

JOÃO DOS SANTOS MARTINS Editorial

SOROUR DARABI O Meu Coração é uma Montanha de Mágoa

SERGEI EISENSTEIN Sobre a Envergadura Mundial
de Valeska Gert

VALESKA GERT (Sem Título), Entre Outros

CHRISTOPHE WAVELET Entrevista ANA JOTTA

Pousei o Pé, Molhei a Meia

JOANA SÁ A *Escuta* como Corpo: ~~Virtuosismo~~

DASHA BIRUKOVA O Jogo das Contas de Vidro ou como Mostrar Dança

CARLOS MANUEL OLIVEIRA

& SÍLVIA PINTO COELHO Retornos de Sísifo

CARLOS AZEREDO MESQUITA

& LUÍSA SARAIVA Aconselhamento para Danças Futuras

DUARTE NUNO AMADO Destiny's Child

RITA NATÁLIO Rosário: Contagens do Assombro

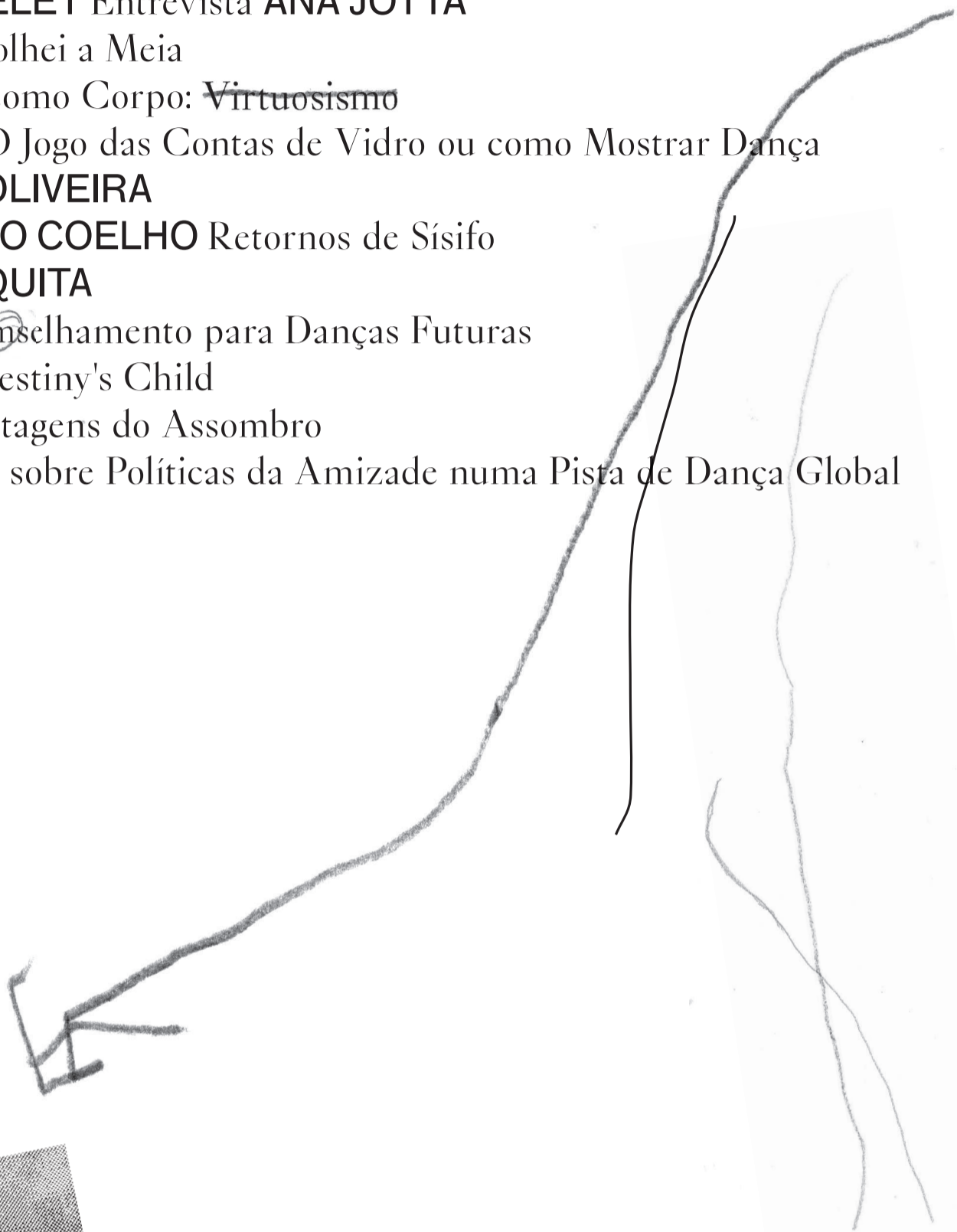
POORNA SWAMI Reflexões sobre Políticas da Amizade numa Pista de Dança Global

ISSN 2184-4461

Distribuição gratuita

Periodicidade: semestral

set. 2019



Coreia

Coreia #1



Curiosamente, no mesmo dia em que mandámos imprimir o *Coreia #0*, em cujo editorial se salientava a suspensão prolongada dos apoios à criação em dança da Fundação Calouste Gulbenkian, a reabertura dos mesmos foi anunciada. Não faremos uma errata, apesar dos muitos erros ortográficos encontrados, mas atestamos um voto de confiança à coincidência. Coincidência essa extensível a outros lados.

Foi preciso esperar 20 anos para voltar a haver em Portugal uma grande exposição dedicada a um artista que pratica dança. Depois da exposição ‘sobre’ Merce Cunningham no ano inaugural do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 1999 — intercalada com uma exposição de vídeos dedicada a Trisha Brown em 2011 na mesma instituição —, a Culturgest inaugurou em março uma exposição ‘sobre’ Steve Paxton. Além do seu carácter raro e da dimensão internacional — por ser a primeira retrospectiva “sobre” o artista—, esta marca a renovação de Mark Deputter à frente daquela instituição, assim como a de Delfim Sardo na programação de artes visuais. Reforçamos o determinante ‘sobre’ porque ambas as exposições não apresentam o trabalho dos respetivos coreógrafos. Antes exibem documentos anexos à sua obra.

Se a exposição de Cunningham era frutífera em objetos de arte, composta por um vasto número de filmes, desenhos, figurinos e adereços, partituras e música, principalmente provenientes dos artistas com quem Cunningham colaborara, já a exposição de Paxton augura outro paradigma em que a maioria dos ‘objetos’ mostrados não são sequer assinados por artistas, mas arquivos e registos de peças — muitas delas improvisadas. Entre isto, e por iniciativa dos curadores, incluem-se dispositivos encenados para induzir experiências nos espectadores, publicações e áudio-guias que nos levam a perguntar: existirá um equívoco entre a experiência da dança e a experiência da obra? Será o trabalho de Paxton tão imaterial que o espectador tenha de passar por algo análogo, mas distante, à prática do autor e ao seu corpo? Sobre esta e outras questões escreve a curadora Dasha Birukova.

Hoje em dia parece haver uma preocupação crescente das instituições em procurar novos públicos e em mediar a relação entre a produção e a receção da arte. Não fosse Rancière ter escrito *O Espectador Emancipado*, as instituições parecem agora querer elas emancipar o espectador. Os objetos artísticos têm permanentemente de ser contextualizados, ‘aproximados’ do público, seja com conversas pré e pós-espetáculos, seja com ‘aquecimentos’ especiais, que acabam por originar um lado reverso, já que a audiência retroativamente exige também ser mediada — “gostei mas não percebi nada”. Será por isto que a dança se apresenta cada vez mais em festivais ou que só aí tem um contexto suficientemente justificável para chamar público a ver? Garantirá isto a sustentabilidade necessária para a sua permanência no espírito coletivo? Ou mais não serve

que para garantir a permanência dos programas culturais nos destaques da imprensa nacional? Pensamos nisto no advento da *silly season* em que observamos o desaparecimento da dança dos teatros e, claro está, dos jornais.

A falta de programação das instituições no verão parece ser suplantada em Lisboa com a sequência de mostras informais, entre RE.AL, Alkantara, Forum Dança, e outros, que garantem a permanência da fruição estética e nos levam a perguntar: para que servem as instituições afinal? Para manutenção dos grandes circuitos de dança europeus? Em julho despediu-se João Fiadeiro do Atelier Real, um evento marcante, paradigmático de mudança, sintomático da inadequação dos modos de vida e produção dos artistas que vivem na cidade. O que dirá isto sobre os nossos tempos especulam Carlos Manuel Oliveira e Sílvia Pinto Coelho em referência a Sísifo, o mais astuto dos mortais da mitologia grega, condenado eternamente a fazer rolar uma pedra montanha acima para esta voltar a rolar colina abaixo, numa atividade laboriosa e fútil. É essa a sensação com que se fica depois de 30 anos de atividade de Fiadeiro na RE.AL, ‘lugar’ onde se formaram as personalidades que ocuparam recentemente e ocupam hoje importantes posições institucionais: Miguel Honrado como secretário de Estado da Cultura e agora vogal no conselho de administração do Centro Cultural de Belém, Paula Varanda como diretora-geral das Artes, Sofia Campos como diretora da CNB e Tiago Guedes como diretor do Teatro Municipal do Porto. Será que o futuro de um artista terá de passar obrigatoriamente pela sua transformação em agente político-cultural? Será que os artistas estão condenados a não ter poiso como condição de vida para se manterem artistas? Um artista só poderá ser reconhecido se o seu trabalho for continuamente apresentado internacionalmente? Que comunidades são essas que se constroem na internacionalização?

Entre os megaeventos internacionais deste ano, destacamos a última edição do *Tanzkongress* que aconteceu em junho em Dresden, na Alemanha. O evento trienal fundado em 1927 foi, pela primeira vez, dirigido por uma coreógrafa, redirecionando o seu carácter teórico de “estudos da dança” para um evento híbrido que mistura prática com teoria, elitismo com o movimento *neo-hippie*, o espírito de comunidade com o *tecno-futurismo*. Na prática, foram quatro dias intensos de conversa, experimentação e partilha, numa gigante orquestração cénica encabeçada por Meg Stuart e muitos cúmplices. Deste evento que se queria internacionalista e de intercâmbio surgiram questões dos próprios convidados sobre a pertinência da sua estadia ali. Uma situação difícil que revela um conflito entre o lugar de fala e o lugar de escuta em momentos de tensão sobre inclusividade. A este propósito escreveu Poorna Swami um artigo que reflete sobre o seu sentimento de “colorar” eventos internacionais naquilo que identifica como uma assimetria de valores de amizade entre a comunidade global da dança.

Entre uma tentativa de olhar com curiosidade para o que vai acontecendo por aí, este número #1 confirma uma vontade de divulgar escritos de artistas que pouca presença têm nas plataformas editoriais. É neste sentido que publicamos um texto inédito de Valeska Gert, do final dos anos 1940, quando estava exilada nos Estados Unidos, assim como uma série de excertos de artigos seus publicados em revistas e jornais alemães entre os anos 1920 e 1930 ou nas suas autobiografias — escreveu quatro entre os anos 1930 e 1970 —, que servem de bibliografia a conceitos-chave na sua obra. Apesar de nunca se ter apresentado em Portugal, a artista parece hoje mais próxima do que nunca do conhecimento comum, ganhando notoriedade com incontáveis *reenactments*. Em 2015 era Mathilde Monnier e a bailarina taiwanesa I-Fang Lin. Em 2016 foram Eszter Salamon e Boglárka Börsök a dedicar-lhe uma série de monumentos e, mais recentemente, artistas como Jule Flierl e Julia Cima investem nestas apropriações. Os traços do seu trabalho são ainda notórios na obra de

Marlene Monteiro Freitas e naquela dos seus discípulos, razão pela qual parece perentório o atual interesse na sua obra que Eisenstein descreve como o “ácido cítrico da ideologia burguesa”. Eisenstein e Gert ter-se-ão conhecido em 1929 em Moscovo, durante uma *tournee* da artista pela União Soviética, e viriam a tornar-se amigos e apreciadores mútuos de longa data. Aproveitamos, em jeito de introdução, não uma nota biográfica, mas notas soltas escritas pelo próprio realizador que refletem a dimensão dialética do trabalho coreográfico de Gert. Uma nota de agradecimento quero também deixar aos amigos que, espalhados pela Alemanha e Rússia, ajudaram a localizar e a pré-traduzir os textos antes da sua produção final.

Em sintonia com Gert, encontramos em Sorour Darabi, artista do Irão a viver em Paris, nenhuma necessidade de citação, trespassando, no temperamento, a atitude antissistémica de Gert na maneira de lidar com o mundo, com a crítica e o contexto onde se insere. No seu trabalho, Darabi faz uma crítica à dialética em si mesma através de um gesticular inconcretizável pela errância do movimento. Contrariamente a Gert, não é na estereotipização dos géneros que se impõe, mas na ambiguidade do género e na sua não fixação. Sobre isto e a lua escreve Sorour, numa partilha exclusiva da sua prática.

Ainda a ressoar, publicamos uma entrevista à “gata sem dono” — J — de Ana Jotta, feita por Christophe Wavelet ao longo de dois dias em Lisboa. Nela se compreende a força vital da obra e vida de Jotta, que escapa a qualquer tentativa de captura de género, formato ou suporte. É a figura errática por defeito que, ao mesmo tempo que se inscreve nas mais importantes coleções e instituições, rejeita persistentemente qualquer afiliação com o mercado da arte. O seu trabalho resta marcado pela energia do desejo e da vontade que aqui se expõe a cru, como o pano.

De J para Joana, Sá, pianista, que conheci um dia ao ver o filme *Tabu*, de Miguel Gomes, para o qual compôs as maravilhosas e viciantes *Variações pindéricas sobre a insensatez*. Essa é, no entanto, a peça ‘fora’ da obra de Sá, já que a artista trabalha na linha genealógica experimental do piano preparado de John Cage. Traçando linhas simbióticas entre a produção de som e a coreografia, escreve para esta edição um manifesto que é em simultâneo uma partitura sobre a escuta como ética. Numa investigação sobre a produção de dança, enquadram-se ainda Carlos Azeredo Mesquita e Luísa Saraiva que aqui partilham o processo da sua peça em estreia *I know it when I see it*, na qual investigam o imaginário coreográfico coletivo, estereotipado ou não, presente no inconsciente de coreógrafos e bailarinos. Sobrevalorizando esses mesmos estereótipos, Duarte Amado interessa-se pelo fenómeno da dança em programas de televisão assim como pela nomenclatura do falar sensacionalista sobre dança que se confunde e faz confundir com a prática artística da mesma. Por fim, mas não, Rita Natálio reflete, a partir de *Assombro*, de Ana Rita Teodoro, sobre os aspetos de compatibilidade e comparabilidade entre processos de reutilização de objetos culturais, nomeadamente de canções populares e/ou tradicionais portuguesas nas quais a representação da figura feminina surge como fantasma da história do Portugal recente.

Coreia é o “movimento que estão a ver”. *Coreia* existe graças à Circular Associação Cultural, que faz 15 anos e está de parabéns, e à qual agradecemos por lhe permitir ser o que quer. *Coreia* é uma contribuição para uma partilha crítica dos modos de ver e fazer dança em Portugal, que se querem expandidos.

João dos Santos Martins

O MEU CORAÇÃO É UMA MONTANHA DE MÁGOA

SOROUR DARABI

O meu coração é uma montanha de mágoa
O meu coração é o labirinto das estradas que sonham
com flores de hortelã à chuva.
Poema de Sorour por volta dos 8 anos.

Sou um-a bailarino-a autodidacta iraniano-a que nasceu e cresceu em Shiraz até aos 23 anos.

Shiraz é uma cidade no Sul do Irão. Uma cidade muito conhecida pelo cheiro das suas flores de laranja e pelos seus poemas.

A minha prática começa sem dúvida com a poesia, com 5-6 anos, quando disse o meu primeiro poema, oralmente, visto que ainda não sabia escrever.

O primeiro poema escrito data dos meus 8 anos ou de um pouco mais tarde.

É tão belo e misterioso que ainda o acho muito impressionante. Também escrevia contos. Essas práticas nunca me foram ensinadas. Revelaram-se-me e tornaram-se práticas através das quais construí a minha ligação emocional com o mundo.

Sou virgem e tenho a lua em caranguejo, ui. A minha relação com o que me rodeia passa pelo corpo. Olho para o meu corpo para olhar para os outros, toco em mim para tocar nos outros, cheiro-me para cheirar os outros, ouço-me para ouvir os outros. Adoro olhar para a Lua. Desde pequeno-a que o faço durante muito tempo e com muita atenção. Desde a minha infância que peço sempre um desejo em noites de Lua cheia.

A minha prática de dança está muito ligada às minhas experiências emocionais e corporais de todos os dias. Imagino, e depois experimento as imagens. As imagens criam uma situação particular através das emoções que suscitam e que alteram o estado do meu corpo. Confio na intuição. Tem um papel fundamental, uma vez que cria e muda a cada vez os contextos como quer. Nunca aprendi a dançar, danço, sou a dança e acredito nisso profundamente. A minha dança é gratuita. Como o amor que cultivo em mim por pessoas que aprecio e por pessoas que ainda não conheço.

Detesto o ensino. Detesto as técnicas de dança que foram criadas e são ensinadas como a única maneira de transmitir os saberes do corpo. O seu sistema baseia-se na exploração como princípio de partilha. Transmitir a quem? Como? E porquê? A transmissão em dança tem sido muitas vezes feita por pessoas brancas burguesas, da Europa e dos Estados Unidos, a pessoas como elas. O objectivo é conservar uma herança cultural, mas o indivíduo é esquecido, as suas diferenças, as suas forças, as suas vulnerabilidades, tudo é posto de parte para moldar uma grande maioria de pessoas consideradas portadoras de uma cultura pura, que decorre do génio. É por isso que a dança é despolitizada, ainda que o corpo seja uma das coisas mais políticas do mundo.

Sempre que crio um projecto, crio a técnica, ou pelo menos tento. Sei que nem sempre sou eficaz no que faço, mas também não quero ser. “Sucesso” é também uma palavra que detesto. Quando me dizem “fazes imensas turnés, és um sucesso”, tenho vontade de morrer. Detesto as pessoas que falam do meu trabalho como se falassem com a Apple dos seus novos produtos.

técnicos para programar tal ou tal projecto. Isso cria uma relação superconvencional no seio do trabalho artístico, e esses constrangimentos foram tão banalizados que já nem sequer é possível questioná-los.

Sinto há algum tempo uma pressão para criar uma peça de grupo. Para um-a artista começar a ser considerado-a enquanto coreógrafo-a, exige-se que a pessoa deixe de criar solos. De há uns tempos para cá, essa pressão passou a ser formulada como a questão política da partilha. Compreendo que a partilha seja importante, mas não consigo compreendê-la num sistema que gera essa pressão capitalista. Crio solos porque me é necessário criar uma partilha com os meus-inhas aliados-as num dado momento. É preciso abandonar a ideia de que estar sozinho-a num palco significa ter criado o projecto sozinho-a. Se não considerarmos o-a dramaturgo-a, o-a criador-a de luz, da cenografia, como iguais do-a “artista”, não será simplesmente porque as relações hierárquicas nos interessam?



fig. 1

Não foi assim há tanto tempo que me dei conta de que sou *underground*! As pessoas em França acham que não o sou, porque apresento em lugares públicos e tenho apoios institucionais. Creio que enquanto estiver a negociar os limites da minha visibilidade, da minha identidade, do meu corpo, da minha aparência física, das minhas perguntas incómodas, etc., continuarei a ser *underground*.

Em espaços que considero *safe* – muitas vezes bares *queer* ou pequenas comunidades não-mistas, seja sem homens *cis* heterossexuais, seja sem pessoas brancas – aquilo que partilho e a maneira como partilho nunca é igual. Por exemplo, não me sinto de modo nenhum seguro-a se estiver nu no palco de uma instituição pública.

Trabalho muito em torno da vulnerabilidade, como lugar de partilha na minha vida quotidiana e no meu trabalho. Muitas vezes, não consigo distinguir a minha vida, os meus pensamentos, as minhas emoções e as minhas experiências quotidianas do meu trabalho. Creio que o lugar onde a vulnerabilidade convoca a criação de formas de partilha nasce daí. E torna-se assim fundamental.

Parece-me que a vulnerabilidade, distinta da fragilidade, é um trabalho político muito importante. A vulnerabilidade é um posicionamento político dentro de uma construção capitalista e patriarcal em que é suposto estarmos todos-as à altura das ambições materiais da maioria das pessoas que decidem, que detêm capital e que o gastam. Ser vulnerável é uma maneira de viver a precariedade. Ter uma força e um poder constantes para agir de modo a desestabilizar o poder. Vulneráveis são aqueles-as que não definem as suas vidas através de uma relação banal de poder e submissão, mas que cultivam uma relação de “coexistência” com o que as rodeia. Dar lugar à vulnerabilidade em espaços públicos permitiria perceber como olhar, como receber, como ser testemunha da vulnerabilidade, própria e alheia.

Nas minhas práticas sou muito obcecado-a com o meu corpo, não consigo distinguir o que na minha transição hormonal resulta de uma decisão pessoal ou

de uma pesquisa artística. Tive períodos muito intensivos de masturbação durante a criação de *Farci.e* e também de *Savusun*. Masturbações que duram muito tempo levam-me a lugares superdistantes. Distantes do que é a realidade do meu corpo material na sua construção social.

O meu corpo tornou-se muitas coisas diferentes. Uma cadela, uma árvore, uma rocha isolada numa floresta algures, cintilações ardentes e brilhantes perdidas no cosmos. Muitas vezes me perdi e muitas vezes me reencontrei longe do meu corpo.

Sou lunar. A Lua é o meu ídolo, e tudo aquilo que a reflecte é um-a aliado-a!

No futuro, quero apagar os limites entre o que partilho nos meios *underground* e em espaços institucionais. Será possível transformar as normas institucionais, como sejam os desafios ligados à acessibilidade de um trabalho?

Por que razão é aceitável criar peças destinadas a jovens adultos-as e não o é criar peças para públicos não-mistos (quanto a género ou raça)? As minhas peças são como manifestações, como debates políticos, portanto é importante ser capaz de pôr em prática esse tipo de política para deslocar os limites e desestabilizar as relações de poder. Diga-se o que se disser: quando começa o espectáculo, começa o jogo. É por isso que não sou depressivo-a em cena, porque posso dizer às pessoas racistas que as detesto sem que elas me dêem porrada. Posso falar da minha identidade trans não-binária, vestir-me como quiser sem medo que me agridam ou me chamem “paneleiro de merda”.

É também em consequência deste género de convenções que a maioria dos-as espectadores-as na Europa são pessoas brancas burguesas, e é por isso que os-as artistas negros-as e racializados-as não têm lugar neste tipo de espaços, uma vez que as questões que colocam não despertam interesse. Infelizmente, na melhor das hipóteses, o interesse constrói-se e limita-se ao “exotismo”. E, francamente, ser exótico-a é a coisa mais fácil de vender neste meio.

Sou virgem e tenho a lua em caranguejo, ui! Isso diz tudo! Sou uma pessoa superemocional e muito melancólica. Não queria usar a palavra *queer* para designar as minhas práticas de desconstrução e reconstrução. Porque essa palavra é despolitizada quando se inscreve numa esfera “*fashion*”, deixando-se reapropriar pelo fenómeno. Eu sou *queer*, mas não é por ser trans não-binário-a ou uma pessoa *non conforming* segundo a construção social, ou uma pessoa com uma certa masculinidade que usa batom e verniz nas unhas – ainda que essas atitudes acarretem muitas vezes o risco de agressões verbais, físicas e até mesmo a pena de morte. O meu-inha *queerness* não se manifesta em lantejoulas e cores vivas do arco-íris, ou unhas longas pintadas de sei-lá-o-quê. O-a *queerness* não é uma forma artística particular, é um estilo de vida e uma filosofia, um questionamento constante sobre as minhas relações e as minhas ligações com tudo que me rodeia. É o meu modo de partilha, económico, emocional, corporal, cósmico, sexual, material ou imaterial, através do meu corpo ou do meu coração.

Texto traduzido do original em francês por Joana Frazão.

SOBRE A ENVERGADURA MUNDIAL DE VALESKA GERT SERGEI EISENSTEIN

Em épocas diferentes, o valor das propriedades formais da arte é avaliado a partir dos seus indícios.

Por vezes, é o monismo idealista das criações de Fra Angelico.

Por vezes, é o dualismo dos frescos, planos de perspectiva tridimensional de Michelangelo.

Por vezes, é o monismo materialista da estática dos frescos e a dinâmica social das pinturas de Diego Rivera.

Mas um indício é sempre característico do valor formal de uma obra.

É a tensão dialéctica entre a inércia e a iniciativa no interior da obra.

A inércia pura – é a natureza. A lógica da matéria orgânica intacta.

A iniciativa pura – a indústria. A lógica levada ao extremo da orgânica superada.

Entre os dois – a arte.

Onde a lógica da matéria está em conflito com a lógica da apresentação da matéria – nasce a dialéctica da forma artística.

Diferenciando-a do racional (da indústria) – superando o material, mas sem a levar ao extremo, por exigência da utilidade racional.

Na ausência de utilidade completa.

Diferenciando-a da forma orgânica ao admitir o arbítrio individual em discrepância com a inércia intrínseca ao material.

Na luta pela primazia destas duas tendências, constrói-se a tensão da obra.

O nosso tempo – a época mais recente da arte. É por este motivo que ele toma esse indício como o indício fundamental.

O nosso tempo – um desnudamento dialéctico de contradições. É por este motivo que esse indício único é erigido numa questão de estilo.

Eis por que o nosso tempo se encontra, na questão da forma, sob o signo da síncope. [...]

A obra de arte – [surge] na tensão dialéctica entre a inércia e a iniciativa.

A pressuposta continuação do movimento não coincide com a realidade. Fisiologicamente ou intelectual[mente] – *le cas reste*¹.

Nisso está a autenticidade. Atracção e tensão.

Valeska Gert

A sua arte é profundamente intelectual.

A tensão nela – provém da discrepância entre as representações existentes e a representação que ela dança.

Principalmente de género e de estilo. Mas o que foi capturado é tão profundo que já toca o que dá origem ao género e ao estilo – a sociabilidade.

O aspecto mais vulgar – a exposição desse fenómeno – no teatro paródico. Na paródia.

No método paródico, a mecânica da arte é particularmente aperfeiçoada e dominada.

Eis onde reside o significado dos trabalhos paródicos nas origens da arte soviética, tão sublinhado, mas não explicado por [Viktor] Shklovsky.

É por isto que se considera que Gert dança paródias.

Mas será Valeska paródica? Não. Ela é arte.

Ela encontra-se naquele limiar [em que] uma mesma mecânica da paródia e da arte nas suas “paródias” dá o salto dialéctico, tornando-se o *objet d’art*² exemplar.

Ontogénese e filogénese. O caminho da paródia para a obra é um longo caminho de evolução (por exemplo – o cinema soviético).

Ele pode mesmo estar na subitaneidade da transição sem sair do mesmo lugar. Esse é o grotesco de Valeska.

Da paródia passa a *grand art*³.

Ela é intelectual dos pés à cabeça. O que significa que a sua qualidade revolucionária está no carácter massivo da sua intelectualidade.

Com grande esforço, ela é – uma sátira social. E a 100% ela é – o ácido cítrico para a ideologia burguesa.

Repito. Ela [toca] tão profundamente que a dança espanhola⁴ é mais uma paródia da dança, é uma espada no coração de toda a Spaniardium⁵. É a Polónia. É a Roménia.

É a arrogância do reino que tem por rei Afonso.

Articulação. *Einzig ist sie in der Artikulations-Motorik: man sieht, dass ton-Intonation-Bewegung ist, was man na useren Coloraturen verguisst*⁶.

Que a entonação é a acrobacia de membros sonoros.

fig. 2 Kannille [Canalha, 1919]
Depósito do Valeska-Gert-Archiv

Texto originalmente publicado sob o título “В мировом масштабе о Валеске Герт” na revista de cinema *Kinovedcheskie zapiski* número 11, de 1991, pp. 211-212, a partir de notas dos arquivos de Eisenstein, data desconhecida. Provavelmente em 1929, quando viu Valeska Gert pela primeira vez em Moscovo, ou nos anos subsequentes.

Traduzido do original em russo por Ana Matoso e Larisa Shotropa.

As tradutoras optaram por manter o estilo sincopado do original, sem sacrificar a necessária inteligibilidade do texto. Além dos termos que surgem entre parêntesis rectos do editor russo, as tradutoras assinalaram com a mesma marcação os termos que acrescentaram, quando tal se provou indispensável para a compreensão do texto.

1. Em francês, no original. [N. das T.]

2. Em francês, no original. [N. das T.]

3. Em francês, no original. [N. das T.]

4. Valeska Gert criou uma peça intitulada *Spanischer Tanz / Espana / Espagna / España* em 1917, à qual Eisenstein eventualmente se refere e que terá visto em 1929 durante a *turné* de Gert pela União Soviética. [N. do E.]

5. Eisenstein cria um neologismo a partir do gentílico inglês *spaniard* e do sufixo latim *-ium*. [N. das T.]

6. Em alemão, no original: “Ela é única na mecanicidade da articulação: vê-se que o som – a entoação – é movimento, o que se esquece nas nossas coloraturas.” [N. das T.]

VALESKA GERT



fig. 2

Que lugar ocupa a dança moderna na história da arte dos nossos tempos? A dança moderna é a passagem do teatro antigo para o novo. O humano moderno, ator e bailarino, teve de se afastar e tornar-se independente do teatro porque o palco antigo já nada lhe dava. Deixou de se ocupar com o que era habitual, abandonou o lastro das velhas convenções teatrais. De um modo muito ingênuo, partindo das suas emoções, criou o figurativo. (*Sobre a Dança*, 1931)

O texto de Valeska Gert que aqui publicamos, inédito até à data, está inacabado (ou desconhece-se o paradeiro das restantes folhas que o antecedem e procedem), e encontra-se depositado no Valeska-Gert-Archiv da Akademie der Kunst in Berlin. É um documento dactilografado com vários apontamentos e emendas a lápis. O seu biógrafo, Frank-Manuel Peter, assume que terá certamente sido escrito entre 1939 e 1945 nos Estados Unidos, durante a II Guerra Mundial e enquanto o Hitler permanecia vivo. Não será certo que Gert o tenha escrito ela mesma, ou ditado a alguém, como era hábito seu. Da mesma forma não se saberá se foi escrito originalmente em inglês ou traduzido do alemão. Como notas ao texto decidimos incluir excertos de outros escritos que Gert foi publicando ao longo da vida e que refletem ou ampliam questões abordadas no texto central, podendo ser lidas independentemente como "citações" ou na sequência do mesmo. [N. do E.]

... do que pelo poder dinâmico da emoção; é este o campo de ação do artista. Mas o bailarino não encontrou, nem no teatro nem no ballet, uma atmosfera propícia para o explorar. E por isso isolou-se no palco para conseguir exprimir as suas ideias e emoções. Não precisou de decoração, de adereços, de cabeleiras nem de outros atores e bailarinos. Fez apenas uso do seu poder criativo. Com um fato simples inspirado na roupa moderna, cores garridas, a cara branca e sóbria, iluminado por um simples foco de luz branco, o bailarino encarou o público. Queria destruir e construir. Destruir o que julgava ser mórbido e construir o que lhe parecia fértil.

O bailarino era o derradeiro elo de ligação ao teatro e simultaneamente o início de qualquer coisa nova, porque todo o fim contém um início. O bailarino sentiu, melhor do que o ator, que estamos todos a pisar um terreno instável. Tentámos encontrar um equilíbrio. Era como se estivéssemos a balançar num trapézio.

Em tempos mais tranquilos poderia bastar ao espectador a suave graciosidade do bailarino, mas nos dias de hoje, inconstantes e borbulhantes, em que as velhas florestas são deitadas abaixo de uma só vez, o espectador sensível quer, muitas vezes sem o saber, encontrar na dança alguma da vibração dos tempos. Já não lhe chegam poemas de dança, quer viver e ver fatalidades de dança.

[...] A sua origem é bem mais profunda do que a maioria das pessoas julga, e provavelmente começa com a sensação de que a vida é demasiado curta e de que estamos demasiado tempo mortos, de tal modo que não é possível viver de uma forma suficientemente intensa, o que significa que, no pouco tempo que nos é dado, temos que viver muitas vidas. No momento da criação, intensifica-se a vontade de viver, bem como o desejo de que nunca mais acabe, de eternidade. A emoção perde o chão e dói, independentemente de representarmos o sofrimento ou a alegria, o gesto torna-se cada vez mais longo, queremos-lo infinito, sem fronteiras, alcançar o céu – parece distorcido – e no momento seguinte sentimos que afinal nada disto é assim tão importante, seja a vida ou a arte, parece tudo uma anedota – é grotesco. (*Dança*, 1920)

A forma antiga ainda não desapareceu por completo e a nova já está a surgir. E isto, tal como todos os nascimentos e mortes, é grotesco. É o caos, desequilibrado mas vital. Como pode alguém dançar hoje sem o fazer de forma grotesca? Só após o nascimento de uma nova era será possível, com a harmonia da sua consolidação, surgir uma nova forma de arte, o novo clássico.

Mas o grotesco é a expressão típica do nosso tempo.

O burguês é um fantasma; paira à nossa volta sem tocar no chão. E nem se dá conta. Que outra arte se pode então produzir que não seja fantásticamente fantasmagórica? O bailarino sentiu tudo isto há muito tempo atrás. Mas estava isolado com as suas ideias porque são poucos os indivíduos que têm um entendimento do tempo e das suas possibilidades. Estes poucos são os pioneiros. São ridicularizados e combatidos no início pelas mesmas forças que mais tarde exploram e se apropriam das suas ideias originais e revolucionárias.

A primeira bailarina que se apercebeu da necessidade de se afastar do ballet e de regressar à natureza foi Isadora Duncan. Provavelmente tinha um faro natural para o futuro novo classicismo tão entranhado nesta época grotesca. Só que, em lugar de procurar o novo classicismo, ela revitalizou o antigo estilo grego clássico.

Mary Wigman fez o mesmo compromisso. Usou as formas gregas e do ballet como material para as suas danças abstratas. Mas nós temos de dançar o nosso tempo. Temos de descobrir os seus movimentos. Só a arte que seja expressão típica de uma época poderá sobreviver e mostrar às gerações seguintes o reflexo de uma época passada.

A primeira bailarina a exprimir o nosso tempo fui eu. Tal como Duncan, renunciei a toda a artificialidade. Só mesmo quando a quis expor é que a citei. Estas citações chamavam-se sátiras. Foi assim que fiz a primeira sátira do ballet. Queria que as minhas peças fossem tão breves e sóbrias quanto possível. Muitas vezes os amantes da artificialidade censuravam-me por não ter técnica. Se técnica significa fazer ballet ou gestualidade grega, estavam certos, claro. Mas era precisamente essa técnica que eu queria destruir.

O bailarino moderno deve evitar toda a ostentação superficial que não seja ditada por uma força interior. Deve manter-se frugal e renunciar a qualquer movimento que seja meramente decorativo.

Nunca caricaturei voluntariamente. Para mim, toda a dança é um caminho que tenho de percorrer do princípio ao fim, indo além do final até chegar involuntariamente a este reino do impossível, do fantástico ou do grotesco ou como lhe queiram chamar. (*O Meu Caminho*, 1931, p. 43)

Não gosto de dança abstrata, não me diz nada. Qualquer um pode entender nela o que quiser e o que não está sequer na dança. E o bailarino não precisa por isso de nela investir o que quer que seja porque a maioria dos espectadores não a consegue dominar. [...] Mas estes movimentos não me dizem nada. Que têm eles que ver com o nosso tempo? Só os poderia caricaturar. (*Sobre a Dança*, 1931)

Em algumas danças, a minha emoção atingiu tal extremo que só com esforço fui capaz de reprimir gritos de prazer ou sofrimento. Um dia dei um passo em frente, deixei de reprimir estes gritos e tornei-me sonora. A *Canção da dor* [Kummerlied, 1930] é, por exemplo, uma explosão rítmica e elementar de sons. Começava por soluçar baixinho. O soluço tornava-se cada vez mais forte até se tornar um grito doloroso e baixar em seguida para terminar num soluço curto e intermitente. Um dia, o som deixou de ser suficiente e cheguei à palavra. Trabalhei a palavra tal como antes tinha trabalhado o movimento. Balbuciei umas palavras para mim a partir de uma tensão. Guardei as palavras que me libertavam e juntei-as. Foi assim que nasceu a minha *Disease* [1922]. (Sobre a Dança, 1931)

de um trapezista, de um malabarista, de um palhaço e de um atleta. Não existia um único movimento de inspiração grega ou do ballet. A dança era compacta e transparente como vidro. O ritmo era rápido. Era a essência do *music-hall*, o seu símbolo.

Utilizei muitas vezes nas minhas peças movimentos acelerados e em câmara lenta. A câmara lenta serve para realçar alguns gestos ou para potenciar uma tensão. Como no meu *Minuete* [Menuett, 1919], por exemplo. Mas em *Nervosismo* [Nervosität, 1927] recorri a

[...] resumindo, sou demasiado bruta e inspiro pouca confiança no burguês que prefere ser adormecido ao som de harmónios e flautas. Já que tenho de abrir a boca para me queixar e autoelogiar, não quero deixar de dizer que fui eu que lancei a dança moderna sob apupos e protestos do público, apoiada pelo elogio quase sempre moderado e mal compreendido da crítica, e reconhecida pelo entusiasmo de um conjunto de europeus modernos. (Mary Wigman e Valeska Gert, 1926)

movimentos rápidos. Tornei os movimentos tão rápidos que pareciam uma convulsão, como a essência louca do nervosismo. Na minha dança *Escritor* [Schriftsteller, 1931], o efeito final era eu a executar os gestos de escrever à máquina tão depressa que pareciam batidas telegráficas. Na dança *Corrida de cavalos* [Pferderennen, 1940], corria com tal velocidade pelo palco, para levar o meu cavalo o mais rápido possível até à meta, que o público se entusiasmou como se estivesse mesmo a assistir a uma corrida. Berraram do princípio ao fim, encorajando-me a acelerar cada vez mais. O cavaleiro e o cavalo eram em mim a mesma pessoa e cheguei à meta coberta de suor, chicoteada pela ambição, pela alegria do movimento e estimulada pelos uivos e gritaria daquele público fantástico. Numa outra peça, mostrei todos os movimentos do desporto – esgrima, futebol, ténis, golfe, natação, remo, ciclismo, esqui, boxe.

Foi assim que criei uma série de danças desportivas, e isto antes do Ballet do Diaghilev, a quem aliás é atribuída erradamente a autoria deste tipo de dança. O meu *Combate de boxe* [Boxkampf, 1922] pertence a estas danças, em que dou ganchos, saltos e danço como um pugilista que quer enganar o seu oponente, desacelero alguns movimentos que executo em câmara lenta, luto com energia até que levo um murro que me deixa aturrida, combate já sem forças durante mais uns segundos e tombo com uma tontura. [...] Retiro estes movimentos da vida, não os misturo com formas abstratas de dança, coloco-os separados uns dos outros, em sequência, ligados entre si apenas por pertencerem a um determinado conceito, por exemplo ao conceito desporto. Foi assim que inventei a técnica de montagem na dança. (Sobre a Dança, 1931)

Dancei *Assembleia* [Versammlung, 1931] com oradores de todos os partidos e com brigas no final. As minhas peças influenciaram inúmeros bailarinos por toda a Europa e, mais tarde, nos Estados Unidos. Criei os movimentos do artista, do cantor, do ator. Criei estereótipos sociais. Mostrei que não há razão para odiar as prostitutas, elas sofrem e têm prazer como nós. Mostrei isso, tal como mostrei os gestos da sua profissão. Estas raparigas não existem apenas por razões económicas. Não seriam tão necessárias se a mulher burguesa soubesse mais de amor e erotismo. É verdade que a prostituta é quase tão ignorante quanto a sua prima burguesa, mas pelo menos tem a vantagem de separar a parte física daquele sentimentalismo a que erradamente se chama amor.

A minha dança preferida é a que mais se transforma. A estrutura básica dos passos e movimentos é a única coisa permanente e que nunca muda. [...] O que porém muda todas as vezes é a emoção com a qual eu executo a dança. E isso resulta do facto de eu viver a dança sempre como uma coisa nova. Na minha *Canalha* [Kanaille, 1919], cada apresentação tinha um destino diferente, mas que era sempre o destino de uma prostituta. Num dia, esta mulher trabalha com gosto, num outro dia, com nojo, e numa outra vez trabalha em desespero ou com indiferença ou até à procura de consolo. De cada vez que a danço há uma emoção diferente por trás da dança, a natureza dos passos também muda. Isso faz com que pareçam improvisados, pois os passos que ainda ontem foram dançados com hesitação e desgosto serão dançados na próxima vez com rapidez e alegria. O ponto alto desta dança é a entrega. (Dançar, 1931)

A humanidade precisa de grandes artistas que sejam professores de uma cultura física e psíquica. Depois desta guerra, o novo governo central do mundo deverá ser consti-

tuído não apenas por políticos mas também por grandes artistas e cientistas. Todos os países deveriam enviar para este governo alguém que representasse as áreas em que estes países mais se distinguem. Por exemplo, a Inglaterra poderia enviar um secretário da educação, os Estados Unidos, um secretário da produção em massa, a Alemanha, da organização, a França, da culinária, a Rússia, do cinema.

Esta guerra acabará com o excesso de individualismo. Desta guerra terá de emergir um novo equilíbrio entre as massas e os indivíduos, o nacionalismo e o internacionalismo. O comunismo e o fascismo foram apenas eficazes na economia e na preparação para esta guerra, mas em certos campos estão tão desatualizados quanto as democracias que odeiam. O comunismo promove o intelecto e o fascismo as emoções. Ambos estão errados. O nosso objetivo deve ser um equilíbrio entre o intelecto e as emoções. A missão das democracias é encontrar a síntese entre essas duas filosofias diferentes, assim como entre a economia planificada e a liberdade individual na esfera social.

Hitler é bastante feminino e, como uma mulher dissimulada, será sempre mais dissimulado do que o mais dissimulado dos homens. Por isso foi capaz de ludibriar todos os governos liderados por homens. Hitler é grotesco, logo, é uma expressão típica do seu tempo. E é por isso que é tão perigoso. É um grande palhaço que adotou a mesma forma de governo que antes condenava. Tornou-se o profeta de uma nova ideia de economia que agora propaga por toda a Europa. Não foi assim que o comunismo foi pensado originalmente mas as circunstâncias também transformam o carácter radical com que se começa. Se os modelos da Rússia, Alemanha e Itália, não tivessem encontrado resistência, teriam conquistado o mundo. Graças à resistência das democracias acrescentou-se um outro elemento... a exigência de liberdade. A democracia tem de encontrar a síntese entre liberdade e organização. Se esta guerra se encaminhar para a sua conclusão orgânica, vamos aperceber-nos de que a nova ordem é um compromisso algures entre o comunismo, o fascismo

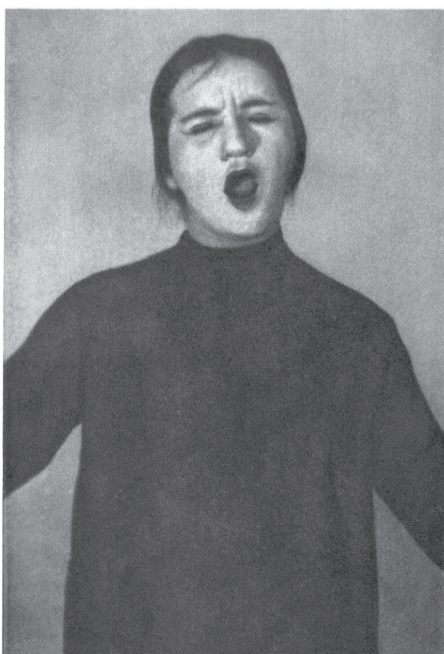


fig. 3

fig. 3-4 © Suse Byk, TOD [Morte], 1925, Depósito do

Já não conseguia ouvir a orquestra com tanta gritaria. "Elle est épatante! Formidable!" (Ela é extraordinária! Formidável!) – E "A la porte, la vache allemande!" (Vai-te embora, sua vaca alemã!) e "La gueule!" (Cala a boca) [...] Até os surrealistas discutiam por minha causa. Ivan Goll gritava: "Eis o verdadeiro surrealismo!" André Breton ripostava: "Não, isto não é surrealismo!" O público bradava em "coros falados" a favor e contra mim. Eu cheguei-me à boca de cena e gritei: "Vous êtes des idiots!" (Vocês são uns idiotas!) E eles começaram a deitar abaixo o teatro e Jouvet, o diretor, pediu-me para parar. Mas eu não queria. (*Sou uma bruxa*, [1968] 1989, pp. 51-52)

o seu trabalho, a alegria de o ter alcançado e a embriaguez. Estas danças provocaram grande escândalo em Paris e Berlim. Quando dancei pela primeira vez na Comédie des Champs Elysées, em Paris, tiveram de chamar a polícia porque uma parte do público batia-se contra outra parte. A honestidade e a acuidade da minha dança despertaram raiva entre aqueles que eu queria atingir.

O grande-plano habituou o olho do espectador a uma ampliação da expressão. O espectador observa as reações emocionais mais minuciosas como quando as vê num cartaz. O objetivo dos grande-planos no cinema é o mesmo das máscaras da Grécia Antiga. Na Grécia Antiga, os atores tinham de ampliar as suas caras para poderem ser vistos no grande anfiteatro. Caminhavam sobre coturnos para parecerem mais altos. Griffith inventou os grande-planos no cinema para melhor dar a ver a expressão de um ator. Mas também no palco há uma necessidade de dar ênfase.

O espaço onde dançamos é muito importante. Quanto maior for a sala de espetáculos mais encolho o palco. Porque num palco pequeno a energia concentra-se, o palco pequeno aumenta o poder de irradiação. Quando a sala é pequena, gosto de ter palcos maiores. [...] De entre os espectadores, só são mesmo difíceis aquelas pessoas com princípios e que não querem experienciar. No público dos nossos dias há muita gente que quer ver uma determinada sequência de movimentos e a quem nem sequer passa pela cabeça entregar-se de uma forma inocente às suas emoções. E mesmo quando são capazes de eliminar os teóricos empedernidos que trazem dentro de si, no dia seguinte arrependem-se e tentam aliviar a sua má consciência, por terem sido momentaneamente infelizes aos seus princípios, fazendo uma análise mais exigente daquilo a que assistiram. (*Sobre a Dança*, 1931)



fig. 4

Faltava-lhes a violência e a pimenta e minimizaram a importância da sua subjetividade adocicando-a. Lisonjearam a burguesia e não quiseram arriscar a reprovação. Tal como o bailarino a solo, o bailarino de grupo tem a função de assustar o hipócrita e de lhe

Quem partir do corpo e entender as suas leis como soberanas terá de desenvolver movimento a partir de movimento. Quem, no entanto, criar a partir do espírito e da alma não se deve preocupar em criar movimento a partir de movimento. Também não acredito que, criando uma sequência virtuosa de movimentos, se consiga dar a ver qualquer coisa da alma. A arte gosta de fugir do artístico. Acontece tantas vezes as danças serem criadas de acordo com receitas culinárias, apesar de, mesmo numa atividade tão funcional como cozinhar, os melhores pratos apenas se conseguirem graças a misturas e combinações que à partida se ignoram. Acredito que a arte é bruxaria; se a poção correr bem, então o corpo seguirá sem resistência o que a voz interior ditar. (*Dançar*, 1931)

mostrar a sua cara mais feia num espelho deformado e de encorajar quem quiser colaborar e de estimular a ação. Sem estes efeitos, a dança de grupo não passa de ballet modernizado. O mesmo se aplica a revistas políticas a que assisti. É assim que *Alfinetes e agulhas* [*Pins and Needles*¹, 1937] acaba por justificar o que pretende atacar. O efeito é tão superficial que...

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

e a democracia. Restará de cada ideologia o que se provar ser justo e útil. Através do comunismo, que fez despertar o humanismo, alcançaremos uma democracia rejuvenescida, um verdadeiro equilíbrio, e, também aqui, um novo classicismo.

Voltemos às minhas danças.

Quando a prostituta envelhece, mantém-se na profissão. Se já não é capaz de executar as tarefas da profissão, arranja quem seja. Este comportamento está profundamente enraizado no instinto feminino.

Mostrei alguns movimentos característicos da proxeneta, como ela pratica

Sobretudo nos Estados Unidos, onde os teatros são tão grandes que os atores parecem minúsculos. Como conseguir essa ampliação? O bailarino encontrou soluções também para este caso. Através do exagero das expressões corporais e faciais, ele amplia os seus efeitos. Quem exagera de um modo superficial não é artista; mas quem concentra as suas emoções, quem alcança os píncaros da emoção, esse ator cria uma equivalência para a máscara.

O seu rosto adota o primitivismo e o poder de penetração de uma máscara. Não me refiro à máscara no sentido de disfarce mas antes de revelação. Este modo de expressão relaciona-se com a arte japonesa de representação e com os entalhes primitivos. Será o estilo do futuro. Não quero com isto dizer que o bailarino deva usar uma máscara artificial. Não, o bailarino, ou o ator, têm de criar, a partir do seu próprio rosto, uma sequência de expressões semelhantes às de uma

máscara, excluindo delas qualquer reação pessoal, guardando apenas o que é característico. Só uma expressão deste tipo poderá simular o efeito do grande-plano. O mesmo se aplica aos movimentos. Devem ser ampliados e intensificados.

O bailarino moderno deve estar na vanguarda da destruição da expressão obsoleta do ator e substituí-la por um estilo contemporâneo. A nossa vida, que superficialmente parece ser muito real, é, na verdade, bastante fantasiosa. O estilo das artes deve, pois, refletir esta fantasia.

Os solos deram origem a danças de grupo. Mas o objetivo ético que o solo cumpria perdeu-se, tornando-se algo puramente estético. Mais ainda, o objetivo inicial inverteu-se. O bailarino de um solo atacava e criticava. Os bailarinos de grupo fizeram o contrário.

De um ponto de vista superficial, as danças de grupo não andam muito longe do ideal das novas danças comunitárias (esta semelhança superficial é responsável pela impressão que causam junto do público). Mas os pré-requisitos: a vivência espontânea de naturezas fortes e autênticas, a posse de todas essas mesmas forças primordiais disciplinadas por leis que se apliquem a todos – estes pré-requisitos ainda não estão lá. As bailarinas descrevem as linhas que o seu entendimento achou serem as linhas corretas. A impotência dos que vivem num mundo burguês, mas que na sua atividade artística acreditam (aparentemente) ter de alcançar objetivos não burgueses, é desde logo evidente no nome que dão às danças: o "Signo", o "Chamamento", símbolos vagos que podem significar aleatoriamente tudo ou nada. No individualismo que hoje vivemos, qualquer um pode ser outra coisa, mas a maioria das pessoas irá imaginar algo ridículamente impreciso ou então não imaginará nada. [...] De entre os chavões que denominam esta falsa arte, o mais usado é "dança absoluta". Talvez o termo se justifique por os símbolos dançados não conseguirem despertar em ninguém uma ideia real. [...] Faria sentido considerar este movimento como um novo ramo da ginástica aplicada e assim reclamar a sua identidade. No entanto, é imoral usar um nome falso para a sua divulgação. (*Dança de grupo*, 1925)

Eis como fiz a *Morte*: Estou de pé, imóvel, com uma longa túnica negra, sobre um estrado iluminado. O meu corpo estende-se lentamente, começa o combate, cerram-se os punhos, cada vez mais firmes, os ombros curvam-se, a face deforma-se sob o efeito do sofrimento, da agonia. O sofrimento torna-se insuportável, a boca abre-se para um grito mudo. Inclino a cabeça para trás, os ombros, braços, mãos, todo o corpo petrificado. Tento contrariar. Inútil. Fico imóvel por uns segundos, um poste em sofrimento. Então a vida começa a abandonar o meu corpo lentamente, e muito lentamente o corpo descontrai. A dor afrouxa, a boca amolece, os ombros caem, os braços descaem, as mãos. Sinto a rigidez dos espectadores na sala, quero consolá-los, um reflexo de vida escorre pelo meu rosto e, de muito longe, começa a emergir um sorriso. E eis que se afunda bruscamente, as bochechas desistem, a cabeça tomba, uma cabeça de boneca. Fim. Fui. Morri. Silêncio mortal. Ninguém se atreve a respirar na sala. Estou morta. (*Sou uma bruxa*, [1968] 1989, p. 41)

BIBLIOGRAFIA

Traduzida dos originais em alemão por José Maria Vieira Mendes.

Valeska Gert. "Dançar" ("Tanzen"), *Vossische Zeitung*, n.º 205, 22 de abril de 1920

"Dança de grupo" ("Gruppentanz"), *Die Weltbühne*, 21.º ano, 1925, n.º 39, p. 501

"Mary Wigman e Valeska Gert" ("Mary Wigman und Valeska Gert"), *Der Querschnitt*, 6.º Ano, 1926, n.º 5, p. 361-3.

"Sobre a Dança" ("Über den Tanz"), *Kulturwille*, Revista mensal para a cultura do operariado. Edição: Operariado e Teatro. Leipzig, Fevereiro de 1931, Caderno 2, pp. 27-28

"Dançar" ("Tanzen"), *Schrifttanz* 4, n.º 1, Junho 1931, pp. 5-7

O Meu Caminho (Mein Weg), Leipzig, 1931

Sou uma bruxa, Caleidoscópio da minha vida (Ich bin eine Hexe, Kaleidoskop meines Lebens), Knauer, Berlim, [1968] 1989

1. Peça de teatro de revista da Broadway com música de Harold Rome, estreada em 1937 e em cena até 1940. [N. do E.]

CHRISTOPHE WAVELET ENTREVISTA ANA JOTTA

POUSEI O PÉ, MOLHEI A MEIA

AS FOLHINHAS, O ATÓMIO E A DESCONHECIDA

J. Eu faço sempre para cada exposição uma folhinha. É variado, umas vezes é uma linha outras vezes é uma folha inteira. Queres mais café?

W. Um pouco mais, por favor, Ana.

J. Eu escrevo sempre a data, eu sou maníaca com as datas.

W. Para *Rua Ana Jotta*, o catálogo da tua retrospectiva na Fundação Serralves [Porto] em 2003, escolheste uma fotografia anónima para a capa.

J. Está praticamente em tamanho natural. Comprei-a em Bruxelas num ferro-velho, muitos anos depois de lá ter vivido. É uma fotografia de uma desconhecida com o Atómio por trás, como uma aura de santo.

W. Fotografia anónima para a capa ...

J. Aliás, do outro lado, tens também uma graça, que é *Missing*...

W. Que poderias ser tu...

J. Isto sou eu sempre. Sou eu que me pus por cima de várias pessoas desaparecidas. Também foi em Bruxelas. Era um postal de pessoas desaparecidas que estava na parede e eu pus fotografias minhas de várias épocas, daquelas de B.I. Isto também tem que ver com o desconhecido e com o anónimo.

W. Alguns desenhos do início do teu trabalho poderiam ser feitos hoje. Lembra-te de fazê-los?

J. Muito vagamente. Lembro-me de o fazer, lembro-me de a minha mão fazer isso, mas não me lembro onde estava, em que ano estava. Lembro-me do gesto.

W. O primeiro tempo de realização.

O QUE FICA

W. E depois há o tempo da escolha que tu fizeste para este catálogo. É um tempo diferente que pode acontecer muitos anos depois.

J. Sim. Tenho montes de desenhos numa gaveta. De vez em quando levo para a galeria. Mas tudo o que faço destas coisas chamadas 'artísticas' são coisas que não são de coleção nenhuma. Vou fazendo. E se as quiserem levar ou comprar, compram. Ou às vezes dou.

W. E as pinturas?

J. Eu pinte durante muitos anos. Considero-me uma pintora, apesar de já não pintar... a pintura fugiu de mim. Porque é muito mais fácil trabalhar com três dimensões do que trabalhar com uma

superfície. É estar mais perto da vida, que é uma coisa mais estúpida e fácil.

W. Durante quantos anos fizeste quadros?

J. Ah, muitos ... Praticamente desde que existo. Quando era pequena fazia aqueles desenhos que as crianças fazem. Para ir para Belas-Artes tive de entrar num curso com um mestre académico porque ... como eu vinha do liceu e não de uma escola de arte, estive todo o verão a treinar com pincel e óleo para fazer o exame de admissão. Fazia retratos e ele punha-me com os modelos, para aprender aquelas técnicas. Divertia-me imenso. Mesmo fazer uma cor como a 'cor de pele' ficou-me desse mestre, que era açoriano, e já tinha oitenta e tal anos. E eu continuo a pôr azul, encarnado, branco, para fazer um tom de pele... verde, amarelo. São coisas atávicas que ficam.

A ESTRELA E O TIJOLO NA CABEÇA

J. Depois entrei nas Belas-Artes, onde não estive mais do que um ano. Chateei-me. E pronto. Mas pinte sempre. Lembro-me de quando fui para a Madeira depois do 25 de Abril. Estive lá três anos e devo dizer que passava calmamente dezasseis horas a pintar dentro de casa. Não fiz mais nada. Lembro-me de que ia para o museu e fazia aquilo que se faz desde sempre: pegar numa pintura e copiá-la. Ia para casa, copiava, mudava a cor. E eram geralmente pintores flamengos, que há uma grande coleção na Madeira, porque eles trocavam a cana de açúcar por pintura flamenga.

W. E tinhas prazer em fazer isso?

J. Imenso. Tudo o que eu faço é sempre manual e, portanto, não é mental sequer.

W. Mas é mental ao mesmo tempo... Porque tem decisões.

J. Mas são irracionais, em si. Mental é uma coisa mais ordenada. É como a minha sorte, que é irracional. Não se pode comparar a sorte da estrela ou do tijolo na cabeça. Mas tudo o que eu faço e não faço outros fizeram assim, dizia a Amália, e é uma coisa maravilhosa. Mas é irracional. Eu não tenho razão.

W. Porque jogas muito...

J. Eu não preciso de ter razão, há coisas mais divertidas. A razão *its dull*, é chato. Não me interessa. Eu uso tudo isto porque é um mundo sem fim. Mas só me serve para eu transformar. Não gosto de pegar numa imagem, seja qual for, e pô-la ali mesmo com outra cor ou cortada... tenho de pegar. É como o trabalho do padreiro. A minha transformação passa pelas mãos. E isso é muito excitante. É como um teatro, em que é arriscado ir para o palco. Mas é também porque para mim, apesar não ter tido uma educação católica, acho que a vida é dura, a vida é para sofrer. O sentido não é sofrer, é

custar. *Ça coûte. Et ça ne coûte pas seulement de l'argent* [não custa só dinheiro]. Custa. E eu acho que o trabalho manual faz parte do custo da vida. E não acredito em coisas que são feitas sem custo.

W. Prestas muita atenção ao contexto. Tem isso também que ver com sensações, objetos, memória?

J. Não. Não tenho memória nenhuma. Quando digo irracional, isso pode conter a memória.

fig. 5  *Missing*, n.d., Prova fotográfica

consegui. Não sei de onde veio. Acho que vem de uma cantiga popular do Norte de Portugal. E que é: ao passar o ribeirinha, pus o pé, molhei a meia. É como atravessar o rio da morte - não sei o que é. Mas não me sai da cabeça. Ou é um sinal de que eu vou morrer. Ou então o trabalho não está bem feito. Portanto, *something*. É associação. Salta-me, vai, vem, e desaparece ou não.



fig. 5

W. Mas e a memória do corpo?

J. Os olhos veem, misturam e sai qualquer coisa daquilo. Eu não guardo memória. Tenho é uma espécie de uma açorda. Uma mistura de coisas. Eu que sou especializada na vista, no ver, sou uma artista, vejo muito, mas não fixo. Eu recebo o que vejo e depois alguma coisa eu faço com aquilo, mas não é por memória.

O CORPO-ARCA E O RIO DA MORTE

W. Mas tens memória do corpo?

J. Sim. O corpo guarda tudo. É uma arca.

W. Parece-me que o teu trabalho tem uma lógica estrutural: a da associação livre.

J. É a minha maneira de funcionar. É uma coisa que me salta sem eu querer: associações de palavras. E isso tem que ver com a minha maneira de pensar, de funcionar, ou de existir. É engraçado, porque há quase uma semana saltou-me uma frase. Tive de ir bordar para ver se me via livre, e não

Agora, com as mãos, faço muito menos coisas. Faço mais *printing* ou plastificado ou coisas mais simples.

W. Porquê?

J. Possivelmente tem que ver com a idade. Já fiz muitas coisas, e não me apetece deixar tanto lixo para o mundo. Não preciso. Já fiz. *Enough*. Vou continuar a fazer mas cada vez mais coisas mais rarefeitas, de uma pessoa mais velha que já não gosta de se mexer tanto. Eu fazia com muito esforço e trabalho, agora não. Só uns acertos. Isto é um resumo, que eu guardo há muito tempo, é um resumo do que eu sou, de facto. O funil está reduzido, o foco está mais reduzido, até desaparecer.

LIBERDADE, FAMA

W. Hoje as fontes do trabalho quais são?

J. 'As fontes' é remexer em coisas que eu já fiz, ou que ainda estão aqui, assim, em *stand by*. Remexer, fazer umas ligeiras modificações, quase nada.

W. Então, por exemplo, para Malmö, a última exposição em que participaste, como é que trabalhaste?

J. Não tive que trabalhar nada. Estas exposições para mim são muito chatas. Como ninguém me conhece eu tenho de fazer.

a em papel. 24*18*. Colecção da artista.

O curador trata de mostrar uma espécie de... não é uma retrospectiva nem uma antológica, é uma apresentação. E isso não me interessa. Não quer dizer que eu não goste do que eu já fiz. Mas já é velho, já não me interessa, é maçador. Portanto, quando eu consigo lá pôr alguma coisa que eu fiz agora, nem que seja um quadrado, fico contente. Só gosto de fazer o que me dá gozo. Ser conhecida por um lado é simpático, e gosto, mas por outro pode ser chato, porque não me deixa aquela liberdade de que eu gosto. Deixa, porque eu basta dizer que não.

OS CAVALOS E A DUPLA DE SISSI

J. No final deste ano, entre setembro e novembro tenho quatro exposições solo, o que é uma coisa louca.

W. Onde?

J. Tenho a lista para não me esquecer. E isto já no ano passado foi a mesma coisa. E eu tenho de ter uma solução muito simples, que é dizer que não. Mas como isto me acaba por dar prazer... Olha, agora tenho uma em Viena.

W. Onde?

J. É numa cavaliçaria para três cavalos, num daqueles prédios muito bonitos burgueses. São três artistas que têm aquele sítio, onde mostram de vez em quando exposições. Nesse prédio vive ainda uma velhota que deve ter quase cem anos, que foi a dupla da Romy Schneider na *Sissi, Jovem Imperatriz* [1955]. Vou fazer tudo novo menos uma passadeira que eu bordei aqui e vou levar debaixo do braço. Vai-se chamar *Parterre*.

Depois tenho a 19 de outubro, no Porto, a abertura de uma casa muito bonita do princípio do século passado. Chama-se São Roque, era de uma daqueles famílias ricas do Porto, Ramos Pinto. Estava abandonada e está a ser restaurada. É de um colecionador que se chama Peter Meeker, que tem muitas coisas minhas. Vai abrir com esta exposição que se vai chamar *Inventória*. Vou mobilar a casa, vai ficar vazia, não como uma exposição, mas como uma decoração de uma casa que está ainda... em trabalhos.

O CIRCUITO E O BURACO

W. Durante o almoço falaste-me da relação que tens com o *Instagram*. Muitos dos meus estudantes interessam-se por isso. Disseste-me que o *Instagram* seria como um diário. Qual a diferença entre o diário, o *Instagram* e a tua casa?

J. O *Instagram* é como um diário de por onde passo e do que me chama a atenção... Há uma enorme diferença entre a minha casa, que é o meu buraco, a minha toca, e

que é mais próxima do meu trabalho. Há o meu trabalho, que é para mostrar, que é para ir para fora, e que vai para fora, e que vá com Deus e não tenho nada contra. No *Instagram* não mostro o meu trabalho. É raro. É o sair de casa, é o meu contacto com o exterior. Não tenho mais nenhum.

W. O *Instagram* é uma das tuas atividades. E aqui, em tua casa, todas as *assemblages* são também atividades tuas. Qual é o estatuto dessas *assemblages* que a Ana faz para si própria nesta casa em relação com o seu trabalho artístico?

J. Acho que isto é muito mais próximo do trabalho e de mim do que do *Insta*, apesar de ser também uma atividade que se pode tornar obsessiva. Como atividade, estas *assemblages* na minha casa e o meu trabalho são coisas ferozmente da minha toca. O *Instagram*, eu não considero... É eu, se quiseres, mais parecida com uma pessoa.

MUDANÇAS

W. Qual é a tua relação no geral, com a Internet? Porque a Ana nasceu, cresceu e viveu fora disso...

J. Entrou e mudou tudo. Por exemplo, é tão fácil quanto isto: eu vou à rua para ir ao supermercado cinco minutos e subo as escadas porque não tenho o telemóvel. Dantes tinhas um telefone com fio e quando chegavas a casa à noite e se tivesses um coiso para ouvir ouvias, quem telefonasse telefonava. Não estava obsessivo. Muda a tua vida completamente. É o tal perigo que eu não sei se é perigo ou não. Quando eu me meti no *Instagram* estava absolutamente do contra. Mas depois gostei imenso e pensei porque é que eu hei de estar com problemas e com sentimentos de culpa? Pensei: «Ana Maria, estás parva? Estás apanhada pela coisa?» Quero lá saber. Entrei a vinte e seis mil como se nada.

W. Vês muitas coisas na Internet?

J. Nunca. A única coisa que eu faço é ver e-mails, ver, receber e responder o mais rapidamente possível...

W. *Youtube*?

J. Nada: zero. Absolutamente nada. O resto é igual ao litro. Não substitui a minha falta de música ou de cinema.

W. Sei que lês muitos livros. Recebes livros também, visitas museus...

J. Eu de facto já li muito desde pequena. Ainda por cima, como era filha única estava ali isolada e habituei-me. Hoje em dia já compro muitos livros e encomendo, há outros que eu nem sequer li, há outros que eu abro e torno a fechar. Hoje em dia devo dizer que compro e é um objecto que eu adoro. Mas já quase compro mais livros pelo prazer das capas, de ter livros. Compro muito mais por títulos, aqueles que são de ficção, do que por outra razão.

SUBSTITUIÇÃO

W. Qual foi a ideia dessa placa *Rua Ana Jotta*?

J. Isso foi uma graça minha... para quando eu morresse. Para substituir a rua Correia Telles, onde fica a minha casa. Evidentemente, foi uma brincadeira. E serviu para o nome da exposição. E também o João Fernandes [ex-diretor do Museu Serralves e curador da exposição *Rua Ana Jotta*] queria pô-la na rua de Serralves mas como não pôde foi posta na entrada da minha casa.

A XEROXE A FALSIFICADORA

W. Gostas de copiar, Ana?

J. Copiei várias vezes, sim. Por exemplo, as marinhas do [Edward] Hopper foram feitas em cima deste *parquet*, aqui em casa. No chão — eu gosto muito de trabalhar no chão. Desenhei, copiei a olho as pinturas do Hopper que tinha de uma reprodução. Eu copio, sou uma *Xerox*. Copio absolutamente, só assim: puff! Tenho muito treino. Tenho uma coisa que pode ser boa e pode ser má: tenho imenso jeito. Gostava era de ser falsificadora. Quando era pequena copiava notas de vinte escudos. Na minha família, o meu pai tinha imenso jeito. É preciso contrariar. Eu não uso o meu jeito. Copio como se nada. Copio de uma coisinha pequenina, aumento como se nada, nunca faço projeções, é assim, a olho. Nem sempre dá jeito ter jeito.

'J' DE JOTTA

W. E esse «J» de Jotta? Como é para si chamar-se «J»?

J. Isso é uma coisa incompreensível para a maior parte dos estrangeiros. Não percebem que Jotta é como se eu me chamasse Ana B, ou Ana C.

W. Existe outra Jotta em Portugal?

J. De família? Há um Jotta com um 't' só. Acho que sou a última Jotta, porque o meu pai chamava-se Jotta. Há imensos que foram para os EUA, para o Brasil. É um nome judeu húngaro, e a minha família, os que vieram para Portugal, foi no tempo do Império Austro-Húngaro. Fugiram. Antes do nazismo. Acho que foram para a serra da Estrela, acho que eram tecelões. E ficaram lá e ali. E depois os outros, mais tarde, no tempo do Hitler, foram para Auschwitz e ficaram por lá.

O OSSO E A ESPERA

W. Enervas-te, alguma vez, no trabalho?

J. Não. Ou sou muito precipitada e faço muito depressa, ou é a coisa que manda, ou outras vezes fico *stuck*. Aquilo não se resolve. Abandono e pego mais tarde e insisto. Sou muito teimosa. Abandono mas... várias vezes penso 'vou deitar esta porcaria fora', e 'tinha mais que fazer' e faço muitas coisas pelo meio. Mas não consigo desistir enquanto aquilo não se resolver. Deixo andar. Dá-me muito mal-estar a coisa não se resolver. Acordo à noite e penso 'Que chatice, aquela porcaria não se resolve'. Não largo o osso.

W. No teu trabalho, qual é a diferença entre grande e o pequeno formato? Qual a

relação entre o corpo e o espaço dentro do trabalho?

J. Por exemplo, o pano do *Fala-Só* tem trinta metros ou assim. Demorei para aí três anos a fazê-lo, quando podia ter demorado quinze dias... porque não tinha espaço. Enrolei e desenrolei dois metros. Estava num sítio mais pequeno do que esta cozinha. Mas nunca é o sítio físico em que estou que me impede de fazer. Não sei é porque é que faço grande ou pequeno. De repente... eu acho que isto tem de ser pequeno não sei porquê. Aquelas marinhas do Hopper não percebo porque é que haviam de ser grandes, mas apeteceu-me. É uma coisa de apetite. Era incapaz de ter um atelier grande. Dá-me uma angústia horrível. Como me dá angústia ter sítios brancos, vazios. Adoro o vazio, esta coisa monástica minha que eu digo é amor ao vazio. Gosto de fazer exposições em sítios parecidos com uma maneira de viver.

W. Tamanho humano. E nunca trabalhas-te com assistentes?

J. Não me fascina. Não preciso. Sempre fiz tudo o que queria fazer sem precisar de ajuda. Pode ser grande ou pequeno, mas eu lá me arranjo. Assistente é género... não conseguia, não preciso. Só me incomodaria.

AS TAPEÇARIAS, AS CERÂMICAS E O PARAÍSO

J. Tapeçaria foi o que fui aprender para Bruxelas, mas nunca pratiquei. Depois daqueles seis meses de penúria total, e quando telefonei à minha avó e ela me passou a dar uma mesada, fui para a École des Arts Décoratifs de l'Abbaye de La Cambre. Era a única aluna de tapeçaria. Estava tudo noutras. Sempre gostei imenso de faiança, porcelanas, artes decorativas. Estava no sítio ideal das tapeçarias de *haute-lisse*. Maravilhosas. Fui aprender a fazê-las. É um trabalho absolutamente de artesão. Estava ali todo o santo dia, com um garfo a empilhar. É uma coisa muito minuciosa. Mas nunca fiz mais nada. Distraí-me com outras coisas. Trabalhar em vidro, nunca trabalhei mas era uma coisa que adoraria, aquela coisa de sopra.

W. Agora que vais fazer a Turim? O que é essa nova fundação que te convidou?

J. Foi a Lilou Vidal, que é casada com um artista belga. Eles têm uma casa em Turim. Acho que o avô, alguém da família deles, tinha um forno e uma casa no campo, e eles estão a refazer aquilo. E estão a convidar várias pessoas para irem lá passar uma semana, e depois imagino que vão fazer uma exposição.

W. Será a primeira vez que vais trabalhar com cerâmica?

J. Já fiz várias coisas, mas assim de fazer para a finalidade de ser uma arte chamada decorativa, sim. Aliás, vou fazer coisas de certeza muito informes. E pintar, depois, também. Será finalmente artes decorativas e barro. Cerâmica. Como ponto final da coisa. É muito divertido ir para o campo e fazer cerâmicas. É o paraíso.

PEDRO, MIGUEL, RICARDO

W. Sais da tua casa para ir ao atelier cada vez que tens uma ideia, ou às vezes vais lá sem saber?

J. Só vou lá sem saber. Por exemplo, agora vou lá praticamente todos os dias porque bloqueei. Vou lá olhar para aquilo, faço mais um bocadinho e vou-me embora. É aquela coisa da teimosia. Pode ser que aquilo ande.

W. Às vezes tens dúvidas dentro do trabalho?

J. Dúvidas é isso – está a correr mal.

W. Acontece que convidas uma amiga ou um amigo para falar do trabalho?

J. Nunca na vida. É só um assunto meu.

W. A instância de validação és tu?

J. Absolutamente. A única pessoa com quem partilhei atelier foi com o Pedro Casqueiro e, aliás, as únicas conversas. Era uma coisa discretíssima. Não inundávamos o atelier.

W. E com o teu amigo Miguel Wandschneider?

J. Trabalhamos muito bem. Ele era curador da Culturgest. Fizemos várias exposições. Um diz *mata* e o outro diz *esfola*. Somos os dois muito enérgicos e disparatados. E fazemos aquilo maravilhosamente. Ele convidava-me para fazer uma exposição e aquilo ia num *flash*, mas de resto nunca tínhamos conversa nenhuma.

W. E quando apresentou recentemente essa exposição firmada nas duas personagens na Gulbenkian, Al Cartio e Constance Ruth Howes? Lá tem um diálogo com o Ricardo Valentim.

J. Lembras-te do livro, o *Moer*? Foi feito já estava moído. Era ele em Brooklyn e eu aqui. Tivemos sempre uma relação muito simples, muito próxima e disparatada. Eu percebo o que é que ele gosta. Temos muitas coisas parecidas. É como se a minha vida tivesse sido sempre fazer cartões de visita. E o trabalho dele tem muito que ver com catálogos... inventar um programa de um filme... é letras. Uma coisa que eu adoro.

CONSTANCE E AL CARTIO

J. Gralhas, erros, erratas, vírgulas mal postas, coisas mal escritas, isso é uma coisa fortíssima. Por exemplo, já pensámos, o Wandschneider e eu, em fazer um livro só com erratas. Eu sou muito maníaca nisso. Tenho isso em comum, tanto com o Wandschneider como com o Valentim. E, portanto, damo-nos bem. É uma coisa que é muito preciso e que cai na *mouche*. O Valentim ficou excitadíssimo quando descobriu que eu tinha um Al Cartio dentro do armário. Eu não ligava. Existiu o Al Cartio, lá o inventei numa exposição, depois ardeu. Fiquei muito contente, porque estava lá o *curriculum* dele, a prova de que tinha existido. Bastou-me. Evidentemente, o Valentim quando veio aqui percebeu e ficou absolutamente em

êxtase. E pronto, começámos a conversar. E depois, enquanto ele estava fora algures no tempo, fui para o Algarve com um álbum fazer aguarelas, porque achei que a Constance Ruth Howes, como estava reformada, podia fazer aguarelas. E fui fazer aguarelas de pedras do Algarve para lhe fazer uma surpresa. E estive numa praia do Algarve com um vento horrível e com uma garrafa de água, a fazer aguarelas, coisa que eu nunca tinha feito na vida. É que eu odiava a ideia de aguarelas porque é muito líquido, tem pouco corpo. Quem gosta de óleo tem alguma dificuldade em fazer aguarelas. Lá estive a fazer aquilo e depois aquelas rochas são tão bonitas que é difícil aquilo não ficar bem. Quando chegou, no verão, disse-lhe: “Olha, a Constance esteve no Algarve” (é um divertimento assim, mais literário do que outra coisa) e fiz-lhe aquelas trinta aguarelas – que foram a exposição. E ele estava a fazer o alfabeto do Al Cartio, a partir de textos que ele tinha feito para um dossier. E foi assim: ele a fazer o alfabeto do Al Cartio e eu a fazer as pedras da Constance. É uma espécie de história inventada que sai muito bem aos dois.

O ÁPICE E OS TEMPOS DO BONÉ

W. Quando preparas uma exposição, imaginas a partir de quê? É diferente de fazer uma peça?

J. Boa pergunta. Se eu soubesse!... Por exemplo, o *Parterre*, donde é que eu parti? Primeiro, gostei muito do sítio em Viena. E depois vi, que eu nunca tinha ido a Viena, que os cavalos lá têm uma touca nas orelhas. Foi o boné dos cavalos que provocou tudo. Faz-se num instante. Uma espécie de brinquedo de criança. Era um boné verdadeiro que os cavalos usam, para as moscas. Eu pensei que fosse para o som.

W. Então, no início, tem o encontro com o objeto. Depois as ideias surgem. Tempo um: o boné. Tempo dois: aparece o imaginário, com o boné. Tempo três: o desenho.

J. Sim, e o desenho é para eu me lembrar o que eu tenho de construir lá, porque tenho memória de galinha.

W. Cada vez que aparece uma ideia, ou uma combinação de ideias, tens prazer nisso?

J. Estou excitadíssima com a ideia de ir fazer isto. Isto é novo, e não é só por ser novo que me excita. É por ser uma coisa que eu nunca vi, e vou fazer num ápice.

AS CORES E O NOME DAS CORES

W. Qual é a tua relação com a cor?

J. Sobre essa história da cor, chamou-me a atenção o que o Benoît disse, porque é completamente verdade, mas é uma novidade. Nunca pensei como uso a cor. É verdade que nunca uso as cores primárias. Há um texto do século XVII ou XVIII que diz que as únicas cores que existem são o preto e o branco. As outras são feitas pela luz. As primárias, ou conhecidas como tal... uso-as porque... gosto de cores misturadas, atenuadas, que passaram

por mais camadas de várias coisas. Não é que tenham passado pelo tempo, ou para fazer antigo. Não gosto de coisas muito gritantes. Divirto-me com o óleo porque podes ficar ali a misturar, a misturar. E, depois, quando compro as tintas procuro cores, por exemplo, *tête morte*... cores que eu acho engraçado o título e depois acabo por perceber que ao longo destes anos todos devo usar entre o *rouge anglais*, o *gris chaud*, o *gris froid*, vários tons de verdes, muita terra queimada, *terre brulée et pas brulée*. Azuis uso muito poucos. Uso possivelmente um que me lembra loiça. Tem que ver com a cor em si e com o título dela, que me lembra Sèvres. E faço essas misturas, que é uma mistura dos nomes das cores e das cores em si, como são e funcionam. Depois gosto de misturar. É como se fizesse não uma *mayonnaise*, mas como se estivesse a partir a loiça com a *mayonnaise*. Gosto de cores misturadas e pouco apanháveis à primeira, e à segunda e à terceira.

VIAGEM A TÓQUIO

J. Quando eu disse que levei num saco de plástico para Tóquio, eu estava com a minha mania e a minha obsessão com a economia: de todos os pontos de vista, de dinheiro, de meios, de tudo. Porque me faz muita impressão que as coisas custem muito. Não só dinheiro, mas uma complicação de transportes, etc. Para a tal exposição, eu fiz panos bordados, meti-os num saco e levei-os para Tóquio. Tirei-os do saco e fiz uma enormíssima exposição que era um verdadeiro estendal. Não estou a dizer que isto seja uma regra e que se possa fazer sempre, mas evito o mais possível que a coisa seja muito pesada. Não é por mim.

W. Citação, apropriação e tradução são algumas das lógicas estruturais do teu trabalho. Como foi, por exemplo, com o que fizeste a partir do desenho do Paul Klee?

J. Foi paixão. Adorei aquele desenho e imediatamente tive de fazer o resto daquelas maneiras. Não há qualquer exercício de pensamento. Tinha de ser aquilo. Foi até ao limite. Começa aqui e acaba ali. E passo para outra. Podia ter ficado. Há muitos artistas que durante toda a vida andaram sempre à volta disto. Até ao infinito. Eu não — eu já percebi. Chega. *Enough is enough*. Já fiz estes panos e agora chega. Pronto. Aborrecia-me de morte se ficasse toda a vida à volta da mesma coisa. Preferia desaparecer.

W. Seria a mesma lógica com o bordado que fizeste em relação a *Sainte-Victoire*, de Cézanne?

J. Essa *Montanha* foi feita em noventa e qualquer coisa, numa altura em que eu fazia muitos bordados. Não foi a montanha que veio para mim, fui eu que fui para a montanha. Eu não — o fio. Porque foi assim: eu fiz, estava com um lençol à frente. Atirei uma linha preta e a linha desenhou a montanha, assim sozinha. E eu olhei para aquilo e pensei: É a *montanha da Sainte-Victoire*! Aí está. Copiei a linha que tinha caído, passei-a a lápis, bordei-a e depois terminei o resto.

W. O primeiro fio qual foi?

J. O primeiro é o perfil da montanha. Isto foi o que atirei para o lençol. Fui eu que acrescentei a paisagem. E assim ficou. Na verdade, a *Montanha de Sainte-Victoire* é um pouco achatada naquele sítio. Isto era um pano branco, um pano de lençol branquíssimo. Com uma linha preta ali não havia dúvida que era a montanha. Depois fiz o resto.

PÔR ORDEM NO PEDAÇO

W. Qual é tua prática, Ana?

J. A minha prática? É trabalhar com as mãos e o corpo.

W. E praticas o quê?

J. Tudo o que posso...

W. ...Fragmentos do visível do mundo e da história de arte?

J. Sim, é muito importante a história de arte. O mundo, sim, é um dilúvio, um caos de imagens. É a tal transformação, tem de passar por um filtro. Neste caso, sou eu. Portanto, os fragmentos aparecem continuamente.

W. Traduções, reconfigurações?

J. É *pôr ordem no pedaço*, como se diz em brasileiro. Ponho ordem no meu pedaço. Não é no pedaço do mundo, porque não me interessa nada.

W. Achas que tudo isso vem de uma necessidade?

J. Sim. Se não fizesse isto, maçava-me muito. Não estou a dizer que me suicidasse, não tenho tendências suicidas. Acho muito boa aquela música do *Stop Making Sense*. Maravilhosa. Tudo é a favor do *Stop Making Sense*. Mas é uma coisa muito simples, só faço o que me apetece. Tenho de ter algum gozo a estar cá. É a única maneira que eu tenho. Pode-se estar cá, mas arrastar-me assim sem ter gozo acho que era impossível. Não é mais do que isso. Mas já é muitíssimo.

J'AI BEAU ÊTRE UNE ARTISTE...

J. É um dizer de que gosto muito: *J'ai beau être une artiste, je suis quand même très triste*? Essa é uma das máximas que se aplica muito bem à vida de uma pessoa. A minha, neste caso.

W. *Je suis quand même très triste*?

J. Não se pode dizer que eu seja neurasténica, mas que sou *très triste*... evidentemente.

W. Triste de viver?

J. Sim. É uma força. A tristeza é uma força. Como a alegria também deve ser. Mas a tristeza é uma força muito boa para trabalhar. Fica-se mais *sharp*, sensível. Várias coisas. A energia mexe melhor.

W. Essa tristeza tem que ver com...

J. Não é com o fado!

W. Existe essa palavra tão forte em português, 'saudade'. Saudade não é a mesma coisa do que *sehnsucht*, mas esta é também única. Essa tristeza que evocas agora, tem a ver com a saudade?

J. Não. A saudade é uma coisa redonda. Nostálgica. Anda para trás e para a frente. A tristeza é uma coisa seca. A vida é quente e sujeita, e a arte é vital e fria, como a tristeza. Uma vez um artista, o Rui Chafes, disse-me uma coisa que eu jamais esquecerei: que não gosta de panos e de coisas moles. Como, por exemplo, eu não gosto nada de costureiras. Porque quando era pequena não havia pronto-a-vestir, e eu ia à costureira fazer o fato de banho. Lembro-me da costureira estar assim género... é uma coisa promíscua, mexer em roupa. Uso muitas vezes bordados. É promíscuo e é uma coisa que é próxima da vida, que é quente e sujeita – de se sujeitar. A arte não tem nada que ver com isso. A tristeza também tem que ver com uma coisa seca e vital, e que não brinca em serviço e não é promíscua. É *clean* e despachada.

OS GATOS PINGADOS E A MORTE

W. Ontem, falaste-me desse grupo de que fizeste parte. Quando foi?

J. Foi... sessenta e tal, antes do 25 de Abril. Tinha vinte e um anos. Tinha chegado de Bruxelas. Havia aquele pequeno grupinho de meia dúzia de pessoas.

W. Onde te encontraste com elas?

J. Ah, no Chiado. Era o centro. Nos cafés, na Brasileira... O Chiado era meia dúzia de gatos pingados, nesse caso eram rapazes. Era uma coisa que passavam só sessenta pessoas para cima e para baixo. Havia umas velhas decrépitas e aristocratas, e já absolutamente fora de tudo. Era uma coisa louca. Havia uns *playboys* que iam para a noite pôr em vez da gravata um peixe-espada. Era uma coisa completamente pequenina e reduzida, de uma gente que era ignorante, num sítio que era minúsculo. Era nada. Eu fiquei uma *star* nessa altura porque era bonita, nova e completamente fora dos carris. Fiquei e acompanhei. Porque quando a minha avó me deu um apartamento no Príncipe Real, que é ao pé do jardim botânico, alugou-me aquilo, eu vivia como uma princesa. Recebi todo o disparate em Lisboa, todo o *bas-fond*, passava-se ali. Telefonavam... Quero receber... Quero levar uma puta preta, branca, *whatever*. Era uma coisa absolutamente fora do penico. Para Portugal, sobretudo, era uma coisa fora. E eu tinha as possibilidades. Era nova, tinha dinheiro, tinha um apartamento... Até que eu fugi.

A certa altura houve uma coisa muito complicada. Eu tinha o carro do meu pai. Quando cheguei, o meu pai tinha morrido. Vi uma quantidade de gente da minha família, que eu não sabia quem era. Pessoas da família do meu pai e que a minha mãe tinha impedido toda a vida que me conhecessem. Foi um pesadelo. Saí com um retrato que eu ainda tenho, um desenho do meu pai com três anos

do Eduardo Malta, que era um artista do Estado Novo, e da nossa família. Peguei naquilo, na miniatura de um barco que eu gostava muito. E peguei no carro dele. Eu não tinha carta de condução. E fui-me embora, nunca mais me viram.

O MARIDO, A PENSÃO E O LUX

J. Ah, estava ali no Chiado. Eram aqueles que andavam na Bertrand, na Bénard, no Chiado. Eram vinte gatos pingados. Entre senhoras velhas excêntricas, outras menos, e pelo meio havia aqueles. Havia esse tal que foi o meu marido. E há por aí que é a resolução de porque é que eu vivo sem problemas de dinheiro – por causa da pensão de viuvez. E havia um conjunto... um que era o Manuel Reis, que era o dono do Lux. Uma pessoa extraordinária. E na altura era considerado como uma espécie de chulo, *gigolo*, que vinha do Sul e era um atrasado mental. O Manuel Reis foi o único de que eu gostei. Continuámos a nossa relação durante anos até ele ser... a pessoa mais importante para avançar Lisboa do ponto de vista artístico. Sem sombra de dúvida. Com o Frágil, o Lux. Era um *gentleman* e não brincava em serviço. Tudo aquilo era bem feito. Brillhou para mim de grande distância. Fiquei sempre amiga do Manuel Reis. Morreu para aí há dois anos. Fazia parte daquele grupo. Não digo que o meu marido, o Jorge Mota, fosse um reço. Não, estava ali, vinha da guerra de África sem saber o que fazer à vida. Tinha estudado arquitetura, mas não tinha acabado porque foi para os *marines*. Era gago e tinha tiques. Gostei dele porque era muito bonito. Era igual ao Buster Keaton. E pronto, disse 'está bem'. *Whatever*. Daquele pequeno grupo fiquei com uma pensão de viuvez do Jorge Mota, do Buster Keaton, e continuei a apreciar imenso o Manuel Reis. Um rapaz bonito mas que era mil vezes melhor do que aqueles todos.

W. E qual era o tipo de vida que tinhas com esse grupinho?

J. Nenhum. Foi uma coisa de meses, se quiseres. Agora que me falaste disto, assim rapidamente... Eu era muito disparatada, sempre fui. Houve uma vez que era preciso levar uma pessoa que estava completamente sem passaporte, sem documentos, por causa de ser do Partido Comunista, ou assim. Uma coisa muito complicada. Era linda. Absolutamente uma princesa. Levei-a dentro do porta-bagagem a atravessar a fronteira de carro. De Elvas para o outro lado. Lembro-me de perguntarem: «O que é que está aqui? O que é que está aqui?» eu disse «Ah», lembro-me de que puseram gasolina. A nossa combinação era que, quando aquilo não tivesse *sprint*, eu faria sinal e pronto. Eu estava enervada, não fiz sinal nenhum, e ela começou a cantar – quando estava o outro em Espanha a pôr a gasolina. Eu pensei: «Ah, vamos dentro.» Consegui levá-la assim, sem ninguém dar por isso, até Paris. E só porque ela era bonita. Ou porque eu tenho defeito. *Whatever*, foi assim. Eu sempre vivi de uma maneira bizarra. Não é bizarra, é assim: sempre fiz o que quis. E o que quero depende das situações.

TEATRAS

W. Qual é a tua relação com o teatro?

J. O teatro é talvez uma coisa tão importante como a minha vida ou o meu trabalho.

W. E porque é que não fazes teatro?

J. Com quem?

W. Poderia fazer sozinha. Aquilo que faz aqui em casa, poderia fazer o equivalente num outro espaço de exposição: o teatro, o palco.

J. O teatro é tão diferente, tão longínquo... É tão diferente do resto.

W. Não se repete, nem tem permanência.

J. Mas não é uma *performance*.

W. Qual é o poder do Teatro, do teu ponto de vista?

J. O Teatro eu em princípio detesto, do ponto de vista de como é feito ou praticado. Não agora, mas há muito tempo. Foi por isso que me dei bem com o Osório Mateus. O teatro é uma coisa que tem de ser muito bem estudada. E que não é um circo. É uma coisa que não se repete porque é feita em vida. Lembro-me quando o Osório me dizia que era a coisa mais perfeita. Eu ria-me e dizia *puff*. Mas é. O teatro é para mim o cúmulo da perfeição. Mas não sou adepta. É a coisa mais próxima de uma falha qualquer que pode existir.

W. Onde e quando te encontraste com o Osório Mateus?

J. Nem sei... Por acaso, como toda a gente. Lembro-me de que o Osório vinha de uma coisa completamente universitária, sem sombra de dúvida. Com ele veio uma série de gente – o Luís Miguel Cintra, o Jorge Silva Melo, a Helena Domingos. As pessoas todas que fizeram alguma coisa forte do ponto de vista artístico e teatral. Conheci-os por uma vida amorosa, por ter namorado a Helena. Por aí. O Osório foi talvez das coisas mais raras que me aconteceram na vida, e ele poderia dizer o mesmo se ainda estivesse vivo. Éramos completamente maníacos, loucos obsessivos. Não tendo eu estado nunca numa universidade, eu sabia mais do que eles todos juntos. E tivemos uma atenção ao que eu chamo as erratas, erros, ao escrever bem.

W. Quantos anos tinha o Osório quando te encontraste com ele?

J. Eu talvez tivesse menos dez ou quinze anos do que ele. O Mateus era um professor universitário que fez a sua cátedra e a sua coisa. Ele mandava-me por correio e eu revia sempre os textos dele. Havia imensos textos que ele me mandava dos docentes, que eu corrigia e mandava-lhe tirando os Cs todos. Eram os doentes. Tínhamos uma coisa muito simples.

W. Trabalhaste com ele durante muito tempo?

J. Tudo o que fiz das teatras foi com ele. Para mim, foi a única coisa que me excitou

de trabalho. Foi a única pessoa com quem tive alguma afinidade. Tanto faz ser de artes ou género.

W. E com o João César Monteiro?

J. Não, foi uma coisa de ocasião. Fiz o que pude, correu bem. Mas não. O Mateus era como o meu irmão. Foi a única pessoa com quem eu me entendi como se tivéssemos nascido no mesmo buraco.

W. E porque é que acabou?

J. Ele morreu. Fiz bastantes coisas com ele. Eu deixei de trabalhar, porque era a única possibilidade. O teatro é uma coisa que eu verdadeiramente amo, mas não é possível. Com o Osório era, mas *far gone*. Como pessoa que organizava teatros era muito mal visto. Batia na mona. Trabalhei com ele a fazer cenários, ser atriz, tudo ao mesmo tempo. Era um mariquinhas. *Gay*, absolutamente. Do Norte de Portugal, complicado talvez... Era a única pessoa que eu de facto percebia, e vice-versa.

W. Tinham dinheiro para a produção dos projetos?

J. Tínhamos o mínimo possível, mas chegava. Há imensa gente que nem viu, nem sonhou, ou se calhar aquilo nem ficou gravado. Mas foi a melhor coisa que eu vi na minha vida. Eu acho engraçado que as pessoas não percebem nada disto. Por exemplo, em Veneza. Ele era leitor lá ao lado. Ele e a Helena. Eram os dois universitários e estavam os dois como leitores naquela região. Eu fui lá, para acompanhar, e passei aquele ano em Veneza. Eu era a que organizava. Andava por ali. Fizemos *As três barcas* de Gil Vicente. O Mateus, a maior coisa em que ele se focou foi sobre o teatro de Gil Vicente. O Gil Vicente era uma pessoa esquecida, perdida. Era um jornalista, entre mil coisas que ele fez. Estava no tempo da rainha D. Leonor, que foi um mistério, a inventora das misericórdias de Portugal. O Gil Vicente escreveu as *três Barcas: Inferno, Purgatório e Glória*. E fizemos as três em Veneza. Escolhemos três sítios diferentes e éramos só os três. Fizemos uma transcrição fonética e lá fomos vestidos de tudo: barbas de algodão... tudo o que te possa passar pela cabeça. E foi a coisa mais luxuosa que possivelmente alguém terá feito sobre o Gil Vicente. E pronto. Aquela transcrição fonética eu perdi. Mas, de qualquer maneira, foi uma coisa muito importante. Há coisas assim, que são absolutamente magníficas e que fazem sentido, e que depois se perdem.

W. E isso é teatro.

J. Sim. Maravilhoso. É a coisa que eu mais amo no mundo, mas é preciso ter lá o Mateus.

Entrevista realizada nos dias 30 e 31 de julho na casa de Ana Jotta.



fig. 6

A ESCUTA COMO CORPO: ~~VIRTUOSISMO~~

JOANA SÁ

I.
Virtuosismo (ou rejeição de virtuosismo)
como imunização:
garantia do *safe and sound* (são e salvo)

II.
Paradigma de imunidade (I.) assente em:
- estabilidade e integridade do *eu*, dualidade *eu/outro*;
(suspensão: a alteridade é suprimida do *eu*)
- lógica de guerra: imunidade é a (*auto*)defesa do *ataque* perpetrado pelo *outro*.

III.
Ideais de performance musical, virtuosismo (e rejeição de virtuosismo) ao longo dos tempos:
- máquinas que operam diferentes processos de imunização, diferentes concepções/estratégias de construção sonora dos corpos (quase sempre) dentro de uma mesma lógica de dualidade *eu/outro*, *ataque/defesa*, *dentro/fora*, *controlo/fora de controlo*.

III.
— *protect me from what i want*

virtuosismo como paradigma 'clássico' de imunização
não é uma abstracção:
pressão mensurável para te manter *safe and sound*

ressoando disciplina em uníssono: coreografia

(ou a compressão da *escuta* com o teu consentimento escrito)

III.
Outros paradigmas recentes, tais como:
(2.) o sistema imunitário não responde à invasão do *outro*
mas a uma série de diferenças internas - reagindo à sua rede de conexões que incorporam o *outro* em si

o sistema imunitário incorporando alteridade, multiplicidade num *eu*
encontra-se desde o início reagindo a si mesmo:
um corpo sendo inúmeros corpos estranhos

imunidade é (também) autoimunidade

III.
(o pior medo é o que vem de dentro: terror, ou o inalienável)

— IIII.

Escuta
como capacidade de um corpo ressoar
ele mesmo *outrx(s)*

feedback

— IIII.

um corpo à *escuta*
corpo que se esvai-
-indo dele mesmo nele
encerrando-abrindo
terror:

ressonância como a plasticidade de um corpo para

— IIII.

Não falamos mais de virtuosismo:
Falemos de ~~virtuosismo~~

IIIIII.

~~virtuosismo~~: a sua desmedida implosão

(autoimunidade)

IIIIII.

~~Virtuosismo~~ será encetar, agir *tocando-se outrx(s)* à distância:

ou:
uma falha sísmica
re | soando

(destemperante, indecível)

ou ainda:
um corpo como *escuta*

— IIIIIII.

Escuta como disrupção

sentido sísmico
sem sujeito
sem objecto
fora do sentido

espoletando-se, realimentando-se:
devorando-se,

Abrindo, abre só

escuta sem sujeito, *escuta* como sujeito
escuta fora do sentido, *escuta* como sentido

(vibração por empatia)

— IIIIIIIII.

o fora de controlo, fora do sentido como mecanismo interior
precioso, metucioso de um corpo

não é apenas um *fora* que vem colocar um *dentro* em questão em regime de excepção
Fora como o mais intrínseco
perfume relojoeiro -
a intimidade particular de um corpo:
ou a impossibilidade de prever 'o que pode esse corpo'

— (virtuosismo)

— IIIIIIIII.

~~virtuosismo~~ não é um dado adquirido
não tem fórmulas, repetições
a sua possibilidade reside na sua intrínseca impossibilidade e, não obstante,

um corpo escapando de si mesmo preso em si mesmo -
inúmeros corpos
re | soando

resiste

— IIIIIIIIIII.

um corpo é já ele violência sobre si mesmo
ou: a impossibilidade de erradicação total da violência pelos/sobre os corpos

(não existe não agir: não agir é acção, decisão. a ausência de expressão torna-se nova expressão. a não-intenção surge inevitavelmente da própria intenção. não controlar é também controlar)

— IIIIIIIIIII.

~~virtuosismo~~ como diplomacia e relatividade (dos corpos):
acções, decisões,
vida e morte dos dois lados de cada decisão
vida e morte em cada gesto produzido ou não produzido

virtuosismos 'clássicos':
quando são sempre os mesmos corpos (ou níveis de corpo)
a ser tidos como *estranhos* num corpo (em si/fora de si)

(abatidos, abafados, descontinuados)

IIIIIIIIIIII.

disrupção é também reconstrução:
um corpo desfigurado é uma nova configuração,
transdução de corpo

reconfiguração:
resposta autónoma à disrupção ou:
como um corpo re | soa (ou não re | soa)
sendo alteridade:

possibilidade de autofonia -

— IIIIIIIIIIIII.

À *escuta*:

devagar o balanço começa
e o corpo restaura o futuro

fig. 7 © Rita Sá. C
fig. 8 © Yuri Albert. *Retrato de Abstraktwist* (Revista «Krokodil») 200x150 cm. Coleção de Her



fig. 7

O JOGO DAS CONTAS DE VIDRO OU COMO MOSTRAR DANÇA

DASHA BIRUKOVA

A partir da exposição *Steve Paxton: Esboços de técnicas interiores* com curadoria de Romain Bigé e João Fiadeiro na Culturgest, em Lisboa.

O que é dança? O que é coreografia? Qual a diferença entre dança e coreografia? Quando é que o ato de comer uma sandes passa a ser uma dança e o “não-fazer” é reconhecido como performance? São estas e outras perguntas que me surgem quando penso na obra de Steve Paxton – bailarino, performer, professor, filósofo do movimento que atravessou a história da dança, do modernismo ao pós-modernismo. Começou a sua carreira nos anos 1950, dançou com Merce Cunningham e, com o coletivo Judson Dance Theatre, redefiniu a dança enquanto prática expandida através do questionamento do próprio suporte.

O trabalho de Paxton foi também sintomático da arte da década de 1960, que se desprendeu dos objetos e abraçou a efemeridade de performances e vídeos, deslocando a dança do palco para as galerias de arte.

“Eu sou o meu próprio suporte”.

Ao longo do seu percurso, Paxton questionou-se sobre quais as condições mínimas para que a dança acontecesse, tentou perceber quando é que o “movimento quotidiano” se torna dança, analisou o corpo e a sua funcionalidade, as ideias de quietude e incorporou, na dança, o desporto, os gestos triviais, as conferências, o caminhar e o correr, criou duas práticas, o *Contacto-improvisação* (C. I.), que se espalhou por todo o mundo e passou a ter vida própria, e *Material para a coluna*, uma prática mais meditativa.

A este ícone e a seis décadas de história da dança foi dedicado o programa *Steve Paxton: Esboços de técnicas interiores*, com curadoria de Romain Bigé – filósofo francês e improvisador de dança – e João Fiadeiro – coreógrafo, performer, professor e uma das pessoas responsáveis pela divulgação do C. I. em Portugal, em finais dos anos 1980.

Esboços de técnicas interiores consistia numa exposição, numa série de conferências, performances, oficinas de dança e num livro. Um trabalho notável, na medida em que se trata da primeira retrospectiva da obra e do legado de Paxton.

Além disso, levantou questões fundamentais sobre o modo como se expõe a dança num museu, e como se podem representar os afetos sem a presença de bailarinos ou o que pode o arquivo da prática do movimento oferecer aos espectadores.

Na apresentação do livro, Bigé e Fiadeiro afirmaram que o que sustentava a estrutura da exposição era a vontade de construir uma “forma de dança” para o espectador, um movimento que passasse de sala em sala e que pudesse introduzir-nos fisicamente no mundo de Paxton. Espero que os espectadores mais atentos tenham lido a folha de sala com esta indicação e que não tenham considerado uma projeção vídeo de duas horas e meia sem lugar para se sentarem como uma proposta desumana.

A exposição era composta por oito salas que apresentavam cronologicamente a história da obra de Steve Paxton. A primeira sala era dedicada a um estudo do movimento pedestre. À entrada, uma instalação-vídeo baseada em *Satisfying Lover* (1967), com quarenta e duas pessoas a atravessarem um espaço. O interesse por formas simples é paradigmático dos anos 1960, como na arte minimal ou no cinema estrutural. O próprio Paxton tinha uma relação de proximidade com Robert Rauschenberg – participou nas suas performances extravagantes e Rauschenberg nas de Paxton –, uma relação que a exposição ignorou. O vídeo era projetado numa parede que dividia o espaço. Não deixa de ser interessante que, pelo facto de estarmos a ver a performance em registo vídeo, o andar dos caminhantes parecia perder a sua qualidade de movimento quotidiano.

A segunda sala focava-se na anarquia e mostrava arquivos vídeo de experiências de improvisação coletiva, nos anos 1970, pelo grupo Grand Union, nas quais os participantes seguiam uma ideia de movimento sem líder ou dramaturgia. A par disto, expunha-se *Air/Beautiful Lecture* (1973) – exploração de uma energia comum ao sexo e ao ballet, que combina imagens de um filme pornográfico com excertos do bailado *Lago dos Cisnes* e a emissão ao vivo do primeiro discurso de Nixon após o escândalo Watergate. A qualidade destes vídeos também poderia ser considerada anárquica e levantava a questão da necessidade de mostrar materiais que muito dificilmente têm leitura.

A terceira sala permitia ao visitante entrar em contacto com um grande tapete onde todos os domingos se podia praticar C. I. ou, nos restantes dias, ver, deitados no chão, uma entrevista com Paxton, cuja voz meditativa se espalhava pelo espaço da exposição, ou ainda ler todas as edições da *Contact Quarterly* – a revista dedicada ao C. I.

As quarta e quinta salas, destinadas à gravidade, tinham uma estrutura que permitia dormir a sesta – mais uma das “invenções” de não-movimento de Paxton – e escutar a sua voz a ler o seu livro *Gravity*. O outro lado da sala era dedicado à quietude, com uma homenagem à investigação de John Cage sobre o silêncio e às ideias de Paxton sobre estar de pé imóvel enquanto “pequena dança”. No meio da sala, havia vários leitores mp3 a distâncias diferentes do solo, onde se podia ouvir Paxton a guiar-nos pela experiência da gravidade na postura ereta, embora para as pessoas mais altas e que quisessem escutar a versão inglesa não fosse possível uma postura completamente ereta.

A sexta sala era dedicada à desorientação com uma projeção, no teto, de *Phantom Exhibition*, uma instalação vídeo que retratava fisicamente o sentimento da gravidade, e de *Material for the Spine*, uma pesquisa sobre a relação entre a sensação interna do corpo e o desenho do corpo em movimento, lançada em DVD-Rom em 2008, e para cuja visualização completa seria preciso um dia inteiro.

A sétima sala mostrava-nos trabalhos a solo de Paxton, entre os quais, numa das paredes, a peça improvisada *Varições Goldberg*, sobre a interpretação de Glenn Gould da obra de J. S. Bach, e outros solos que passavam em televisores numa outra parede. Uma boa forma de mostrar trabalhos de diferentes períodos em simultâneo e que permitia compreender o desenvolvimento do movimento de Paxton ao longo do tempo, mas, por outro lado, não era fácil olhar para cada vídeo como um trabalho único.

A última sala era sobre a relação, com pessoas e com a natureza, e partia da ideia de composto – improvisação, para Paxton, é um composto cultural. Mostrava-se a instalação vídeo e áudio *Conversations in Vermont*, uma conversa editada a partir de entrevistas de Paxton e Lisa Nelson feitas por Tom Engels e Myriam Van Imschoot, e uma documentação da performance *PA RT* – um solo partilhado por dois, com Nelson, uma colaboradora próxima de Paxton –, e música de Robert Ashley. Como culminar da partitura de movimento para o visitante, podíamos ver isto sentados em dois cadeirões confortáveis.

Que amostra mais abrangente da obra de Paxton e que tarefa complicada esta de a expor. Quantas horas ou dias era suposto o visitante passar nesta exposição para poder experienciar e ver todos os materiais e trabalhos? Isto faz-nos pensar em questões éticas e, no que diz respeito à qualidade de algumas das obras, em questões estéticas que acompanham a organização de uma exposição destas.

Claire Bishop escreveu na sua obra dedicada à *Arte participativa e política do espectador* que “é praticamente impossível compreender a arte participativa a partir de imagens: fotografias casuais de pessoas a falar, a comer, a frequentar um workshop [...] dizem-nos muito pouco, quase nada, sobre o conceito e o contexto de um dado projeto. Estas imagens raramente conseguem fazer mais do que fornecer uma prova fragmentária e nada aportam da dinâmica afetiva que leva os artistas a realizar estes projetos e as pessoas a neles participarem”².

Uma exposição, em geral, é uma forma de arte com uma narrativa própria criada para o público. Hoje em dia, a principal agenda das instituições culturais por todo o mundo é trabalhar com o público. Teria sido talvez mais fácil experienciar a exposição de Paxton com a ajuda de mediadores que fossem capazes de criar uma situação de diálogo. Ou incorporando performances reais durante todo o tempo da exposição – dado que as obras de Paxton se sustentam na corporalidade, na temporalidade, no suporte que é o corpo.

A sensação com que se fica no final é que a prática anticonvencional de Paxton foi representada de uma forma muito formal e arquivística. As artes performativas são, sem dúvida, o suporte principal da arte contemporânea e representam uma prática de consumo não-objetual. Anne Imhof, Tino Sehgal, Alexandra Pirici, entre outros, mostram ações ao vivo como obras numa exposição, manifestam a temporalidade como uma forma de arte institucional. Mas como não desvalorizar obras de arte performativa reproduzidas mecanicamente em materiais de arquivo? Essa questão mantém-se ainda hoje. É como *O jogo das contas de vidro*, de Hermann Hesse, com regras tão complicadas que não se conseguem explicar por palavras. É o jogo do intelecto, que corresponde, no fundo, à prática de Paxton, e também ao jogo de expor dança num museu: o material é demasiado efémero e as regras demasiado irracionais. Mas, ainda assim, qualquer pessoa (bem-intencionada) teve a oportunidade de mergulhar no oceano de dança (sem dança) de Steve Paxton ou, pelo menos, de experienciar o facto de “[Steve estar sentado ali ao lado.]”

A autora gostaria de agradecer a Sérgio Miguel pelo apoio “existencial” durante a escrita deste artigo.

Texto traduzido do original em inglês por José Maria Vieira Mendes e Patrícia da Silva.



fig. 8

1. Vogel, Carol. “A Buddha of Modern American Dance”, *New York Times*, 22/10/2017, Section AR, p. 7.

2. Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, London/New York, 2012, p. 5.

RETORNOS DE SÍSIFO

A EXAUSTÃO DA RE.AL E OUTRAS DANÇAS

CARLOS MANUEL OLIVEIRA | SÍLVIA PINTO COELHO

Um mês de actividades primorosamente concretizadas em comunidade, o evento *Des/Ocupação*¹ correspondeu ao luto alargado pelo fim de um espaço que João Fiadeiro, fundador e director artístico da RE.AL, promete ser o último da estrutura. Em Julho passado, o contrato de arrendamento do edifício onde a RE.AL funcionou entre 2004 e 2019, no n.º 55 da Rua do Poço dos Negros, em Lisboa, terminou sem possibilidade de renovação, muito devido à epidemia de especulação imobiliária que tomou conta da cidade. Na sequência de quase trinta anos de actividade ininterrupta, durante os quais a RE.AL saltou de instalações em instalações na área metropolitana de Lisboa, a decisão de não procurar um novo espaço vem na senda da perda, em 2015, dos apoios sustentados da actual Direcção-Geral da Artes, com que a RE.AL contou desde cedo na sua trajectória. Estrutura de produção, criação e investigação em dança, coreografia e artes contemporâneas, produtora de comunidade, formadora de artistas, abrigo e lugar de culto fundamental na cena actual, a RE.AL viu-se obrigada a fechar um ciclo de vida, por insustentabilidade económica. E é precisamente porque o ciclo da RE.AL que agora finda diz respeito ao fim de uma certa vida comunitária que podemos olhar para a sua história e recente exaustão como um caso paradigmático do desfasamento entre o percurso dos artistas e das artes contemporâneas em Portugal, por um lado, e o percurso das políticas culturais do Estado, por outro.

Num texto de 2010, “Caixa de Ar, ou Carta Aberta à Minha Geração”², Fiadeiro percorre a trajectória da RE.AL através dos espaços por onde esta passou e desenvolveu actividades, percorrendo também a história das políticas culturais do Estado português nas últimas décadas, não sem desvelar uma crítica sustentada à sistemática falta de apoio, cooperação e visão estratégica por parte dos sucessivos governos. Antecipando um novo diagnóstico, a carta termina com o repto: “Voltamos a falar em 2020.” O facto de a RE.AL ter perdido a sua sustentabilidade antes sequer de chegarmos a 2020 indica que as críticas de Fiadeiro não só tinham fundamento, como as condições que visavam se deterioraram ainda mais. É deste ponto, do ponto em que o fim de muita coisa veio mais cedo do que o esperado, que podemos então responder ao repto do coreógrafo, e falar sobre a força política da coreografia na sua relação com os poderes de Estado.

Uma das reivindicações habituais de Fiadeiro para a prática das artes, mas mais alargadamente para a vida cultural e política de um país, recai sobre a capacidade de inscrição dos cidadãos no desenvolvimento das instituições do Estado democrático a que pertencem. A inscrição é dupla: é simultaneamente uma inscrição na história, pela produção de regimes simbólicos paradigmáticos de uma época, e uma inscrição nas instituições formadas com e a partir dessa história. Na carta citada, o coreógrafo

reconhece que dar aulas e colaborar com pessoas que não conhecem a história recente começou a preocupá-lo, mas assume também que a ideia de desaparecer da história é simultaneamente libertadora e assustadora. “‘Libertadora’ porque me permite olhar para o mundo sem o peso morto da memória e ‘assustadora’ porque não é fácil navegar à vista, sem as coordenadas que os restos e os rastros que vamos deixando pelo caminho nos fornecem”, escreve. Intencionalmente ou não, Fiadeiro faz aqui ressoar uma das problemáticas dos estudos de dança: por um lado, a definição de performance enquanto algo que acontece simultaneamente ao evento da sua própria desapareição; por outro, a definição de performance enquanto algo que existe como um sistema de enunciados, dos quais todos os registos fazem parte, e com os quais o passado informa o presente. A primeira definição implica necessariamente um sentido melancólico do efémero, precisamente porque neste sentido nada se fixa nem se inscreve. Uma arte do presente, com um peso de perda mas sem o peso de um nexa histórico. A segunda definição implica este mesmo nexa, enquanto sistema de enunciados que perdura para além do evento performativo. Um presente feito de histórias, não sem a singularidade do evento que, num determinado momento e de uma determinada maneira, as entretence.

fig. 9 © João dos Santos Martins, A
Da esquerda para a direita,

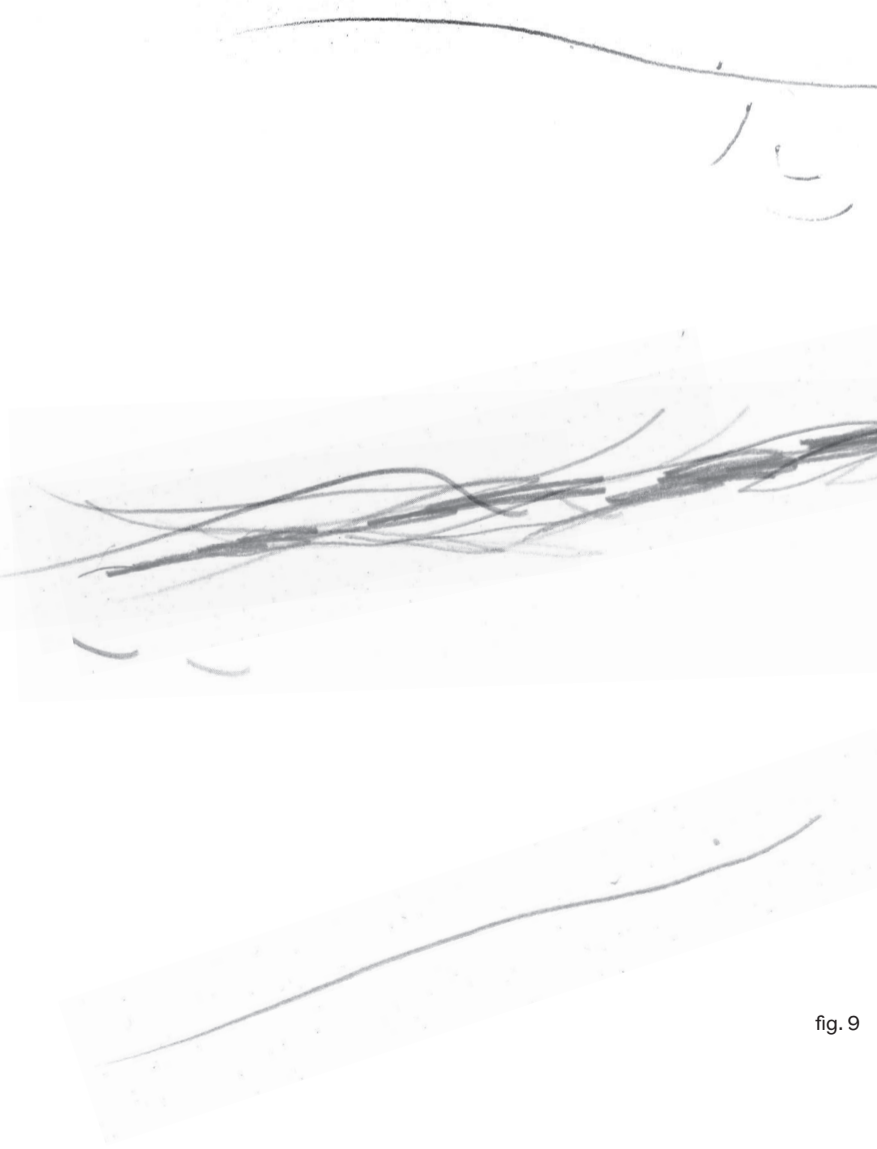
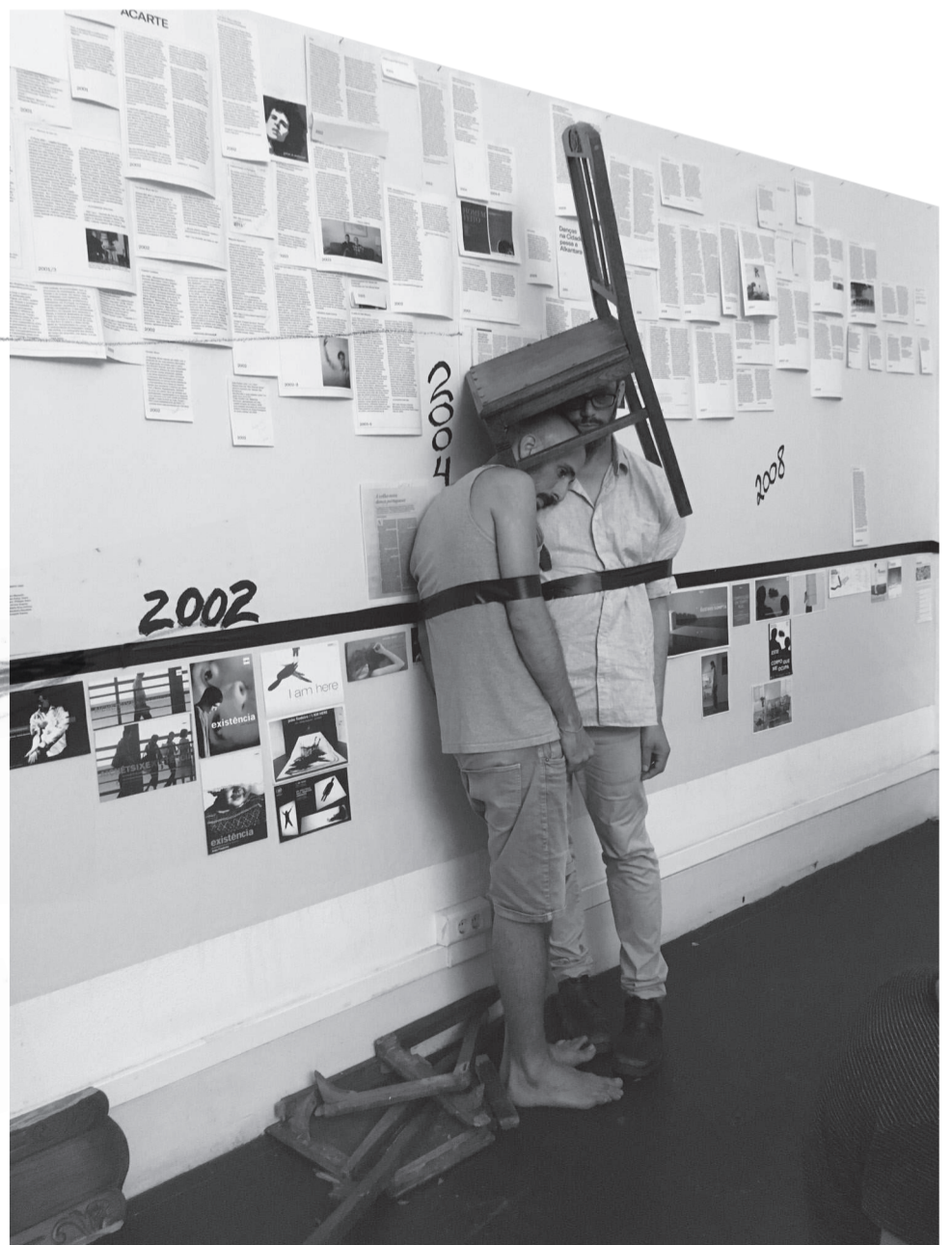


fig. 9



O fabrico da memória enquanto constituição do evento performativo passa, então, pela dimensão de inscrição que permite ao presente permanecer como passado e ao passado informar o presente. Dir-se-ia que, mesmo que muito do que se dança escape a qualquer captura, é da responsabilidade da comunidade da dança assegurar a produção de memória, e é da responsabilidade do Estado cumprir com o apoio devido a esta produção, caso a comunidade da dança participe nos processos de formação das instituições pelas quais se possa vir a inscrever. A responsabilidade é recíproca e é com a reciprocidade entre partes que o direito (de Estado) se forma. A participação da comunidade da dança nos processos de formação da sua memória e das instituições que a veiculam é, por isso, condição necessária para que as suas performances (i.e. os seus enunciados e discursos) não desapareçam com o tempo e para que a comunidade, enquanto tal, possa existir num presente histórico.

Arqui(vi)vo na Timeline (11.7.2019).
Pedro Risse e João Fiadeiro.

Se considerarmos *Para a Mónica*³ (2002) o evento que assinala simbolicamente o fim de um paradigma da Nova Dança Portuguesa (na qual se inclui Fiadeiro) – enquanto produção afectiva que se concretiza a partir da própria comunidade –, activamos a memória de um começo marcado pela *Maratona para a Dança* (1993). Isto é discutível, uma vez que a possibilidade de um movimento de dança como o dos anos 90 está intimamente ligada a um conjunto de vontades do Estado em vender “cultura portuguesa” na Europa comunitária, como se pode depreender da sequência de eventos: *Europália91*, *Lisboa94* Capital Europeia da Cultura, *EXPO’98*, *Porto 2001*, etc. Mas este período coincidiu com uma série de reivindicações de modos de vida que tornassem a regularidade e a estruturação do campo artístico possível, para além da lógica dos eventos festivos. A alegria e urgência com que, por exemplo, em 1993, se formou a Associação Portuguesa para a Dança (APPD) – numa espécie de frenesim de reuniões que aproveitaram o balanço dos acontecimentos recentes e a proximidade com o sujeito politizado que vivia o pós-25 de Abril – pode ter contribuído para a formação de alguns artistas “políticos na sua arte”, em lugar de artistas que respondem a programas de financiamento, o que parece ser hoje inevitável. A APPD, sendo activada pela urgência criativa dos artistas que consolidaram uma ideia de Nova Dança Portuguesa, era um corpo artístico-político que se foi atenuando.

Não será fácil nem justo assinalar onde começou a despolitização da força artística deste movimento, mas poderá ter que ver com uma certa paz de financiamento por concurso, sempre desejado e reivindicado, que foi sendo acompanhado por subtis directivas europeias (temas), subtis burocratizações e lógicas de satisfação do público-alvo (“consumidor satisfeito”), subtis lógicas de programação e de curadoria, subtis polarizações do fosso entre jovens sempre jovens, novos cada vez mais novos, e consagrados cada vez mais consagrados. Subtilezas que complicaram a vida a quem não se revê em nenhum dos grupos, ou a quem sente a impossibilidade de propor trabalho sem “segundas intenções” – i.e. sem projecto pedagógico, sem público-alvo, sem residência artística, sem relação com dramaturgistas reconhecidos, sem relação com temas do ano, etc. – como perda de capacidade, autonomia e liberdade artísticas. Para além dos concursos, as lógicas de financiamento locais e as lógicas curatoriais vigentes pela Europa fora alteraram o modo operativo do sector, sendo cada vez mais difícil escapar àquilo que pode ser visto como uma “infantilização do artista”, que

quer trabalhar mas que continua sujeito a circuitos e modos de fazer pré-definidos e controlados por grandes estruturas de produção e programação.

A inscrição reivindicada deve então ser entendida em termos estritamente artísticos e não em termos de uma economia de produção, criação, difusão e recepção das artes, susceptível de ser controlada por poderes exteriores à prática artística ela mesma. Estes poderes vieram com o tempo a concentrar-se nas figuras do produtor e do programador, já não representando estritamente os interesses dos artistas face ao Estado, mas sim os interesses das próprias actividades de produção e de programação. De tal modo que a justificação do exercício estético de partilha do sensível diante daqueles que se colocam no papel de autoridade no assunto se tornou um mecanismo de poder difícil de quebrar e politizar. Por contraste, enredado num sistema que pede à partida aquilo de que não se necessita ainda – i.e. residência artística, *workshop*, tema, práticas de inclusão e acessibilidade, número de espectadores, parcerias institucionais, etc. –, o produto tende a ter em conta o mercado (o público, os programadores e as modas) e o artista tende a ceder à lógica que lhe permite sobreviver dentro do estatuto de “artista minimamente visível”.

As bolsas concedidas à geração de jovens bailarinos e coreógrafos da Nova Dança Portuguesa, que durante as décadas de 1980 e 1990 foram estudar para Nova Iorque e outras cidades, ajudaram a propulsionar uma pequena revolução no panorama, por um lado provinciano – de corpos saídos das técnicas clássicas e modernas ensinadas no Ballet Gulbenkian, na Companhia de Dança de Lisboa ou nos estúdios de *ballet* e dança *jazz* – e, por outro, herdeiro da alegria e dos ideais de liberdade veiculados no pós-25 de Abril. No final dos anos 90, no ministério de Manuel Maria Carrilho, havia dinheiro europeu. E para a geração imediatamente a seguir houve prémios jovens (Jovens Criadores, Clube Português das Artes e Ideias, Centro Nacional de Cultura), prémios revelação (prémio José Ribeiro da Fonte, IPAE) e prémios consagração (prémio Almada Negreiros). Forma-se o IPAE e abrem os concursos: em 1999 e 2000, por exemplo, os concursos contemplaram pessoas muito jovens, sem lhes chamar “jovens” e sem controlar quem fazia o quê com o dinheiro. Em 2001, as mudanças bruscas introduzidas por José Sasportes foram alvo de grandes polémicas e as suas consequências foram tornando-se cada vez mais irreparáveis. A constante reformulação dos regulamentos dos concursos acompanhou várias equipas, que foram exigindo cada vez mais especificações e contas, até chegarem ao ponto em que estão hoje.

Na exigência de uma produção mais profissional, começaram a proliferar pequenas estruturas: EIRA, ACCCA, Vo’Arte, Ninho de Víboras, Devir, Jangada de Pedra, Bomba Suicida, Máquina Agradável, Real Pelágio, AADK, Mezzanine, etc. Algumas crescem logo, como O Rumo do Fumo, que nasce já grande, pois o trabalho de Vera Mantero é reconhecido internacionalmente, ou a Bomba Suicida, que teve um investimento inicial e interacção colectiva muito dinâmicos. Há estruturas que crescem quando abraçam a relevância e a proliferação de centros de pedagogia e animação nos teatros e autarquias. Há outras que fecham e entram em latência assim que os concursos perdem o ritmo. Há estruturas que já nem sequer concorrem pois concorrer implica ter um produtor que se ocupe dos concursos, relatórios e restantes provas e formulários, i.e. “precisam de dinheiro para pagar uma pessoa que trabalhe na

justificação desse dinheiro”. E há muitas pessoas que um dia se consideraram artistas mas que não se sujeitaram ao sistema: perde-se uma certa “espontaneidade do fazer poético”, de investigar, de pensar uma “arte”, um “ofício”, um “campo”, o pensamento singular de um meio. Neste contexto, cresceu a REDE (2004), uma associação de estruturas de dança, que contrasta com os princípios da APPD, uma associação de pessoas (artistas, estudantes, etc.). A diferença pode parecer subtil, mas a representatividade e a capacidade de implicar politicamente a comunidade em reunião de pares artistas-produtores é relevante.

É possível perceber que o projecto político da dança contemporânea portuguesa esboçado nos anos 1990 se foi fracturando com a crescente sujeição das políticas de Estado à formação (ou reforma) de um mercado para a mesma. Fracturação que também se verificou nas próprias políticas, não só porque são escassos os bons exemplos de governação, mas também porque a instabilidade governamental se normalizou, com frequentes mudanças nas agendas de gestão (para não falar da mísera parcela do Orçamento do Estado para a Cultura, face a mercados cada vez mais ferozes). A reciprocidade entre as instituições de Estado e a comunidade artística necessária à inscrição da memória e legado da segunda serve, em rigor, tanto para a criação como para a não criação de paradigmas culturais. A responsabilidade é de parte a parte, e porventura a fraca capacidade que a comunidade da dança contemporânea tem actualmente de se fazer representar na governação do Estado merece uma revisão dos seus modos de organização. Afinal, as associações culturais sem fins lucrativos são associações de facto, ou são apenas a solução possível para evitar que as despesas e receitas de produção não entrem na declaração às Finanças de quem se dá ao trabalho de criar mundos e comunidades? Há dissenso entre os artistas na criação emancipatória da sua realidade colectiva, ou apenas a resolução de questões práticas que colocam em marcha mais um evento, mais uma peça, mais um “produto”? Há desejo colectivo de inscrição, ou apenas individualismo de produção e consumo?

Talvez a colecção de recentes encerramentos – do CENTA, da Bomba Suicida, do Núcleo de Experimentação Coreográfica, do Teatro Maria Matos, da Mezzanine, entre outras – pudesse ter desfechos performativos, tal como aconteceu na *Des/Ocupação* da RE.AL, de modo a que os fins se inscrevam na nossa memória, para que não esqueçamos de onde vimos, para que não repitamos os mesmos erros, para que possamos reactivar forças estético-políticas. Talvez performar os fins que por aí vão (os portugueses, os brasileiros, os globais) seja um modo de não olharmos para o lado e de convivermos através dos tempos com os fins que sempre virão. Talvez possamos performar fins como modo de viver e criar coletivamente o presente contínuo, continuamente engendrando encontros, com o tempo próprio do encontro, de baixo para cima, das pessoas para as comunidades, das comunidades para o Estado, não respondendo apenas a directivas de entretenimento, de programadores, ou de necessidades políticas europeias.

Em relação à RE.AL, o que nos dá alento é a noção de que o fim de um projecto não corresponde ao fim da soma de todos os afectos investidos na sua construção; há um excedente de potências de relação geradas ao longo de anos e consolidadas na cerimónia performativa da sua finalização. *Des/Ocupação* pode bem ser o começo de um outro activismo.

1. *Des/Ocupação*, precedido de *Arqui(vi)vo*, foi o evento que a RE.AL organizou em Julho de 2019 para se despedir do edifício que lhe servia de sede em Lisboa, e de todo um ciclo de trabalhos alicerçados na presença da estrutura na cidade ao longo de três décadas.

2. Fiadeiro, J. (2010). *Caixa de Ar, ou Carta Aberta à Minha Geração*, folheto publicado para a comemoração dos 20 anos da RE.AL.

3. *Para a Mónica* (7 de Abril de 2002, Teatro Maria Matos), evento de homenagem à coreógrafa e curadora Mónica Lapa, então recentemente falecida, proposto por Cristina Santos e Aldara Bizarro. Integrou um programa de 12 horas com 45 propostas artísticas. Foi um acontecimento com características semelhantes às da *Maratona para a Dança* (Abril de 1993, Teatro Maria Matos), organizado por Mónica Lapa e Cristina Santos.

ACONSELHAMENTO PARA DANÇAS FUTURAS

CARLOS AZEREDO MESQUITA & LUÍSA SARAIVA

Há algo em dançar danças que não nos pertencem que elimina o problema da identificação num plano individual e transporta a questão da criação para uma dimensão coletiva. O foco passa a estar na memória daqueles que dançam e na riqueza em dançar algo que nos é estranho (estranho porque é estrangeiro, tem origem na subjetividade do outro). Na impossibilidade de transmitir aquilo que não nos pertence, o convite é observar os processos que nos permitem ser múltiplos. A propriedade do movimento é dissolvida em todos os possíveis corpos que explicitam o trabalho coreográfico e reconhece as danças-fantasma que habitam os corpos dos bailarinos, pela educação, pela aprendizagem, pela repetição.



Este é um exercício de imaginação guiada. Vou pedir-te que imagines uma performance em que tenhas dançado ontem à noite. Pensa durante uns momentos, e projeta-te nesse passado fictício, visualizando os detalhes que compõem a peça em que dançaste.

Esta visão de uma peça imaginada deve refletir elementos da tua identidade artística. Deve considerar desejos, ambições e interesses, incluindo detalhes sobre espaço cénico, som, tempo, fisicalidade e a perspetiva do público. Tenta pintar na tua cabeça uma imagem que seja o mais clara possível.

Vou fazer-te uma série de perguntas desenhadas para te ajudar a compor uma visão de uma dança que valida e ecoa as tuas preocupações artísticas. Trata-se de uma dança com a qual te identificas artisticamente.

Gostaria que respondesses às perguntas de forma fluida e livre. Responde com as primeiras imagens ou ideias que te venham à cabeça. A descrição pode ter o nível de detalhe que quiseres. Este exercício refere-se a uma memória fictícia e fantasiosa. A dança de que vamos falar é uma dança com a qual te identificas e que ecoa com as tuas preocupações e interesses artísticos.

1. Por favor, começa por observar o espaço. A peça decorre num espaço interior ou ao ar livre?
2. Podes descrever o espaço?
3. Como estava organizado o público?
4. Quantas pessoas estavam no público?
5. Considerando a tua proximidade com o público, conseguias ver as caras das pessoas?
6. Como "entraste" no espaço de apresentação?
7. Podes descrever a luz? Que tons, cores e intensidade é que a luz tinha?
8. Havia um cenário ou cenografia?
9. Havia adereços?
10. Havia música ou som?
11. Estavas sozinho no espaço de apresentação?
12. Quantos performers faziam parte da peça? Que género(s) representavam?
13. O que tinhas vestido?
14. Como estava o teu cabelo?
15. Como descreverias a coreografia?
16. Como era o movimento?
17. Sobre o que era movimento?
18. Foram usadas ferramentas coreográficas para criar o movimento? Quais?
19. A peça tinha uma base teórica/filosófica?
20. O movimento está associado a um estilo ou vocabulário específico, ou há alguma terminologia que possa ser usada para o descrever?
21. Havia interação entre ti e os outros performers?
22. Transpiraste?
23. Quanto tempo durou o processo de criação da peça?
24. Havia interação entre ti e os espectadores?
25. Como descreverias o olhar?
26. Como era a tua expressão facial?
27. Usaste a voz?
28. Gostaria que me mostrasses um excerto desta performance, incluindo movimento (e voz, se for caso disso), com a duração que quiseres.
29. Quem é o autor desta peça?
30. Qual é a duração da peça?

1. Por favor, começa por observar o espaço. A peça decorre num espaço interior ou ao ar livre?
2. Podes descrever o espaço?
3. Como estava organizado o público?
4. Quantas pessoas estavam no público?
5. Considerando a tua proximidade com o público, conseguias ver as caras das pessoas?
6. Como "entraste" no espaço de apresentação?
7. Podes descrever a luz? Que tons, cores e intensidade é que a luz tinha?
8. Havia um cenário ou cenografia?
9. Havia adereços?
10. Havia música ou som?
11. Estavas sozinho no espaço de apresentação?
12. Quantos performers faziam parte da peça? Que género(s) representavam?
13. O que tinhas vestido?
14. Como estava o teu cabelo?
15. Como descreverias a coreografia?
16. Como era o movimento?
17. Sobre o que era movimento?
18. Foram usadas ferramentas coreográficas para criar o movimento? Quais?
19. A peça tinha uma base teórica/filosófica?
20. O movimento está associado a um estilo ou vocabulário específico, ou há alguma terminologia que possa ser usada para o descrever?
21. Havia interação entre ti e os outros performers?
22. Transpiraste?
23. Quanto tempo durou o processo de criação da peça?
24. Havia interação entre ti e os espectadores?
25. Como descreverias o olhar?
26. Como era a tua expressão facial?
27. Usaste a voz?
28. Gostaria que me mostrasses um excerto desta performance, incluindo movimento (e voz, se for caso disso), com a duração que quiseres.
29. Quem é o autor desta peça?
30. Qual é a duração da peça?

Vamos agora repetir o exercício. Trata-se de, novamente, imaginar uma performance fictícia, mas desta vez o enunciado será um pouco diferente.

Este é um exercício de imaginação guiada. Vou pedir-te, mais uma vez, que imagines uma performance em que tenhas dançado ontem à noite. Pensa durante uns momentos, e projeta-te nesse passado fictício, visualizando os detalhes que compõem a peça em que dançaste.

Esta visão deve refletir uma dança que, na generalidade, não está em sintonia com as tuas preocupações artísticas e que talvez não tenha sido o tipo de trabalho que tivesses preferido.

Este exercício refere-se a uma memória fictícia e fantasiosa. A dança de que vamos falar é uma dança com a qual, na generalidade, não te identificas e que não valida ou ecoa as tuas preocupações artísticas.

Trata-se de uma peça em que participaste, mas talvez preferisses não ter participado.



fig. 10 Anúncio publicitário ao pão da M Portuguesa sob o título: "Efeitos da civilização russa" com o papel que embrulha o

[1] Este exercício foi desenvolvido como parte do processo de criação da peça *I know it when I see it* (2019) em colaboração com Frances Chiaverini, e que envolveu entrevistar profissionais da dança com o objetivo de explorar desejos e interesses associados a peças em que dançaram ou poderiam ter dançado. Com esta premissa criámos um guião de entrevista para evocar descrições de danças imaginadas. Entrevistámos 45 bailarinos profissionais de 17 nacionalidades entre os 20 e os 40 anos que trabalham em diversos contextos denominados como "dança contemporânea".

Este exercício é repetido duas vezes com indicações contrárias. De um ponto de vista psicológico, a dicotomia entre as duas versões da entrevista permite aceder a um leque diversificado de associações, estereótipos, preconceitos, julgamentos e afiliações.

DESTINY'S CHILD

DUARTE AMADO

“Em quase todas as divisões há uma televisão que está ligada 24 horas por dia. Simplesmente tenho necessidade delas. Se todas se avariassem, seria a morte. Ficaria isolado de tudo. Então, já só me restaria a arte.”

Robert Rauschenberg¹



fig. 10

Pode delimitar-se pela negativa “programa de televisão”, todo o conteúdo não essencialmente informativo, desportivo ou de ficção. Nesta aceção residual, um filme, um jogo de futebol ou um noticiário não seriam um “programa” em sentido próprio. Atravessando-se² entre a “realidade real” e a “realidade fictícia”, o termo relegaria as restantes linhas de conteúdos para o domínio genérico do “entretenimento” ou “variedades”.

Inicialmente sem autonomia de “formato” (se descontarmos as cardio-coreografias de Jane Fonda nos anos 70), a dança foi integrada como modo de suspensão-desaperecebida da continuidade lúdica televisiva. Separadores-humanos ou *screensavers* em concursos, *talent-shows*, *magazines*, formatos musicais ou acompanhante de cantantes reféns do peso inanimado de instrumentos, este *corpus* em espasmo intermitente permitia aos programas acederem a uma sucessão formal ficcionada a partir do imperativo de fluidez televisiva, confrontada com os limites espaço-temporais e de alternância entre blocos que compunham um mesmo programa (agravado pela adrenalina escatológica do dispositivo “*em direto*”).

Nacional em 1923 na revista *Ilustração* “zação”. Na legenda da imagem pode-se rato, podem fazer-se lindas “bailarinas o pão, typo Parisiense, da Nacional.”

Degenerescência da “economia da atenção”³, equivalente ao estribilho de rádio, “momento musical” ou publicitário, a dança paradoxalmente protagoniza e inscreve-se na não-inscrição do programa a *haver* por direito próprio: prolongamento do que antecede, retardamento do que antecipa, disruptiva do que seguirá – amortecendo variações comprometedoras da realidade ficcional *vs.* real (sorteios “lá para casa” que sucedem rubricas policiais, *estórias* de

superação, entrevistas “de vida”; cancos, culinária, homicídios, 760 100 500, obstipação, prémio em cartão) –, espelandando alegria no espectador confinado por natureza do meio ao sedentarismo. Se já assumia a condição de prótese, o ocaso e a fadiga do *reality show* apropriaram-se de outras disciplinas para ultrapassar a contingência do formato depender da direção pessoal dos seus participantes e da relevância (eventual) das suas afirmações e enredos, vítima da sucessão de edições que permitiram a quem via projetar um perfil sociopsicológico de concorrente-tipo, frustrando a possibilidade de genuína adesão à eterna proposta do *jogo da vida real*.

Nos novos formatos, a dança tomaria uma consciência telegénica de si, usufruindo mediaticamente da pretensa autenticidade gerada pelo desconforto ou virtuosismo, competitivo ou não, dos participantes.

Assume uma dupla função nos formatos emuladores da realidade⁴. Aos anónimos que competem permite-lhes aceder às recompensas do capitalismo afetivo: domínio sobre uma noção de criatividade-fabril semanalmente renovada, mérito oriundo de uma aptidão executória, tradução económica do desempenho, visibilidade (as “portas que se abrem”), superação física, pessoal (quando não mesmo familiar), o corpo juvenil predeterminado (“antes de andar já dançava”), o “artista emergente”, a validação do “sonho” – gerando no processo momentos de advertido drama e inadvertida comédia.

Quando famosos, a participação expõem-nos às suas (in)capacidades denotativas, “humanizando-os” por meio daquilo que não se sabendo ou podendo dançar, dança – proporcionando advertida comédia e “inadvertido” drama.

Os jurados deslocam-se da fluência artística e coreográfica para o campo da hiperafetividade operativa, acudindo ao *drama social da compreensão*⁵ da dança (“Hoje senti que não estavas em palco”; “A tua entrega”; “És muito poderoso”; “O teu lugar é no palco”; “És um animal de palco”; “Estás a crescer na maturidade”; “Não senti que estivesse a dar tudo”; “Já não me surpreendes”; “Qual é o teu maior sonho?”; “Tens emagrecido imenso e isso é muito bom para a tua carreira”; “Achas que sabes dançar?”; “Ficam os dois muito bonitos em cima do palco”; “Anteriormente brilharam, mas agora arrasaram”; “Para o público lá em casa perceber, isto que tu fizeste...”).

Dos concorrentes espera-se que apliquem um princípio de expressão à fluência técnica de partituras e figuras parqueadas em “estilos” e “géneros” de dança (o jurado que sorri e insiste depois de questionar o candidato sobre o género que acabara de dançar, perante a singela resposta “– Baile”; “Lady Gaga é um tcha tcha tcha”; “Esperava outra coisa mais tradicional”; “Eu gosto sempre de coisas assim conceptuais, gosto de coisas esquisitas, diferentes”), que aspirem a uma qualidade tecno-sublimada do movimento: mimetismo das figuras exteriores (“os passos”), harmonia com as interiores (do espírito). Onde se lia *divertissement* passa-se a ler *dancetainment*, gratificação pessoal, coletiva, já não celebratória de um “tempo livre” mas condição da urgência de um tempo competitivo a (ultra)passar⁶. Para uma *timeline* a não-haver.

Aparentemente em idade menor de erudição, a história da dança como entretenimento revela-se inusitadamente pertinente em questões de fenómeno: a vocação como linguagem expressiva (a hipótese do *nada dizer* como um *dizer*); os limites da discursividade; a (des)necessidade de legitimação (um público votante); relativismo técnico; a crise da ideia de *movimento dançado* como distinção de outras categorias de movimento; a captura pelo contexto (*estou* porque *estou* na TV); a capacidade de gerar presença; a autonomia da perceção – a busca de um nexos.

Por exemplo, se é fácil desenvencilhar-nos em Cunningham destes princípios de expressividade, sublimação e organicidade do corpo ao serviço de quaisquer emoções, em benefício do acaso e da desagregação, como recortar esta postura floral telegénica dos *gestos emocionais* de Pina Bausch, cujo processo coreográfico tratou desta coincidência tão cara entre emoção, ideia de emoção e repetição precisa de gestos? Como fações: o movimento *puro*, abstrato e bastante (um modo); o gesto que procura conviver a todo o tempo com o seu próprio implícito/explicito (um como). Para o primeiro, o aparente sucesso da operação do segundo é em si o seu retumbante fracasso.

Enquanto José Gil teoriza sobre *movimentos de transição em animais* – “não quando projetamos nos seus movimentos intenções humanas, mas na surpresa perturbante de compreender o incompreensível dos seus movimentos [...] (“descobrimos em nós um outro sentido no qual nos introduz o *devir-animal*”) –, a catatua *Snowball* viraliza o seu repertório de 14 passos de dança, um *Homo Sapiens* gesticula dentro do *Macaco Adriano*, o bailarino do Conan pratica

militância pélvica. *A dancer is a dancer is a dancer.*

Entretenimento: seria isto tudo, não fosse tudo isto. Mediador do *devir* dança, “a nova fórmula ontológica que decide não só daquilo que é *adequado para passar a fazer parte do mundo* e do que não é, mas também daquilo que é em geral. É assim que a própria realidade se apresenta como um efeito *peculiar* do entretenimento”⁷.

Para quem assiste ao programa, tudo se passa a apreender por um paradoxo de contexto: à luz do plano em que se sugere *dança*, a única sugestão que sobrevive é a imanência total – se me visto a banana, sou a banana, o aparecimento do objeto, e é essa a única alteridade possível entre quem vê e quem dança. Não há um *modo* de sugerir banana, o que aparece desaparece-se. Ao contrário do que a falácia interativa sugere (“Agora o público só tem de votar bem!”), o espectador perde a possibilidade de ele mesmo participar na criação do processo que aceita desaperecer.

“O único mistério é *haver* quem pense no mistério [...] O único sentido íntimo das coisas é elas não terem sentido íntimo nenhum”⁸. Para os cínicos, o mal-estar assentará sempre na (con) fusão: o entretenimento não se desinibe de atributos artísticos.

A arte não se distrai.

1. In “Ich habé meinen Himmel”, entrevista no semanário alemão *Die Zeit*, de 12 de janeiro de 2006. Tradução livre.

2. Ver Niklas Luhmann (1995). *A Realidade dos Meios de Comunicação*. São Paulo: Paulus.

3. Ver Thomas H. Davenport e John C. Beck (2001). *Attention Economy: Understanding the New Currency of Business*. Harvard: Harvard Business School Press.

4. Exemplificativamente, *Dança com as Estrelas* (TVI, 2013-presente), *Dança Comigo* (RTP, 2006-2008) (baseados no original da BBC *Strictly Come to Dance* e *Dancing with the Stars*); *Achas que Sabes Dançar?* (SIC, 2010 e 2015), baseado no original FOX, *So You Think You Can Dance?* São da edição portuguesa deste último as expressões transcritas doravante.

5. Ver Moriah Evans (2019), *Configurar Expulsões Sencientes*, Coreia #0.

6. O que genericamente se reflete na falta de vida além *Grande Final* dos concorrentes, já que a sua presença física se passa a justificar não pela existência de um público mas de um *telespectador*.

7. Byung-Chul Han (2006). *Gute Unterhaltung. Eine Dekonstruktion der abendlandischen Passionsgeschichte*. Berlin. Matthes & Seitz Berlin.

8. Como em Alberto Caeiro (Fernando Pessoa) (1925). “O Guardador de Rebanhos”. 1ª publ. in *Athena*, n.º 4.

ROSÁRIO: CONTAGENS DO ASSOMBRO

RITA NATÁLIO

fig. 11-12 © Afonso Marti
de Ana Rita

Uma fita desliza pela mão como um rosário assinalando a contagem de Avé-Marias e Pais-Nossos, Tremuras leves nas pernas antevêm a pendência do púbis. Face a face com a luz mínima, fica-nos o rosto assombrado de alguém que se prepara para cantar. Ana Rita Teodoro começa assim *Assombro*, penetrando com passos curtos um canal estreito e mal iluminado colocado no centro do palco, trazendo esta fita na mão. O que virá a seguir anuncia a integração de um percurso da artista pelos estados extáticos do butô com a vontade do corte e do fragmento, assim como o isolamento de imagens em forma de esculturas vivas que são o foco de outros trabalhos a solo homenageando diferentes partes do corpo como *Orifício Paradis e Sonho d'Intestino*.

Assombro é uma peça de 2014/15, re-apresentada recentemente, em Maio de 2019, no festival DDD no Porto e em Julho no programa *Estar em Casa*, organizado por André e. Teodósio e Anabela Mota Ribeiro no Teatro Municipal São Luiz, em Lisboa. O solo toma a forma de uma coreografia cantada com a estranha qualidade de habitar tempos diferentes de forma compassível, indagando o género e a génese do corpo feminino no cancionário tradicional português. Da sua dramaturgia fazem parte canções populares antigas, a maioria sobre ou para mulheres, recolhidas no Portugal profundo durante o Estado Novo por Michel Giacometti nos anos 1960/1970, e algumas recolhidas mais recentemente por Tiago Pereira (*A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria*) ou fontes de transmissão oral familiar. Fica a impressão de que a seleção destes “documentos sonoros”, hoje praticamente desconhecidos ou desaparecidos da cultura popular, é feita também com assombro, combinando atração e repulsa pelo pacote civilizacional em que as mulheres são cantadas como objetos de posse, perdição ou cobiça.

Mais do que uma crítica focada nas letras destas canções ou na representação das sujeitas ali encarnadas, é como se cada música apresentada fosse uma prótese do corpo em busca de uma adequação ou de uma compatibilidade. Se Ana Rita Teodoro pode ser uma velha de pele lisa, ou um jovem de xaile, ou uma pessoa munida de uma prótese de pénis, ou uma boca pendurada num ser do futuro, a representação possível de um olhar sobre esse arquivo de canções é feita pela performance das aproximações e desvios à “genderização” do corpo, muito mais do que por um jogo óptico entre arquétipos da cultura e personagens do passado. É por via de operações de saturação, corte, deslocamento, omissão, substituição, etc. que emergem características assombrosas da violência sobre as mulheres e do contrato heterossexual, processo que constrói esse corpo protético de Teodoro, sempre demasiado exposto, demasiado à vista. A boca separa-se da voz, move-se mais ou menos do que as letras das canções pedem, a roupa roda em torno do corpo criando diferentes volumes e figuras, o ventríloquo sucede o papagaio que sucede a marioneta cantando os homens que casarão certas mulheres em troca de mulas:



fig. 11

*Se o teu pai me der uma mula russa
Casarei contigo Oh cara patusca
Oh bela! Sim sim! Oh bela sem flor!
Oh chin chin la rim! Oh raiar do sol!
Se não vens comigo, adeus meu amor!*

[*Mula Russa* — canção de Trás-os-Montes transmitida por Paulo Meirinhos)

Assusta e assombra, pois, como o show de horrores de *Freaks*, de Tod Browning (1932), embora aqui o corpo seja monstruoso pela forma como se expõe, como combina ou retira partes e funções, assim como desqualifica a distinção entre animado e inanimado. É nesse caldo – ou talvez nesta sopa de pedra – que o feminino se abisma por não ser possível destrinçar as partes que o compõem, e colapsa por não prefigurar um todo, enquanto o feminismo pode de repente surgir encriptado em certas canções (*Agora, agora soldado, é agora ocasião./ Meu marido foi à caça, lá prós campos de Aragão./ Se quiseres qu'ele cá não volte, roga-lhe uma maldição./ Os corvos lhe comam os olhos, E a raiz do coração* [*Dona Filomena*, canção de Trás-os-Montes transmitida por Adélia Garcia]). Neste caminho, não existem mensagens secretas, é mesmo “pondo a canção na boca” ou transformando a saia numa escultura viva de “pau feito” que a performance opera. E cabe dizer que certas reminiscências de butô se evidenciam no torso, nos braços e na face, picados pela luz vertical, ativando assim um certo estado ou um *streaming* da consciência que nos permite aceder aos elementos omissos de canções como *Fonte do Salgueirinho*. Essa canção, oriunda da região de Trás-os-Montes, e cuja musicalidade sinuosa como a de uma cobra na língua é pontuada pelo ritmo reco-reco de Teodoro abrindo a braguilha, seduz e convida a entrar no estado lascivo e cruel de Portugal a sangrar meninas desde tempos imemoriais:

*Ai, minha mãe mandou-me à fonte.
À fonte do salgueirinho.
[...]
Ai, eu lavei-a com areia,
e quebrei-lhe um bocadinho.
Ai, anda cá “perra” traidora,
onde tinhas o sentido.
Ai, não o tinhas tu na roca,
nem tão pouco no sarilho.
Ai, tinhas-o naquele «mancebo»,
que anda de amores contigo.
Ai, minha mãe não me bata,
com vara de marmeleiro.
Ai, que eu estou muito doentinha,
mande chamar o barbeiro.
Ai, o barbeiro já lá vem,
com uma lanceta na mão.
Ai, vem para sangrar a menina,
na veia do coração.»*

(*Fonte do Salgueirinho*, canção transmitida por Adélia Garcia)



fig. 12

Acéder à sombra ou a lugares mal iluminados do que é colocado perante os olhos é uma característica da performatividade de Ana Rita Teodoro. Mover ou imobilizar-se faz parte de uma arqueologia do espaço que separa o que é acometido de vida e o que começa a morrer. Perder o olhar na distância entre dois braços oscilantes e dirigidos ao alto pode permitir que a figura individual e a sua identidade sociopolítica se vá desprendendo ligeiramente do corpo, como uma terra em processo de desapropriação. A reter nesse caminho (em filigrana) é também o desejo processual, não-hierárquico e não-dual, pela quebra de uma identidade feminina, algo que Donna Haraway identificou no já clássico ensaio de ficção científica política e feminista *Manifesto Cyborg*¹, e que mais tarde a antropóloga Marilyn Strathern tematizou no conceito de “conexões parciais”² para a prática etnográfica. Ambas as teorias desejaram bloquear o dualismo infernal entre natureza e cultura e exigiram novas composições híbridas para identidades sem matriz. Cyborgs feministas são, ao mesmo tempo, criaturas de realidade social e de ficção, e nenhuma vista exterior ou superior pode dar conta do problema.³

Em *Assombro*, mais do que o estilo e a exigência da coreografia escrita, são as conexões parciais entre imaginações e épocas distintas – como aquelas que deram origem a estas canções e o desejo de Teodoro de as retomar – que marcam o traçado do feminino por fios de compatibilidade e não de comparabilidade. Comparar a identidade da performer com a identidade das mulheres cantadas neste cancionário, ou pressupor uma crítica à subjugação das mulheres do passado à luz da perspectiva das mulheres de hoje, seria ignorar o poder tecnológico e cibernético de *Assombro*. O trabalho da compatibilidade opera a olho nu, sem desqualificação do que não pode ser entendido, negociando e integrando estas canções que a todo o momento perguntam: “O que é uma mulher?” Talvez por isso assombre, ver este corpo costurado de conexões onde “compatibilidade e não comparabilidade [...] seria o desafio em questão; constituição de um corpo conectivo como modo de afetação entre configurações do mundo distintas e suas distintas produções de sentido”.³

1. D. Haraway ([1985] 1991). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
2. M. Strathern ([1991] 2004). *Partial connections*. Oxford: Altamira Press.
3. P. Cesarino (2017). *Conflitos de pressupostos na antropologia da arte – relações entre pessoas, coisas e imagens*. RBCS Vol. 32, n.º 93 fevereiro/2017: e329306.

REFLEXÕES SOBRE POLÍTICAS DA AMIZADE NUMA PISTA DE DANÇA GLOBAL

POORNA SWAMI

A amizade é uma dança imperfeita. É uma improvisação que está sempre a ser remodelada graças a gestos de cuidar, a erosões do ego e a desejos involuntários, de modo a fazer emergir o melhor num lugar que deve ser de igualdade. No mundo globalizado da dança, que reivindica a construção de amizades artísticas, se queremos mesmo ser amigos, os eixos das nossas solidariedades têm de ser permanentemente realinhados. Não basta dizer que nos conhecemos uns aos outros.

O mundo da dança contemporânea – ou, como lhe costumamos chamar, a “comunidade” – parece estar cada vez menos isolado. É muito provável que um artista na Alemanha já tenha trabalhado com, ou que pelo menos conheça, um artista na Índia. Mas o facto de todos nos conhecermos – graças a residências, festivais e salões – não se deve apenas à gentileza da internet. Deve-se sobretudo ao dinheiro que possibilita os nossos encontros e que se move numa só direção. A pista de dança que partilhamos não é um lugar de igualdade.

As nossas conversas e “colaborações” estão inevitavelmente assentes numa rede financeira complexa e calcificada e, portanto, também de poder. Muita da dança contemporânea que se faz na Índia, por exemplo, é financiada por organizações culturais europeias. E esse financiamento carrega consigo exigências – como o envolvimento de um dramaturgo, cenógrafo ou compositor oriundo do país que disponibiliza os fundos. O objetivo é promover o “intercâmbio cultural”. É raro que o princípio de atribuição tenha apenas em conta o mérito de uma ideia. E como o financiamento estrangeiro é muitas vezes a única opção viável para nós, criadores da cena urbana indiana, pergunto-me se não estaremos a forçar o intercâmbio com estranhos.

Compreendo que o dinheiro que chega carregue um determinado propósito. Apesar de tudo, a arte é uma extensão da diplomacia. Mas se o objetivo é criar mais condições para a internacionalização, convém questionar as relações de poder que nos permitem estarmos juntos.

Qual é o problema de trabalhar com estranhos? Ou além-fronteiras? Nenhum. Mas o modo como tratamos os intercâmbios não é assim tão igualitário quanto se diz. Estudei dança nos Estados Unidos. Vivi e trabalhei em Nova Iorque. Viajei por festivais europeus e plataformas de redes internacionais. E em todos estes lugares encontrei uma perspetiva comum sobre o trabalho oriundo do Sul e do Oriente. Os festivais dão preferência a trabalhos dessas regiões que abordem de forma linear histórias tristes dos seus países de origem, ou que apresentem uma fisicalidade que “vá beber” a tradições locais. E mesmo que um espetáculo não se encaixe nestas categorias, é assim divulgado. Não se trata de uma curadoria do exótico, mas de uma curadoria que serve de educação cultural para um colonizador com sentimentos de culpa.

Não quero com isto dizer que estas obras não mereçam ter espaço de visibilidade, mas questiono por que razão os trabalhos oriundos destas regiões não são, na sua generalidade, de estéticas tão diversas como, por exemplo, os que são apresentados por artistas europeus brancos. O trabalho conceptual está reservado a artistas de regiões supostamente mais felizes (e com mais dinheiro).

Numa conversa recente, uma produtora independente alemã falava-me do seu desapontamento por ver

jovens criadores indianos a regurgitar coreografias emprestadas. “Quero ver peças indianas autênticas”, afirmava. Se, por um lado, concordo que muitos jovens artistas estão enterrados até ao pescoço em vocabulário de movimento que nem sequer estudaram, por outro lado também me parece paternalista exigir que as peças de coreógrafos da Índia estejam à altura de critérios estrangeiros de autenticidade cultural. O que quer isso sequer dizer? Será que existem exigências semelhantes para que se produza algo genuinamente alemão ou apropriadamente francês ou *west coast*?

A apreciação do que é arte indiana “boa” ou “autêntica” está a ser feita muito longe do lugar de produção, e as consequências são notórias. As plataformas para projetos de jovens criadores na Índia são financiadas com dinheiro estrangeiro, o que faz com que os mentores e júris destes projetos sejam artistas estrangeiros que muitas vezes não têm qualquer entendimento histórico dos contextos nos quais estes artistas desenvolvem o seu trabalho. Premeiam segundo certos parâmetros de “indianidade”, como o uso de *mudras* ou o protesto acrítico contra a violência de género. Por outro lado, temos artistas a produzirem trabalho para preencher estes critérios, muitas vezes sem refletirem nas suas escolhas dramáticas.

O encontro intercultural, tal como está a acontecer, privilegia uma ideia estética e intelectual em detrimento de outras. Confirma a posição perigosa de que a dança deve, de certa forma, ser um símbolo nacional, sobretudo para quem não pertence à Europa ou à América do Norte. Ao mesmo tempo que muitos de nós lutamos contra políticas nacionalistas nos nossos países, estamos a contribuir, nas nossas práticas curatoriais e artísticas, para a apresentação de uma identidade nacional.

Na Índia, os nossos festivais e workshops são responsáveis por idênticas generalizações. Os trabalhos e professores estrangeiros são promovidos como sendo do país x ou y. As suas práticas e interesses artísticos surgem em segundo plano. Esta priorização dá a entender que nós, na Índia, temos muito a aprender com o que vem de fora. O estudante indiano pode reivindicar ter sido exposto a uma experiência internacional. O artista forasteiro vende a experiência do além-mar. Não pretendo afirmar que o nacional é uma alternativa absoluta ao estrangeiro. Mas ao aceitarmos as estruturas de poder e de dinheiro que definem os nossos intercâmbios, também aceitamos um internacionalismo de reminiscência imperialista.

A dança é a divisa. E nós os seus detentores. À medida que a dança é embalada, transformada num produto de marca e exportada, o seu valor aumenta e assim também as suas desigualdades. Os coreógrafos europeus vêm frequentemente à Índia colher ideias para usarem nos seus trabalhos, ou vêm criar peças para bailarinos indianos. Mas é muito raro convidar-se coreógrafos indianos para criarem peças para bailarinos europeus. Os nossos corpos continuam ao serviço da imaginação de outras pessoas. E a nossa imaginação raramente tem oportunidade de prosperar sobre corpos alheios, em territórios desconhecidos. Um verdadeiro intercâmbio cultural é uma rua de dois sentidos.

Graças a alguns fóruns de discussão na Europa, começo a notar uma vontade de descolonizar noções de dança contemporânea. Estes fóruns estão a convidar participantes internacionais e a instigar uma crítica que venha “de dentro”. Ainda assim, parece um pouco fútil dar permissão aos que há muito resistem. Soa quase

a uma tentativa de normalizar o descontentamento. E, por isso, pergunto-me se não estará o nosso discurso a servir apenas para tornar os nossos colegas europeus mais sábios. É cansativo sentir que carrego a responsabilidade de colorir estes lugares para garantir que são de facto “internacionais”. Sobretudo por continuarmos a não estar em igualdade com os nossos pares europeus.

Por muito reticente que me mantenha em relação aos contextos em que nos encontramos, aprecio as amizades artísticas com pessoas com quem não posso estar com frequência. Uma delas é um artista suíço. Estamos a colaborar juntos pela terceira vez. Mas apesar de uma das nossas colaborações ter sido financiada por uma organização europeia, desenvolvemos uma amizade que se estendeu para lá deste enquadramento institucional. Escalpelizámos as questões políticas que queremos juntos ver refletidas no nosso trabalho.

Podem dizer-me que fui cúmplice da desigualdade. Usei os fundos ao mesmo tempo que criticava a estrutura. Mas eu respondo que é estratégico, radical até, ser capaz de colocar grandes instituições ao serviço de outras estruturas mais justas que criamos com as nossas relações individuais. Pode ser que as instituições se atualizem. Mas isso não significa que ignoremos as histórias sobre as quais o discurso predominante se desenvolveu nem a forma como se convencionou olhar para determinados corpos. Pelo contrário, se queremos um verdadeiro intercâmbio, ou mesmo amizades, devemos olhar para essas histórias e para os seus recantos mais obscuros com espírito de artistas, em vez de nos olharmos como mascotes. Aparecer à porta de casa de alguém não chega.

O que será então suficiente? Não consigo dizer ao certo. E talvez seja mesmo esse o ponto. Talvez precisemos de continuar a tatear e a aprofundar a reflexão sobre como nos relacionamos uns com os outros e com a arte de cada um. Sob que consciência histórica e corrente política. E com que intenção.

Precisamos de fazer isto juntos. Desarrumar isto juntos. Olhar para lá do prestígio e da competição gerada pelas instituições, juntos. Sem emblemas de culpa, nem ofertas piedosas, nem conversa fiada pejada de acusações sem fim. O mais bonito de uma amizade é conseguir sobreviver a equívocos e a fricções. É não ser uma declaração cega de afeto, mas um processo no qual as pessoas podem desenvolver compreensão e intimidade. Uma amizade exige águas profundas, conversas que mudam a natureza dessa mesma amizade. Só temos de estar dispostos a arriscar. Arriscar descobrir coisas novas, juntos, à medida que vamos andando.

Texto originalmente publicado na sua versão completa sob o título “Reflections on the Politics of Friendship on a Global Dance Floor” em salons.tanzkongress2019.de. A versão aqui publicada foi editada em colaboração com a autora.

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

ANA JOTTA

(Lisboa, 1946) é artista plástica, sem que por isso se tenha dedicado ao teatro nos anos 70. Utiliza livremente o desenho, a pintura, a assemblage, a escultura, o bordado, a palavra escrita ou objetos do quotidiano. É uma gata sem dono.

ANA MATOSO

(Lisboa, 1974) é professora na Universidade Católica Portuguesa e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura. Doutorada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com uma tese sobre Tolstói e Wittgenstein, trabalhou vários anos em edição de livros e traduziu Robert Louis Stevenson, Eudora Welty, Rachel Cusk, David Leavitt e George Steiner.

CARLOS AZEREDO MESQUITA

(Porto, 1988) estudou design de comunicação e fotografia. Recebeu o Prémio BES Revelação em 2010 e trabalha atualmente entre as artes visuais e performativas. O seu primeiro espetáculo, Diet Plan for the Western Man, estreou na Bienal de Berlim, em 2018.

CARLOS MANUEL 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) cofundou e dirigiu o coletivo Albrecht Knust Quartet (1993-2001), coeditou 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) 🇩🇪 🇵🇹 🇮🇹 🇵🇸 🇨🇦 🇧🇷 🇪🇺. E é agora mestrando na Universidade Católica de Lovaina.

DASHA BIRUKOVA ДАША БИРЮКОВА

(Moscou, 1985) é curadora e escritora. Estudou história da arte e do cinema em Moscovo e especializou-se em filme e vídeo experimental e média art. Vive em Lisboa.

DUARTE 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. Escreve como quem vê.

DUARTE BÉNARD DA COSTA

(Lisboa, 1998) estudou em Lisboa e Cambridge, com foco em literatura inglesa, estética e grego antigo. Escreveu sobre história da dança e publica crónicas de arte, literatura e dança contemporânea. Os seus interesses incluem romances de cordel, assinaturas e mal-entendidos em poesia.

ISABEL LUCENA

(Lisboa, 1982) é designer gráfica independente e professora na ETIC e Universidade Lusófona em Lisboa. Estudou Design Gráfico no Instituto de Artes Visuais e na Universidade de Viena e é mestre em Comunicação e Design pelo Instituto Sandberg da Academia Rietveld, em Amesterdão. É membro co-fundador do Observatório das Transformações da Cidade de Lisboa.

JOANA FRAZÃO

(Lisboa, 1980) estudou ciências da comunicação e cinema e literatura. Foi uma das responsáveis pelas edições dos Artistas Unidos. Trabalha regularmente como tradutora de inglês, francês e castelhano desde 2001, tendo traduzido autores como Pau Miró, Enda Walsh e David Lescot.

JOANA SÁ

(Lisboa, 1979) é pianista, compositora e investigadora. O seu trabalho caracteriza-se pela transversalidade, multidimensionalidade e por uma abordagem musical que parte dos mecanismos de disrupção dos corpos musicais para criar novas relações e configurações de corpos de música.

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 peça Projecto Continuado (2015) recebeu o prémio SPA em 2016. Em 2017 organizou o ciclo Nova—Velha Dança no qual, 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.

LARYSA SHOTROPA

(URSS, 1967) licenciou-se em língua e literatura russa. É doutorada em linguística pela NOVA FCSH. É investigadora e professora de língua e literatura russa na Universidade Nova de Lisboa, autora de artigos dedicados à gramática contrastiva, de material didático sobre a língua russa. Traduziu obras de Ivan Bunin, Mikhail Bulgakov e Nikolái Gogol.

LUÍSA SARAIVA

(Porto, 1987) estudou dança na Folkwang em Essen e psicologia na Universidade do Porto. Como bailarina dançou com Alexandra Pirici, Ben J. Riepe, Catarina Miranda, Jonathan Saldanha e Susanne Linke. Vive entre Portugal e Alemanha, onde desenvolve o seu trabalho, entre coreografia e curadoria.

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 espetáculos 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.

POORNA SWAMI

(Mumbai, 1995) é coreógrafa, bailarina e escritora residente em Bangalore na Índia.

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).

VALESKA GERT

(Berlim, 1892—Kampen, 1978) foi uma artista de cabaret, bailarina e atriz, pioneira da performance e do movimento punk, reconhecida como o lado mais radical do Expressionismo alemão e, como a própria definiu, do grotesco. Judia que era, viveu exilada do nazismo nos Estados Unidos da América entre 1938 e 1947. Morreu ao lado do seu gato a quem deixou tudo, incluindo os seus direitos de autor, que revertem para uma associação de proteção de animais.

SERGEI EISENSTEIN СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

(Riga, 1898 — Moscovo, 1948) foi um realizador de cinema e teórico, ativo no movimento de vanguarda ligado à revolução russa de 1917 e na consolidação do cinema como arte. Foi pioneiro na técnica de montagem e colagem, autor de inúmeros filmes, entre os quais o mítico A Greve, de 1925.

SÍLVIA PINTO COELHO

(Coimbra, 1975) é coreógrafa, investigadora do ICNOVA e professora auxiliar convidada na FCSH. Doutorada e mestre em ciências da comunicação, licenciada em antropologia e bacharel em dança, frequentou o c.e.m., o Forum Dança e a Tanzfabrik. Desde 1996 participa em processos de pesquisa, pedagogia e em filmes com colaboradores de várias áreas.

SOROUR DARABI سوراڤ دارابی

(Shiraz, Irão 1990) é uma artista autodidata a viver em Paris depois de ter estudado no CCN, em Montpellier. No Irão, onde a dança é considerada um tabu, fez parte do coletivo underground ICCD. O seu trabalho aborda geralmente questões de língua, identidade de género e sexualidade.



C I R
R ■ C
A L U

coreia.pt



FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena CONTRIBUIÇÃO Ana Jotta, Carlos Manuel Oliveira, Carlos Azeredo Mesquita, Christophe Wavelet, Dasha Birukova, Duarte Nuno Amado, Joana Sá, Luísa Saraiva, Poorna Swami, Rita Natálio, Valeska Gert, Sergei Eisenstein, Sílvia Pinto Coelho, Sorour Darabi TRADUÇÃO Ana Matoso, Joana Frazão, José Maria Vieira Mendes, Larysa Shotropa, Patrícia da Silva REVISÃO Pedro Cerejo TRANSCRIÇÃO Cyriaque Villemaux, Duarte Bénard da Costa EDIÇÃO, PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Circular Associação Cultural SITE Sara Orsi APOIOS Associação Parasita, Opart/ Companhia Nacional de Bailado/ Estúdios Víctor Córdon, Festival Materiais Diversos AGRADECIMENTOS Afonso Martins, Alkantara, Ana Isabel Keilson, André e. Teodósio, Andrés Pinto Álvaro, Anna Glyants, An Paenhuyzen, Boglárka Börcsök, Jule Flierl, John Hoobyard, Laura Castro Caldas, Frank-Manuel Peter, Maria Sequeira Mendes, Naum Kleiman, Sabine Macher, Sebastian Felten, Wilson Le Personnic.

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

DEPÓSITO LEGAL ERC 127238

IMPRESSÃO FIG — Indústrias Gráficas, SA — Coimbra TIRAGEM 3000 exemplares FONTES Glossy Display, F Grotesk PROPRIETÁRIO: Circular — Associação Cultural SEDE DE REDAÇÃO: Praça Luís de Camões, 9 – 1.º, 4480-719 Vila do Conde NIF 507590767 O Estatuto Editorial pode ser consultado online em www.coreia.pt