem pelo menos o (duvidoso) mérito de revelar a ausência de representações e protagonistas que se inscrevam noutros que não os polos da comicidade ou da nevrose identitária reativa. Na privatização global do étnico, a identidade sem território migra do eixo *claro/escuro* para o binómio *visível/invisível*. Na hipertrofia espetacular, o autor

enriquece curricularmente na festa da insignificância do exotizado, hermético e em tom pré-irónico (como este texto).

Livre pela erudição no seu *macramé poético*, o artista accede indistintamente a identidade e operação formal de charme; visibilidade e mediatismo; opção e ignorância; voluntarismo e "i"-performer; significante, significado e signo.

Na alteridade *sério/risível*, o que *finje* confronta-se com o *tão completamente*. O *bluff* do devir torna-se proporcional à falsificação das intenções, sobreexigindo-lhe esteticamente ao ponto de ser forçado a apropriar-se da insustentável leveza da violência, que condena.

O *Outro* atinge em palco a sua *menoridade-útil*, contribuindo para a reconversão salvífica do agente ético, ao desempenhar o papel de *Menino das Moscas* que precisa categoricamente de ser alvo da campanha irónica, elevado pela vitimização liberal das condições exercidas como vocação pessoal (para alegria das fotos das férias do *Miguel* com os pretinhos).

Num curioso antípoda cromático, o *ethnic-chic* da moda voga em torno da *caneta-cor-de-pele* da indústria – o *nude* –, cujo problema se resumirá em dizer ao que veste. A Prada retira de circulação parte de uma linha (brinquedos, porta-chaves e outros acessórios), acusada de mercantilizar iconografia racista. "#Prada Group abhors racist imagery. The 'Pradamalia' are fantasy charms (...) They are imaginary creatures not intended to have any reference to the real world (...)." Precisamente. Contra todas as expectativas, o *Diabo veste Prada*.

Mediador das identidades convertidas em capital, o estético é agora o árbitro do conflito, negociando valor de uso e aceitação, no circuito consumível das etnicidades eletivas e utilitárias da economia do entretenimento ("Posso mexer no teu cabelo? O que é que fazes ao cabelo para ficar assim?"). É bom ser branco como a *Beyoncé*, porque branca é a *Oprah*. Para o *Miguel*, que reconhece as coisas boas da vida, é bom ser da cor da mercearia lá de casa.

Inscrito no sistema do capital cultural, o devir minoria parece estar ao alcance do devir estilístico das dinâmicas *criativas*, que na continuidade das opções lúdicas encena em palco, como nas prateleiras, o simulacro do conflito entre "cabelos normais" e "cabelos secos, danificados, estragados ou muito secos". A violência repousa, finalmente, na negociação entre (est)ética e o único enfado moderno – a infelicidade.

fig. 9 ©@des
fig. 10 ©Car
Da esquerda para a direita, e

PASSA(O)TEMPO

CARLOS M. OLIVEIRA

Janeiro de 2019, Portugal.

O meu pai, septuagenário, bancário aposentado, fez teatro a vida toda. Ao ouvir isto, uma amiga trintenária que faz teatro e ganha a vida com isso, diz-me que se sente cansada pela actividade que, quando a iniciou há vinte anos, lhe oferecia possibilidades de futuro mas que presentemente, e desde há uma dezena de anos para cá, lhe oferece sobretudo frustrações. Parece-lhe a ela que um outro tipo de labor, como o do meu pai, que quando ainda jovem foi obrigado a assegurá-lo por razão dos tempos então serem outros, austeros, lhe ofereceria agora a estabilidade necessária para, paradoxalmente,

se dedicar ao teatro como deseja. Dedicar-se à sua actividade predilecta sem a exaustão que se tem progressivamente inculcado no corpo por, apesar de tudo, lá ir conseguindo sobreviver com a prática do ofício. Mas a que custo?... suspira. Resistente à acumulação de esgotamentos que não pôde prever num tempo em que tanto ela, a passar à idade adulta, como a economia que a formou cresciam, suspira... pela alternativa que não foi a sua, ou pela que foi.

Eu expiro fundo e... pauso. Quantos dos meus amigos poderiam dizer o mesmo? Toda uma geração de pessoas para quem a vida laboral, artística, se tornou um paradoxo quotidiano. Trabalha-se para se poder trabalhar, dedicam-se os dias à criação das condições necessárias ao exercício das práticas artísticas, ficando as práticas elas mesmas reservadas para o tempo que resta, muitas vezes escasso. Passámos, demasiadamente, de artistas a operadores logísticos. Uma actividade parasita que ocupou as vidas de quem não encontrou senão nas artes a possibilidade de exercer e exercitar a sua sensibilidade e inteligência, e de assim criar mundos prenhes dessas mesmas potências, tão pessoais quanto colectivas. Situação, de resto, não muito diferente da do meu pai, cujo emprego num banco público lhe permitiu precisamente, a curto, médio e longo prazo, permanecer disponível para se dedicar ao ofício teatral. Só que ao contrário de toda uma geração de artistas a que o meu pai pertence, que muitas vezes fizeram a sua arte à custa do tempo dedicado a uma outra actividade, muitas pessoas da minha geração têm vindo a soçobrar por não terem criado para si uma situação minimamente resiliente à agora habitual instabilidade económica.

Uma geração de pessoas que, mesmo quando conseguem sobreviver através do labor artístico como a minha amiga, fazem-no com poucos benefícios sociais, muitas vezes insuficientes para o sustento de uma vida mais capaz. Basta pensar que o regime legal de muitos artistas é o de trabalhador independente e que o acesso que tal estatuto permite ao Serviço Nacional de Saúde não se compara, por exemplo, aos serviços de apoio médico de um banco público ou de uma qualquer

políticas, éticas e estéticas que daí advêm. Importa pensar estas condições sob pena de a arte que é não vendável não se tornar visível e acessível, ou nem sequer chegar a ver a luz do dia.

Sabemos que as transformações do mercado de trabalho a que temos assistido neste início de século não são exclusivas das artes. Que as suas causas são as mesmas que têm levado ao dismantelamento dos bens públicos e dos valores associados à sua constituição. Mas também sabemos que, tal como as ciências, cuja



fig. 10

seguradora que só rendimentos estáveis e porventura mais elevados poderão pagar. Pelo que o tempo passa, e como ninguém se exclui da necessidade de se cuidar e de assegurar um mínimo de bem-estar para que tenha, por exemplo, disponibilidade para trabalhar, lá vão os artistas soçobrando ao que se generalizou como sendo a força motriz da economia contemporânea: os mercados. Artistas que passam a servir o mercado seja por trabalharem em função das suas exigências seja por mudarem de actividade, muitas vezes para mercados mais acessíveis e regulados do que o das artes.

Tenho amigos, por exemplo, que não se dizem frustrados com a vida artística por conseguirem vender o seu trabalho ao ponto de pagarem a quem lhes faça o outro, de logística e produção, condição de realização do primeiro. Artistas que, no fundo, conseguem não acumular tarefas demais, podendo dedicar-se adequadamente às exigências da sua prática, que nunca são poucas. Dependendo do mercado, e das suas flutuações, conseguirão eventualmente proventos suficientes para pagar uma renda de habitação em Lisboa ou no Porto, pagar o seguro de saúde ao qual recorrer em caso de acidentes de trabalho, cuidar o melhor possível dos filhos ou, já agora, dos pais envelhecidos, e toda uma série de necessidades básicas da vida quotidiana. Necessidades estas por vezes acrescidas pelas que resultam do facto de, numa lógica de sustentabilidade, o mercado das artes ser tendencialmente internacional. Não só a escala do mercado das artes em Portugal é pequena, mas também tanto é possível praticar honorários e preços de valor superior noutros países como ter acesso a melhores condições técnicas de trabalho. Isto implica um estilo de vida mais dispendioso e, não obstante ser desejado por muita gente por oferecer maior sustentabilidade à vida artística, é uma realidade acessível apenas a uma minoria dentro da minoria. Uma realidade que, de resto, não altera as condições de base da actividade laboral no país em que os artistas residem e do qual o seu trabalho, de uma maneira ou de outra, depende. Ou seja, o desenvolvimento do trabalho artístico nos mercados internacionais não assegura direitos laborais que substituam aqueles que dependem do sistema público do país onde se permanece radicado. Importa por isso pensar as condições que permitem não só a quem não vende trabalhar, mas também, e precisamente por esta razão, a quem vende ter acesso a uma vida cultural rica e diversa, condição inevitável do seu trabalho, bem como da renovação dos regimes simbólicos e das

importância pública se manifesta, entre outras coisas, num serviço nacional de educação e de saúde, a arte tem o valor, igualmente público, de proporcionar experiências vitais, de ampliar e diversificar as nossas capacidades, sensíveis e intelectuais, individuais e colectivas, e de nos permitir pensar o mundo de maneiras que de outro modo não têm lugar, ou então não têm visibilidade. De modo que, perante a degradação das condições de trabalho e dos direitos laborais, bem como do património público, material e imaterial, resultado da desregulação e desregulamentação dos mercados e de alterações nas políticas públicas que actuam em detrimento dos fundamentos constitucionais do próprio domínio público, é também pelo exercício das artes que se podem imaginar e realizar alternativas geradoras de um estado de direito para todos. Porquanto a arte é capaz de imaginar e criar mundos, é através da sua politização que se podem transformar as condições nas quais é produzida e recebida, criando um estado de direito capaz de melhor sustentar a produção de conhecimento, assegurar a criação artística e possibilitar o acesso de quem quer que seja aos regimes simbólicos que assim se engendram. Transversalmente aos domínios público e privado, os artistas têm de assumir, intensificar e ampliar o seu papel na revalorização da arte, seja no que respeita às suas condições de possibilidade, de produção e de criação, seja no que respeita aos modos da sua existência social. E a este respeito, já dizia o Joseph Beuys, somos todos artistas.

corhardcore
Carlos Oliveira
eu, o meu pai, e o meu irmão.

PAR VADAS

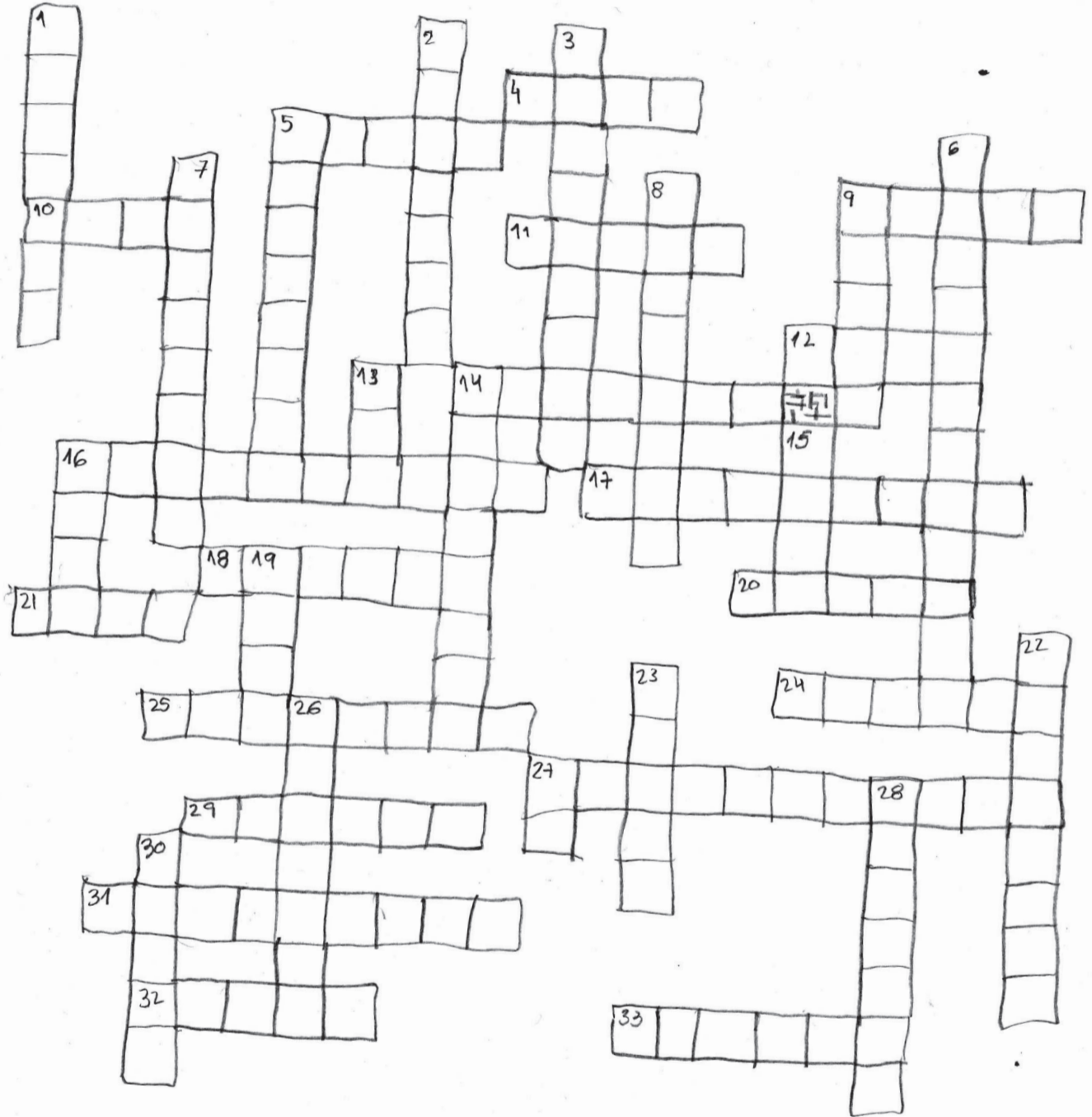
ESCONDIDAS

EROS 404

Verticais: 1. Salomão 2. Botelho 3. Ballerina 5. Camillis 6. Precariedade 7. Salsitê 8. Bruxelas 9. Paulo 13. BMC 14. Marlenar 15. João 16. Tutu 19. Anca 22. Valentim 23. Jorge 26. Dancers 27. Pê 28. Abelhas 30. Mendo

Horizontais: 4. Fado 5. CENTA 9. Purex 10. Mina 11. Ferro 12. Olga 14. Mantero 16. Terpsicore 17. Sasportes 18. Palace 20. Horta 21. Tufo 24. Teresa 25. Fiadeiro 27. Performance 29. Pontas 31. Pequeno 32. Dança 33. Coreia

- VERTICAIS**
- 1 Poeta brasileiro que celebrou "a pista de dança".
 - 2 O rei das pistas do país.
 - 3 A 3,99€ no Continente, leva tudo à frente.
 - 5 Podia ser o Francis Graça dos dias de hoje mas não é.
 - 6 Condição dxs bailarinxs (fig.).
 - 7 Bailarico (ant.).
 - 8 Segunda cidade mais importante na produção coreográfica nacional.
 - 9 É do judo mas isso não o ajuda.
 - 13 Técnica essencial da coreografia contemporânea sem discurso (abrev.).
 - 14 Verbo para descrever as caretas feitas em espectáculos de dança (gíria).
 - 15 Diz que é dos santos.
 - 16 Simultaneamente um prémio Nobel negro e uma espécie de saia na sua grande maioria branca.
 - 19 É o que se dá quando se dança (popular).
 - 22 Bailarino português encarcerado por ser gay em 1949.
 - 23 Dançou com a 'rainha' Margot.
 - 26 Nome do filme de António da Silva protagonizado por bailarinos nus.
 - 27 Diz-se de uma pessoa que dança mal.
 - 28 A sua comunicação doce é definida como sendo uma dança (pl.).
 - 30 Como o Vicente, o Eanes e a mascote da Expo98 mas da coreologia.



- HORIZONTALIS**
- 4 Canção nacional que começou por ser uma dança no Brasil.
 - 5 Extinto Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas (sigla).
 - 9 Centro de emprego da dança em Lisboa.
 - 10 Ali abana-se a boina e o fanny pack ao peito.
 - 11 Criador dos Verde Gaio e de outras dez mil coisas das quais não nos livramos.
 - 12 Como a Pina mas não atina.
 - 14 Os seus caracóis têm tanto movimento quanto ela.

- 16 Musa da dança (não, não é a Tânia Carvalho).
- 17 Demitido como Ministro da Cultura mas infelizmente não impedido de escrever sobre dança.
- 18 Não interessa nada mas os Bailados Russos ficaram hospedados neste hotel.
- 20 No seu terreno tudo brota.
- 21 Dança Moçambicana património cultural da humanidade.
- 24 Partilha com a de Calcutá o nome e as flores mas não é tão boazinha.

- 25 Dizem que ele não se mexe mas não pára de fazer coisas.
- 27 Agora não se diz 'dança', diz-se...
- 29 No que se gasta mais nos balés (pl.).
- 31 Homem velhaco ou dançarino.
- 32 A Sophia escrevia-a com s.
- 33 Movimento que estão a ver.

FUTUROLOGIA¹

No futuro, as palavras serão as **HUMANO** e **HUMANIDADE**, ler-tamanho for, seja de que espécie for. restos de um poder exercido que se lia **VIOLÊNCIA**, ler-se-á **HIERARQUIA**. Seremos pela posições políticas dos seres, como homofonia entre as palavras **LEI** e mesmo o vivo será separado afirmado **GEOFAGIA!**, capacidade de cuidado quem estiver morto. Terá vivo, como antes se fazia em bares ou passam entre a vida e a morte como terra. Entre a vida e a morte teremos ficará gradualmente manchada por Assim, onde antes existiam lugares imensos entre-as-coisas, -sobre-o-que-ainda-não-se-sabe-e-serão reaproveitados aeroportos, simplesmente perderam o sentido. O minerais dos corpos humanos, e essas cálcio, fósforo, ferro, sódio, estruturas vertebrais do tempo, i.e., [**PASSADO + FUTURO - ZINCO**]. Se algumas situações formas teimosas, nessas reservas (dos lugares nova humanidade enquanto se fura a casca de um os microsseres das nossas línguas. A linguagem enquanto corpos se abrem à polimorfia. (por exemplo, a violação da sociotóxicas (por poderão recorrer a intersexo. Então, onde se lia combinação entre parcela de dor entre quem dente [ente], como quem reconhece a orientará a realidade já não boneco da humanidade de escolha múltipla. Esse cozimento da panela (gritaremos quiméricos da biosfera em nenhum momento, em acontecimento, futuro, projeção tentar-se fazer passar por] gaveta, um planeta, um peixe, um muito preta, muito amarela, muito humano ovo. E ela gritará no meio concordar sobre coisas básicas!"; "Aqui fala-se a língua da desconfiança!". Essas a política antiga e como ela continua a novo e velho, agora chamadas Assim, dentro da forma humana, as vaginites, clitóris triplos, metástases, indicando a de fora da forma humana, será a celeste, violência panpsíquica. com as pontas dos dedos: as existirá porventura a palavra qual sistema futuroológico, Sonhar com pedras ou toda a cartografia será como **DAS FORMAS** ou tão só uma língua que

mesmas mas as relações entre as palavras serão totalmente diferentes. Onde se lia -se-á **AQUELE QUE PARTILHA A BIOSFERA**, seja de que forma for, seja de que A palavra **ESPÉCIE** assim como a palavra **GÉNERO** serão sucata terrestre, lixo, perde o sentido à medida que se identifica (não se identifica, **IDENTIVAI-SE**). Onde **PREDAÇÃO**, porque antes foi lido **PREDAÇÃO**, porque esta ocorrerá como jogo de viver e morrer que ninguém controla, **REI**. Por outro lado, onde antes se dizia **BIO** do não-vivo, porque onde se gritava ingestão do não-vivo, do profundo pacto com especial cuidado quem estiver vivo. Abrir o camas, será a especialidade dos entre gotas de chuva [ou balas], dos que chupam e são chupados pela dificuldade em estabelecer fronteiras porque a palavra **FRONTEIRA** títulos funestos: **COLÓNIA, IMPÉRIO, REINADO, FAMÍLIA**. **CHECKPOINTS** para delimitar separações, surgirão purgatórios **QUEER**, ou tão só reservas -ilimitadas- -tão-pouco-se-quer-saber. Para aumentar essas reservas parques de estacionamento e outros espaços que regime de extração da terra estender- -se-á às fontes reservas servirão essencialmente como depósitos de enxofre, potássio ou zinco para o financiamento de novas = **ESTRELA + OSSO**] ou um sistema tradicional de continuarão a reenviar-nos para amar o transfóssil, jogar à entre lugares) será possível beber cocktails de saliva com ovo, deslizar e sobreviver, demarcação de novos povos, será então uma constante luta pela passado atrocidades petroquímicas Farrapos humanos que sofreram no sangue preto [=petróleo] ou atrocidades terra pela busca de exemplo, o abuso de pessoas de pele escura [=racismo], tratamentos vários para a cura e desintoxicação **ESTRATOSFERA, EXTRAÇÃO** e será lido **EXTRATOSFERA**, pela palavras, sons e reconhece a **ATMOSFERA**. Identificar-se-á uma transformação de certos corpos em objetos. De maneira geral, quem será aquele serzinho de duas pernas que diz olá e adeus, aquele antigo boneco, depois de reformado **UNIVERSAL** e desejava para o futuro testes **ANTROPOFAGIA!**, erguer- (gritaremos **GEOFAGIA!**) e cosido com novos botões, será entregue ao nenhum lugar, caso, -se-á novo [ovo] para liberar homúnculos — de maneira alguma O boneco cozerá por séculos, enquanto nada, **UNIVERSAL**. Ao lado casa, hipótese, passado, presente, narrativa, e sob que circunstância for — poderá ser [ou de cada polihumano, existirá um armário, uma coisa extremamente localizável, muito singular, fodida, a assistir a uma reunião sobre o futuro "Aqui não sou representada!"; "Aqui não podemos ter a certeza de que somos todos humanos!"; ou "Aqui servirão sobretudo para nos lembrar como funcionava futuro com novas roupagens. As contradições entre o **MITOLOGIA EXPANDIDA**, não deixarão de se fazer notar. deformações ocorrerão: problemas de pele, cancro, cérebros calcificados. O passado surgirá sobre a forma de necessidade de tratamento por expansão mórfica. Já do lado foda universal: bactérias expressivas, cálcio eufórico, política Fazer um mapa dessa humanidade será então como traçar impressões digitais apagam-se para fazer o tal mapa. Aliás, **FORMA** no futuro? Não será tudo desígnio da **PREDAÇÃO** que, implicará a constante negociação do que significa ter uma forma? pronomes indicará o caminho de mudanças físicas concretas e desenhar na areia das multinaturezas, contínua **DES-INFORMAÇÃO** não consegue passar pelo

ralo.



Rita Natálio

1. A partir de um excerto da performance-conferência *Geofagia* (2018) da autora.

ANA RITA TEODORO

(Barreiro, 1982) é coreógrafa e bailarina. Mestra em Dança, Criação e Performance pelo CNDC de Angers/Paris 8 (França), desenvolveu como pesquisa a criação de uma Anatomia Delirante. Estudou práticas de anatomia experiencial no c.e.m. (Lisboa) e butô com diferentes artistas na Alemanha, França e Japão. É, desde 2017, artista associada do Centre National de la Danse (Pantin, França).

CARLOS M. OLIVEIRA

(Santarém, 1980). Depois de um período de investigação académica dedicado à crítica da relação entre a coreografia e a dança, bem como aos modos de existência do conhecimento que lhes estão associados, dedica-se agora a produzir, criar e apresentar o seu trabalho artístico, sem abandonar os mesmos problemas.

CHRISTOPHE WAVELET

(Paris, 1970) co-fundou e dirigiu o colectivo Albrecht Knust Quartet (1995-2001), co-editou o jornal Vacarme (1996-2000) e a revista Mouvement (1999-2002), e dirigiu artisticamente o LiFE — Lieu international des Formes Émergentes (2005-10). É curador, crítico de arte e professor em escolas de artes visuais e dança.

CYRIAQUE VILLEMAUX

(Offenburg, Alemanha, 1990) estudou alternadamente ballet e dança contemporânea. Em 2008, recebeu uma bolsa para estudar com Alicia Alonso no Ballet Nacional de Cuba. Nesse mesmo ano ingressou na escola p.a.r.t.s. que concluiu em 2012 com distinção. Colabora, desde então, com artistas como Jean Calotte, Marie Pièrre Gald e a Cie les Claudés. Estuda, atualmente, na Universidade de Bruxelas, onde prepara a tese "Biografia e entrevista: uma prática performativa do outro".

DANIEL LÜHMANN

(Poços de Caldas, Brasil, 1987) dança, escreve e traduz, não necessariamente por essa ordem. Integra atualmente o mestrado Exerce no Centro Coreográfico Nacional de Montpellier, França.

DUARTE NUNO AMADO

(Lisboa, 1987). Viveu no Algarve, vive em Lisboa. Formado em Direito pela Universidade Clássica de Lisboa, jurista, mestrando em Gestão Cultural pelo ISCTE. Público em formação.

EROS 404

(Uncanny Valley, 2018) é um ser interseccional. Sem identidade, género, classe, raça, corpo, suporte, crença ou aptidão, possui unicamente um cursor em ouro.

FELIPE RIBEIRO

(Rio de Janeiro, 1977) é artista da imagem, curador independente e professor do departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

ISABEL LUCENA

(Lisboa, 1982) é designer gráfica e professora na ETIC e Universidade Lusófona em Lisboa. Estudou design gráfico no Instituto de Artes Visuais e na Universidade de Viena para Artes Aplicadas, e é mestre em Comunicação e Design pelo Instituto Sandberg em Amsterdão. É membro co-fundador do Observatório das Transformações da Cidade de Lisboa.

JOÃO DOS SANTOS MARTINS

(Santarém, 1989) estudou Dança e Coreografia. O seu trabalho distribui-se em múltiplas colaborações, tanto com vista à produção coreográfica quanto à dança. A sua obra Projecto Continuado (2015) recebeu o prémio SPA em 2016. Em 2017 organizou o ciclo Nova—Velha Dança onde, juntamente com a Ana Bigotte Vieira, iniciou o projeto Para Uma Timeline a Haver.

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

(Lisboa, 1976) escreve e traduz para teatro. É, desde 2008, membro da companhia Teatro Praga. Algumas das suas peças foram já traduzidas para várias línguas. Publicou recentemente Uma Coisa e Uma Coisa Não é Outra Coisa pela Livros Cotovia.

MARCELO EVELIN

(Teresina, Brasil, 1962) é coreógrafo, pesquisador e intérprete, fundador da plataforma Demolition Incorporada (1995), em atividade transatlântica entre Brasil e Europa, onde também reside desde os anos 80. Vem actuando como pedagogo, gestor e curador, tendo implantado em Teresina o Núcleo do Dirceu (2006-2015) e o CAMPO, um espaço para se pensar, fazer e difundir arte e disciplinas afins.

MARTA MORAIS

(Paris, 1974) estudou Antropologia em Portugal, e língua e literatura japonesas no Japão, onde vive desde o ano 2000. A sua actual actividade de tradução literária de japonês-português decorre em paralelo com o apoio que dá na manutenção de um templo budista. Traduz a poesia waka do monge Ryōkan e os contos dôwa de Miyazawa Kenji.

MORIAH EVANS

(Ohio, EUA, 1980) é uma artista que trabalha sobre e na forma de dança. É licenciada em História da Arte e Literatura Inglesa e mestre em História da Arte, Teoria e Crítica pela Universidade da Califórnia. Desde 2015, desenvolve o projecto The Bureau for the Future of Choreography. É directora editorial do Movement Research Performance Journal. Vive em Brooklyn, Nova Iorque.

PATRÍCIA DA SILVA

(Lisboa, 1980), licenciada em teatro pela ESTC, começou por trabalhar com Mónica Calle e foi membro do Teatro Praga de 2002 a 2011. Colaborou em trabalhos dos artistas plásticos Vasco Araújo e Javier Nuñez Gasco, e participa com regularidade em espectáculos das companhias Cão Solteiro e Teatro Praga. Faz esporadicamente traduções para instituições culturais e artistas.

PEDRO CEREJO

(Bruxelas, 1974) é licenciado em Antropologia pelo ISCTE mas deixou-se dessas coisas e passou a tradutor. Foi jornalista e subiu a revisor de texto, acumulando assim técnicas sempre ligadas à palavra escrita.

RITA NATÁLIO

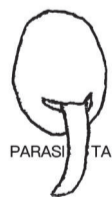
(Lisboa, 1985) estudou Artes do Espetáculo Coreográfico, é mestre em Psicologia e doutoranda em Estudos Artísticos e Antropologia com bolsa da FCT. Dedicou-se à escrita, dramaturgia e performance, cruzando a criação de textos e espetáculos com estudos académicos. Publicou dois livros de poesia pela (não)edições: Artesanato (2016) e Plantas Humanas (2017).

TAKASHI MORISHITA

森下 隆 (Fukui 福井県, Japão, 1950) é professor e diretor do Arquivo de Tatsumi Hijikata do Centro de Artes da Universidade de Keio, em Tóquio, no Japão. É autor do livro Tatsumi Hijikata, Butohfu no sutoh-kigou no souzou, kouhou no hakken (Tatsumi Hijikata, O butô enquanto partitura de dança — A criação de símbolos, A descoberta de um método).

TATSUMI HIJIKATA

土方 巽 (Akita 秋田県, 1928 – 1986, Tóquio東京) foi um bailarino e coreógrafo japonês, fundador nos anos 50, do movimento que ficaria internacionalmente conhecido por butô (舞踏). A sua primeira peça, Kinjiki (禁色) foi estreada em 1959.



C I R
R ■ C
A L U



Vila do Conde
Câmara Municipal

coreia.pt



dgARTES DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES

FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena CONTRIBUIÇÃO Ana Rita Teodoro, Christophe Wavelet, Cyriaque Villemaux, Carlos M. Oliveira, Duarte Amado, Eros404, Felipe Ribeiro, Marcelo Evelin, Moriah Evans, Takashi Morishita, Tatsumi Hijikata, Rita Natálio TRADUÇÃO José Maria Vieira Mendes, Daniel Lühmann, Marta Morais, Patrícia Silva REVISÃO Daniel Lühmann, Pedro Cerejo TRANSCRIÇÃO Carlos M. Oliveira EDIÇÃO, PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Circular Associação Cultural CO-PRODUÇÃO Associação Parasita WEBSITE Sara Orsi APOIOS Biblioteca Municipal José Régio – Vila do Conde, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Livraria Centésima Página, Rua das Gaivotas 6 AGRADECIMENTOS Ana Bigotte Vieira, André e. Teodósio, Christine Greiner, Cyriaque Villemaux, David Cabecinha, Hugo Dunkel, José Carlos Duarte, Kazuki Fujita, Patrick De Vos, Pierre-Louis Denis (William Klein Studios), Sabine Macher, Takashi Morishita (Centro de Arte da Universidade de Keio, Japão), Tomo Kosuga (Masayuki Fukase Archives)

Esta edição da Coreia é escrita em português, de Portugal e do Brasil. A adopção do acordo ortográfico em vigor ficou ao critério de cada autor. Coreia aceita colaborações para o próximo número, a sair em setembro, reservando-se o direito de selecção dos textos, que devem ser enviados por correio electrónico para: coreia@coreia.pt

DATA DE IMPRESSÃO fevereiro de 2019 PERIODICIDADE semestral DEPÓSITO LEGAL 452179/19 ERC 127238 IMPRESSÃO FIG — Indústrias Gráficas, SA — Coimbra TIRAGEM 3000 exemplares FONTES Glossy Display, F Grotesk PROPRIETÁRIO: Circular — Associação Cultural — Praça Luís de Camões, 9 - 1º 4480-719 Vila do Conde NIF 507590767