

JOÃO DOS SANTOS MARTINS Editorial

TOM ENGELS Carta ao *Coreia*

ZEINA HANNA Confia/Não Confia

VÂNIA ROVISCO Por onde Andei

DIEGO BAGAGAL Geografias do Amor

ANA PI *NoirBLUE*

HÉLIO OITICICA A Dança na Minha Experiência

VÂNIA DOUTEL VAZ Intérprete por Defeito

FILIPE PEREIRA Arranjos

TERESA CASTRO Bailarinos Vegetais Interespécies,

ou uma Pequena História de como as Plantas Dançaram

RITA NATÁLIO Fóssil

MIGUEL CASTRO CALDAS Artaud e a Calada dos Textos

CLARA AMARAL Manual

ISSN 2184-4461

Director: João dos Santos Martins

Periodicidade: semestral

Distribuição: gratuita

mar. 2020



Coreia #2

A censura é um lugar estranho.

Há tempos, alguém que escreveu para o *Coreia* acusou-me de fazer comentários relativos ao seu texto que o tentavam manipular para, alegadamente, o fazer coincidir com a minha opinião. Essa pessoa sentira-se numa posição de vulnerabilidade, sujeita ao poder intrínseco ao facto de eu ser o editor do jornal. Justifiquei que estava a tentar que as ideias presentes no texto se tornassem mais claras e assim fortalecidas e que, para tal, sentia a necessidade de colocar questões, dúvidas, sugerir cortes e acrescentos, sem que com isso exigisse uma mudança ou inflexão de sentido. A última decisão é sempre do autor. Entendo que por vezes seja difícil medir e/ou controlar a forma como exercemos poder sobre o outro, e a possibilidade de condicionantes é inesgotável. É difícil manter presente o exercício de poder implícito, mais ainda admiti-lo, assumindo-o. É vice-versa. O reconhecimento (ou consciência) de sujeição ao poder só raramente acontece antes do momento intolerável. Por vezes, o medo prolonga e suspende a tolerância ao grau. Noutras, é um vício. As forças e nuances do poder estão permanentemente a ser testadas e raramente são resolvidas no momento certo. Mas existe um compromisso para que os tempos confluem e convivam, para bem da vida pública. As primeiras semanas de 2020 foram proficuas no de-sajuste temporal de acusações do género e justificações. Isto num país onde o *#metoo* praticamente não existiu, e onde dificilmente faltarão casos de abuso. É certo que muitas histórias há por contar e terão de o ser, mais cedo ou mais tarde. E seria melhor que fosse cedo.

Um pouco por acaso, este *Coreia #2* é feito de histórias. A primeira chega-nos do dramaturgista e editor da plataforma *online* Sarma, Tom Engels, que partilha a sua recente experiência de sujeição à violência policial aleatória que não distingue o justo da Justiça, nem da lei, indo constantemente além das suas próprias competências, na presunção da salvagarda do espaço público. Nos interstícios, encontramos paralelo fácil nas imagens que se propagam pelo mundo de casos de mera violência castradora, por desobediência ou orgulho institucional, como nas recentes cenas de violência racial protagonizadas por membros da polícia portuguesa, nas verdadeiras contramanifestações aos protestos por direitos sociais, nas grandes orquestrações coreográficas das revoluções sociais em curso.

Se por um lado falamos de sujeição, importa falar também de contraposição. Partindo da história recente do Líbano, e da revolução social em marcha, dependente da mobilização diária dos cidadãos, escreve a artista libanesa Zeina Hanna em reflexão sobre o seu devir-cidadã, em oposição ao próprio Estado. Das coisas. Da nação. Um direito de resistência por vezes dúbio e ambíguo no exercício da sujeição (também ele) a um confortável imperativo externo de consequência e permanência do resultado.

Dos lugares de resistência fala-nos igualmente Ana Pi, que narra uma viagem ao futuro. Pi percorre o tempo através do arquivo acumulado no seu corpo, pela prática da dança, de danças de contextos urbanos periféricos que encontram as suas genealogias em danças religiosas afro-brasileiras, em danças populares e contemporâneas do Congo, de Moçambique, do Benim... Em *NoirBlue*, azul de tão negro, texto homónimo do filme de 2018, e da peça apresentada no Circular Festival de Artes Performativas nesse mesmo ano, Pi abre caminho para uma nova ética relacional entre geografias, que revela a complexidade da diáspora negra no globo fundada numa história de violência.

Num sentido de resistência análogo ao Estado, no caso à forma como o corpo das mulheres é domesticado pelo Serviço Nacional de Saúde, Vânia Rovisco partilha a sua recente experiência de gestação, criando um paralelo com os processos de incorporação que coloca em prática nos seus trabalhos. Nesta viagem, Rovisco relega o íntimo e pessoal ao político, numa denúncia clara da forma como o Estado, por razões financeiras ou logísticas,

promove uma contínua desagregação entre o corpo físico-químico e o outro, o corpo-uno.

Seguindo um outro arquivo do corpo, esse material, x artista brasileiro residente em Lisboa, Diego Bagagal, partilha a sua relação com a herança deixada pelo seu tio — figura basilar na construção da sua identidade —, que foi assolado pelo vírus da Sida nos anos 2000. Composto por uma série de correspondências com “serçios anónimos” dos quatro cantos do mundo, esse arquivo revela uma tensão entre intimidade e exposição. São dezenas de serçios que existem na imaginação através de um desejo abstrato que paira. E é chamando esses serçios que o arquivo de Bagagal vira uma performance de incorporação de corpos desconhecidos que presentificam a memória de um corpo ausente.

Hélio Oiticica, um dos mais influentes artistas brasileiros, cujo trabalho continua ainda hoje em dia a ser redescoberto através da sua extensa obra escrita, refere-se à dança como lugar da desintellectualização e experiência da desmaterialização da obra de arte. A sua experiência de sambista na Escola de Samba da Mangueira, e a “deambulação na geografia dos morros cariocas” nos anos 1960, levou-o a reconceptualizar a sua prática, tornando-se fundamento para ultrapassar os regimes da representação e da espetatoriedade. Entre a invenção de conceitos como *núcleos*, *bólides*, *penetráveis*, *cosmococos*, *metaesquamas*, *newyorkaises*, talvez o que mais se tenha afirmado como “totalidade-obra” tenha sido o de *parangolé*, o objeto por defeito que materializa a ausência. Composto como uma capa de vestir com várias camadas de cor, e por vezes até frases, é um objeto que só o é em relação com a sua ativação através de um corpo e do movimento que fazem revelar as suas estruturas. Não deixa de ser irónico que a primeira vez que tive a oportunidade de conhecer a obra de Oiticica tenha sido através da observação de um *parangolé* morto, disposto numa parede, no Centre Pompidou, em Paris, em 2011, numa exposição sobre dança. O objeto despojado da sua função. O não-objeto transformado em arquivo pelo fetiche curatorial.

Com o intuito de renovar a relação com a riqueza da produção textual de Oiticica e a sua medular relação com as artes performativas, publicamos pela primeira vez em Portugal um texto de 1965, *A dança na minha experiência*, acompanhado de várias fotografias que extrapolam essa relação corpo-objeto através da dança.

Oiticica separa a “dança” da atividade de “dançar” como experiência social, constatando que “a imersão no ritmo é um puro ato criador”. É nesse sentido que produz um elogio ao “intérprete”, deslocando a sua condição de mero veículo para a de um artista “altamente expressivo”.

Gesto contínuo, devolvendo-nos incédito na sua prática o que pertence ao corpo simétrico das ideias de outros, a bailarina Vânia Vaz Doutel, com um percurso que se estende do Nederlands Dans Theater ao Parque Mayer, da Broadway à cena independente europeia, junto de Észter Salamon, Trajal Harrell ou Tânia Carvalho, partilha neste número a sua experiência de intérprete ao longo dos últimos 20 anos.

Este *dar corpo*, comumente traduzível em arriscar-se, expor-se, dá também lugar a outros corpos, os corpos dos não-vivos, ou apenas aparentemente. No século XIX seria quase crível as plantas serem seres inertes/inanimadas. Seria a história da fotografia e do cinema a abrir os horizontes mais além. A investigadora Teresa Castro, que muito se tem focado em estudar a relação entre o desenvolvimento do suporte cinematográfico e a sensibilidade para observar o movimento invisível ao tempo humano, escreve um ensaio que pensa a forma como olhamos para as plantas através da sua antropomorfização bailatória. Não deixando, senão, de apelar a uma necessidade de desantropomorfização dos próprios humanos, talvez através de uma vegetalização das suas práticas.

Apesar de muito humano, o artista de dança Filipe Pereira vem sendo conhecido por descentralizar a atenção do sujeito, distribuindo-a pelas restantes formas cénicas. É igualmente nas plantas que encontra uma relação de maior simetria com o seu mcio. Com uma longa carreira, que manteve desconhecida, em *design* floral, Pereira desenha um paralelismo entre a composição das flores e a da dança, sob um princípio de cfemeridade, daquilo que morre e desaparece, por um lado, e daquilo que se decompõe e transforma, por outro.

Por oposição, Rita Natálio religa a performance à ideia de um livro e este à ideia de um fóssil, perene, mesmo que sofrendo alterações cntre ser-vivo, ser-morto, ser-combustível, ser-plástico, pastilha-clástica, ser-lixo, ser-comida para pássaro, ser-cocó, ser arcia.

É também Miguel Castro Caldas que se refere aos textos como fósseis, mcios privilegiados de mediação com seres “ausentes, mortos, sobrenatuais ou inanimados”. Castro Caldas reanalisa a crítica de Artaud à utilização de texto no teatro, para o levar a defendê-lo, não como regresso ao texto, mas para reconsiderar o texto como agente geológico de relação com o passado

E fugindo ao teatro físico e sobrevivendo à grafia da dança, terminamos com uma experiência de leitura proposta por Clara Amaral, artista que expande a coreografia a uma relação entre os olhos e a ponta dos dedos.

E é tudo.

Coreia é o movimento que estão a ver. *Coreia* existe graças à Circular Associação Cultural, e a partir de agora também à Associação Parasita que passa a coproduzir o jornal. *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

CARTA AO COREIA

Pediste-me para contribuir para o teu terceiro volume, o teu terceiro corpo que será chamado número dois. Escrevo-te esta carta a caminho da Coreia do Sul – a semelhança entre Coreia e Coreia abençoa de algum modo esta escrita. E no caminho devo ter sobrevoado uma cidade onde passei duas semanas com o teu editor, uma em 2015 e a outra em 2019: Beirute. Como o espaço aéreo do Irão e do Iraque não foi completamente interditado, apesar de ser evitado pelo trânsito aéreo internacional, proponho que assumamos que sobrevoei o Líbano e, mais a leste, o Médio Oriente. Ambos sabemos que raras vezes viajamos em linha reta. Emprestas-me o teu corpo para registar umas palavras como lembrança de acontecimentos?

Numa ocasião como esta, em que voo seguindo uma linha mental que, na verdade, é uma curva acidentada, gostava de contar uma história que aconteceu dez dias antes da minha visita a Beirute, em outubro passado. Como o eco de um protesto futuro, participei com os meus alunos num *sit-in* pelo clima. Na verdade, o plano para esse fim de semana era outro, era suposto discutirmos as suas propostas para a pesquisa que iriam fazer no ano seguinte. Mas eles insistiram em juntar-se aos protestos e assim foi: suspendemos a aula e abrimos um espaço para questões que iam muito para lá de preocupações estéticas. Abrimos, de facto, espaço para uma questão. Uma questão muito presente na maioria dos que hoje tentam pensar sobre os seus horizontes pessoais e coletivos na iminência sombria da catástrofe climática. Uma questão que está, no momento em que escrevo, literalmente no ar. A imagem: cerca de 450 pessoas reunidas numa praça de Bruxelas a discutir e a trocar ideias, a ocupar um espaço físico com o que lhes ocupa o espaço mental. Nunca fui muito de conversas em grupo, mas isto foi diferente, fez-me lembrar os poucos ajuntamentos em que participei na altura do movimento Occupy Frankfurt, em 2011. Dar espaço e, com isso, tomá-lo também. Reclamá-lo para depois o voltar a partilhar. Um avanço e recuo que tira e dá espaço. E, de repente, a polícia invadiu a praça. Como já referi, gostaria de pensar que nos movemos em linhas curvas, mas a polícia não, a polícia move-se em linhas retas. As linhas retas chegaram e invadiram a praça pelas três estradas principais. A linha reta dos esquadros em movimento, a linha reta dos bastões e das latas de gás, as linhas retas de entidades em movimento a dividir-nos em três secções como três manadas, a linha reta do canhão de água apontado às três senhoras de idade que estavam no chão. O gás pimenta, as abraçadeiras de plástico nos nossos pulsos: fomos imobilizados durante seis horas, no frio do chão, para que ficasse claro que não se devem fazer perguntas, nem criar espaço para elas. Os meus alunos, eu e 450 outras pessoas fomos presos por meio de uma grande coreografia, bela e dolorosa, orquestrada pela polícia. Para o Estado, questionar significa ofender, atacar, subverter as regras da nossa sociedade. Mas enquanto era arrastado para o autocarro, encontrei dúvida ou até compaixão no polícia, que tinha um brilho húmido na retina - naquele momento, uma curva molhada a dar esperança ao espaço listrado.

Fomos atingidos por um momento de *coreo-polícia* que nos fez perceber, ou melhor, que nos fez sentir os efeitos concretos e imediatos de se estar subordinado ao poder do Estado. Uma linha reta que liga questões e formações ideologicamente desafiantes e as suas consequências: nódoas negras nos pulsos e uma semana de noites mal dormidas. Mas, claro, como não sentir no corpo os efeitos da ação do Estado? Só que aqui a nódoa negra, o hematoma subdural, tornou-se uma visualização concreta do que significa hoje ser um cidadão, do que significa ter o Estado à flor da pele. Quando perguntamos ao Google quanto tempo leva um hematoma a desaparecer, a resposta é simples: é esperar. A grande máquina de vigilância do capitalismo diz-nos para esperar. Eu rio-me. O tempo a passar para apagar os efeitos visuais do trauma físico. Uma questão de exibição, de epiderme, de ecrã, um órgão que estabelece a fronteira entre o exterior e o interior. Mas o que de facto aconteceu foi um engolir forçado do comprimido azul e do comprimido vermelho ao mesmo tempo: a experiência, em simultâneo, da dormência e da insurgência do estímulo e da perplexidade. Corpo e mente conseguem ao mesmo tempo ver o Estado e ser marcados por ele, pela matriz pela qual foram tomados. Tornámo-nos o seu símbolo.

E à medida que avançamos na viagem, eu recuo com a leitura de *Beirut Mon Amour*, um texto curto de Paul B. Preciado que revisita a sua viagem a Beirute e ao HomeWorks, um festival de artes organizado pela Ashkal Alwan, em 2015. Também lá estava: as bombas em Beirute, mesmo antes dos ataques em Paris, o fedor, a confusão. Um fio de memória delicado e vago, mas forte o suficiente para me enlear. Paul termina o seu texto com uma expressão servo-croata: “‘A esperança é a grande puta.’ Quero ir para a cama com essa puta. Quero sentar-me ao pé dela e lavar-lhe os pés. Porque ela é tudo o que resta de nós, e ela é a maior.” E não consigo deixar de pensar que também quero dormir com ela.

E ali, em Beirute, em 2019, demonstrações de esperança. No segundo dia da nossa estadia, fomos dançar à festa de abertura do HomeWorks. Lembro-me dos longos corredores de veludo da discoteca, como se fosse

TOM ENGELS

caminhos lynchianos, mas não em linha reta, curvos. Estávamos animados, a Deena Abdelwahed tocava e fazia calor – na altura nada sabíamos dos seus poderes proféticos. Tínhamos saído de uma discoteca e as pessoas estavam preocupadas porque não passavam táxis. Já num carro, vimos pilhas de pneus a arder. As estradas tinham sido cortadas, o ar estava negro. O taxista disse divertido: “É parecido com os *gillets jaunes!*” No dia seguinte, a cidade estava toda bloqueada, os cruzamentos principais atravessados por vastas pilhas de plástico queimado. O ar era espesso. E como em Beirute nos deslocamos sobretudo de carro, e raramente a pé, este simples bloqueio fez com que as pessoas saíssem para a rua e andassem. Depois de ter falhado todos os encontros marcados para esse dia, consegui finalmente encontrar-me com uma amiga, a Madlen, para um delicioso jantar libanês. Mas algures entre o baba ganoush e o fattoush percebemos que alguma coisa tinha mudado, a atmosfera ficou sinistra e os barulhos e clamores da cidade empurraram-nos para a rua. A imagem: milhares de máscaras de Anonymous a conduzirem motas para trás e para a frente, aparentemente fora de controlo mas a moverem-se e a rodopiarem decididas e com clareza. Mergulhámos um pouco mais na multidão, o ar estava quente e efervescente, uma mistura de plástico queimado e de feromonas de revolta. Demos por nós num lugar onde sete ruas se encontravam, uma encruzilhada com uma árvore robusta e antiga no centro rodeada por um pequeno tufo de ervas secas. Uma enorme explosão, fogo ao fundo, as motas a virem na nossa direção, milhares de pessoas a correr, a gritar numa língua que não percebíamos. A Madlen sugeriu que trépássemos à árvore e, apesar de achar que era uma piada, rapidamente percebi que não era. A árvore, uma possibilidade de segurança, uma âncora firme. Disse-lhe que havíamos de arranjar uma melhor altura para preparar a árvores. Uns minutos depois fomos atingidos pela incredulidade do silêncio. Espreitei por trás da árvore e vi o exército a alinhar-se uns sessenta metros à nossa frente. Toda a gente tinha desaparecido, exceto um rapaz que, com a cara tapada por um lenço, nos disse para não nos mexermos. E logo de seguida um cheiro estranho. Rapidamente me apercebi de que não conseguia respirar. Puxei a Madlen e abandonámos o nosso abrigo fugindo do exército. O gás impedia-nos de respirar, o que nos obrigou a fugir para conseguirmos respirar. E quando finalmente respirávamos, as pessoas felicitavam-nos e gritavam: “Bem-vindos ao Líbano!” Os nossos pulmões tinham inalado as boas-vindas. E voltámos a juntar-nos à multidão. No dia seguinte, ouvimos dizer que o exército tinha disparado balas verdadeiras. O HomeWorks foi cancelado e a declaração que emitiram acabou com um incentivo bem claro: “Vemo-nos nas ruas.” A revolução tinha começado.

O local e o global e as suas turbulências tinham entrado no meu corpo, tinham-se tornado explícitos, numa das vezes por meio das abraçadeiras de plástico, na outra por uma substância tóxica que penetrou os meus pulmões e deixou uma camada viscosa na pele. Para alguns, uma casa, ou a imagem de uma casa, traz conforto e reconcilia-os consigo próprios. Na literatura grega antiga, *nostos* é, ao mesmo tempo, o tema e o género em que se conta e se experiencia o regresso a casa após uma viagem tumultuosa, na qual se escapou à morte, ou o regresso da guerra. A casa é considerada tradicionalmente como o lugar onde se aterra em segurança - onde é suposto pormos tudo em ordem, a ordem que voltará a ser baralhada pela vida lá fora. Mas e se não conseguirmos vencer o turbilhão dessas viagens tumultuosas, e se ele se instalar dentro de nós e nos entrar pela casa adentro? Estava eu a debater-me com estas questões tentando perceber o meu lugar, ali ou noutro lugar, a reformular o *oikos*, quando, em frente ao elevador que me levaria ao meu apartamento, dois homens dirigem-se a mim e a um amigo meu, o Lars, atingindo-me no lugar mais íntimo, no âmago do amor e do desejo. Não conseguíamos perceber o que diziam, e esta confusão linguística acabou por ser uma alusão ao uso das nossas línguas. A língua, *glossa*, um dispositivo de linguagem e amor. A imagem: um deles começou a fazer a coreografia do *YMCA*, aquela música animada dos Village People, mas acrescentou um contraponto fazendo gestos obscenos com as mãos e boca - um broche no ar. Só mais tarde apanhei a referência à música disco gay porque estava demasiado embrenhado na melodia frívola do momento da agressão, ou não estava à espera de referências culturais no meio do fogo cruzado. Um deles tentou atingir-me na cabeça mas falhou e arranhou-me a bochecha direita. O outro achou que o primeiro tinha passado um pouco das marcas e empurrou-o para dentro do elevador. Mas antes que a porta fechasse, o mais entusiasta dos dois deslizou devagar o polegar horizontalmente pelo pescoço, gesticulando a possibilidade de homicídio e gritou: “Para a próxima!” A próxima vez, penso eu, que lindo pensamento, outra oportunidade para nos reinventarmos. A invenção de um novo eu, de uma nova casa.

Coreia, vamos continuar a contar estas histórias. Vamos escrevê-las para não as esquecermos. Vemo-nos nas ruas. Até à próxima.

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

Confia/Não Confia

ZEINA HANNA

No dia em que aterrei em Beirute soprava um vento muito quente. No dia seguinte, partes do país ardiam por culpa da má gestão dos bombeiros, no dia a seguir houve uma greve contra a imposição de novos impostos e no dia a seguir a isso, a 17 de outubro de 2019, começou a revolta.

Dei por mim no meio desta revolução ainda em curso, a passar 10 horas por dia nas ruas, a tentar perceber o que fazer, o que posso eu fazer, como posso participar, o que estou eu a testemunhar?

A história do Líbano é tão complexa e interligada com a história de outras forças da região que seria incapaz de a explicar. O Líbano não é bem um país independente, não é bem uma democracia, nem é bem uma república, nem sequer é bem uma ditadura. É uma oligarquia governada por senhores da guerra, por máfias e por bancos. O sistema, que perdurou nos 30 anos que se seguiram à guerra civil (1975-1990), nunca promoveu qualquer tipo de unidade no país e manteve as divisões com recurso ao sectarismo. Tudo isto embrulhado por uma paisagem mediterrânica charmosa e tranquilizante.

No primeiro dia em que me dirigi à baixa de Beirute, onde as pessoas se reuniam para mostrar o seu descontentamento e a sua raiva, tive bastante cuidado. Sentei-me no passeio, debaixo do teatro abandonado, junto a um grupo de mulheres e certifiquei-me de que tinha uma parede atrás de mim. Desenhei mentalmente uma rota de fuga caso fosse necessário. Sentei-me e pus-me a observar a multidão durante três horas, mudando apenas a minha posição sentada. Acabei por me levantar e comecei a passear e a encontrar-me com amigos. Os primeiros três dias foram mágicos. Havia uma enorme quantidade de slogans criativos e cheios de sentido de humor que passavam pela multidão composta por gente de todos os cantos do país. Gozar e insultar a classe governante era como que um exorcismo coletivo. Combateram-se muitos medos e transcenderam-se muito tabus, mas não todos. Ativistas, mulheres e a comunidade LGBT desempenharam um papel importante na desconstrução pública de certos hábitos e abusos de linguagem. Para insultar os políticos usaram-se expressões que envolviam os termos “mãe”, “irmã” ou palavras como “تي طول”, que significa “bicha”. Os ativistas retorquiam, cantando, que o termo “bicha”, por exemplo, não é um insulto, e propunham alternativas. Jogava-se um ping-pong de linguagem para negociar os insultos mais adequados.

As caras das pessoas brilhavam e as rugas desapareciam. Os corpos estavam firmes e empenhados, os olhares disponíveis. As pessoas juntavam-se espontaneamente, em círculos ou em linhas, a cantar e a dançar *dabke* (uma dança folclórica da região). Aos saltos, reconheciam-se umas às outras e criavam um espaço público que passavam a habitar. As ruas estêrcis da baixa reconstruída de Beirute foram invadidas por uma enxurrada de opiniões e pensamentos partilhados. De um dia para o outro, as paredes ficaram cobertas de graffitis, imagens e frases. E quanto mais pessoas eu via a manifestar desconfiança em relação ao governo, gente muito diferente e de regiões distintas do país, com mais confiança eu ficava nas pessoas e na nossa capacidade de fazer a diferença coexistir. E, desde então, não é possível voltar atrás.

Várias associações de diferentes profissões, bem como profissionais da cultura, comprometeram-se com a esfera pública e aproveitaram a oportunidade para partilhar o trabalho que andavam a fazer há anos, como se tivessem

estado a preparar-se para aquele momento. Senti-me numa universidade ao ar livre. Não na universidade que frequentei, mas numa universidade da urgência, em que a universidade é a própria situação e onde se aprende sobre o que está a acontecer no momento em que acontece. Foi avassalador, enternecedor e lindo fazer parte de um acontecimento como este, sobretudo sabendo que as infraestruturas libanesas sufocam a capacidade de expressão dos seus habitantes privatizando o espaço público, o que reduz bastante as possibilidades de ajuntamentos e de manifestações.

Numa manhã dessa primeira semana, acordei, aproximei o telefone da cara e li uma mensagem de uma amiga que precisava de reforços num bloqueio de estrada. Fui e fiquei de pé, meio adormecida, no meio da estrada, entre o passeio e um contentor do lixo. Não precisei de fazer nada. A minha presença era o suficiente para indicar aos condutores que não podiam passar, enquanto outra pessoa os redirecionava para um caminho alternativo. A maior parte dos condutores era compreensiva e percebia que o objetivo do bloqueio era afirmar que as coisas não podiam voltar ao normal, não agora, ainda não, não antes de serem ouvidas as exigências das pessoas. O que até hoje ainda não aconteceu. As duas da tarde desmontámos o bloqueio. Percebi, enquanto caminhávamos em direção ao centro da cidade, que ter estado durante uma hora a fazer de barreira humana teve um grande impacto em mim e na minha postura a caminhar. Por mais pequeno e insignificante que o meu papel tenha sido, foi muito gratificante sentir que influenciava o ambiente dos outros em vez de ser subjugada por ele. Pensei que talvez estivesse a vislumbrar o meu corpo de cidadã, uma presença que sentia como se sente um braço ou uma perna fantasmas. O que será preciso para usar esse poder com eficácia?

Tenho hoje a sensação de que o primeiro mês foi um dia contínuo de 672 horas interrompido por sextas curtas. A presença constante dos ecêrs reduziu muito a capacidade de dormir. O “social” das redes sociais fez finalmente sentido para mim, o telefone era uma arma e uma extensão da rua. Os níveis de adrenalina produzidos pela multidão e a euforia generalizada eram de outro mundo. Ao fim de cinco dias, sentia-me tão excitada que estava capaz de pegar em armas para proteger as pessoas da ameaça que se aproximava: os infiltrados, os desordeiros, os políticos, as autoridades. Mas acordei no dia seguinte com um torcicolo e todas as minhas aspirações a soldado do exército vermelho caíram por terra. Durante sete dias não consegui rodar a cabeça para a direita.

Ainda assim, quando um grupo de desordeiros de um partido político atacou os manifestantes no “Ring” (duas estradas que ligam o lado oriental e ocidental de Beirute) poucas horas antes da demissão do primeiro ministro, Saad al Hariri, estive quase lá. Foi quando percebi que um mercenário enraivecido equivale a vinte manifestantes pacifistas. Afastei-me a tempo, observei, e quando chegou a altura certa, corri e saltei para a mota de um tipo com quem tinha estado a conversar. Agradecei ao meu torcicolo que me condenou à prudência. Tenho um vídeo do momento que prececeu o ataque, em que estou a filmar o nada, a rua vazia – uma rua que habitualmente estaria cheia de trânsito –, muito calma e pacífica. E depois do confronto, num outro vídeo, está tudo tremido, o pânico instalado, eu à pendura numa mota e as pessoas a correrem e a gritar.

Noutra altura, dei por mim, por engano, no meio de um mar de desordeiros agressivos (provavelmente os mesmos). Arrancavam pedras do chão para as atirar. Se me mexesse, seria um alvo. Fiquei por isso completamente congelada na esperança de que assim não me conseguissem ver. Lembrei-me do modo como certos animais atingem um estado de tanatose fingindo estar mortos para enganar os predadores. Perguntei-me se este estado era resultado de um reflexo ou se seria uma decisão consciente.

Em novembro/dezembro, as manifestações tornaram-se mais direcionadas para instituições específicas como ministérios e bancos. Organizaram-se diariamente muitas marchas e ações. As autoridades barricaram o centro da cidade e o acesso ao parlamento foi vedado aos manifestantes.

Ficou claro, desde muito cedo, que esta revolução irá durar muito tempo e transformar-se ao longo dos anos até que alguma coisa mude. E terá também de sobreviver a uma crise económica que irá modificar profundamente o país.

Durante este tempo recordava com frequência uma conversa que tive com uma amiga em Berlim, mesmo antes de ir para o Líbano. Não sei bem dizer porquê. Dizia-lhe que percebia melhor o romantismo alemão quando comparava o meu estado de espírito a caminhar nas ruas de Berlim com a experiência de caminhar nas ruas de Beirute.

Em Berlim, os passeios funcionam como um suporte para a minha caminhada, são largos, têm árvores, olho para cima e caminho livre e independente dos meus pés. Começo a pensar na vida a um nível macro: a natureza, o amor, etc.

Em Beirute, faço o passeio existir ao andar sobre ele porque tecnicamente não é bem um passeio. Os meus pensamentos estão vinculados aos meus pés e concentro-me em aplicar a imagem “passeio” à minha ação de andar. Construo a imagem à medida que caminho, colocando cada peça do puzzle à minha frente antes de a poder pisar. A rua não é um suporte para pedestres, é antes um conceto que produzimos. Dizia-lhe como sentia saudades disso porque às vezes a distração confunde-me, dispersa os meus pensamentos e perco-me.

Sigo agora os acontecimentos à distância. Depois da escalada de violência em janeiro/fevereiro e de tantas violações dos direitos humanos, noto como essas imagens de violência são familiares e abstratas. Com tantos protestos a acontecerem por todo o mundo, a violência entre manifestantes e autoridade parece que é toda igual. O equipamento dos manifestantes revela quantos ou quão poucos recursos e organização eles possuem. E o comportamento das autoridades revela a quantidade de violência que estão autorizadas a exercer e quão eficazes ou aleatórios são os seus métodos.

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

fig. 1 © Margarida Dias, Vânia Rovisco.

Por onde Andei

VÂNIA ROVISCO

Os nove meses anteriores, e os posteriores, ao parto foram períodos de estreita conexão com a natureza e os seus ensinamentos. Foram também períodos extremamente sensíveis e como que alheados da realidade física da minha condição. Um corpo em gestação, a experiência da maternidade, revela a expansão literal de um conhecimento ancestral embutido, a florescer a todo o momento. Essa experiência transformou-me enquanto ser humano, transformação essa que ainda hoje estou por descobrir na sua totalidade. Associei à água que corre num rio a fisiologia desse processo gerador, a água em permanente mudança e movimento. No corpo materno as mudanças acontecem a muitos níveis, dos mais subtis aos mais profundos. Desde dar por mim a cobiçar frangos no espeto (depois de ser vegetariana há dez anos e vegan há um!) a não tomar um caminho habitual em Lisboa, por me parecer demasiado errático o movimento das gentes naquele local. Vim a descobrir e a experienciar que uma mulher, quando gera vida dentro dela, torna-se Sagrada, como a Natureza, e talvez por isso a minha ligação à natureza também se tenha intensificado nessa altura. A necessidade de estar próxima do mundo natural era tal que um dia dei por mim a lamber pedras numa encosta e, para sair de lá, tive de me valer de todas as minhas forças. Recordo-me da profunda conexão com as árvores e as suas raízes... de viajar pelo Alentejo e conectar-me com a sua rede subterrânea, de onde extraí força, e de me sentir apoiada e acarinhada através dessa ligação. Recordo-me da masturbação cósmica que, após três dias sem conseguir manter comida no meu organismo, me revelou que podia e devia finalmente alimentar-me a mim e ao feto.

Be strong my mind, myself. Protect me from my fear.

No meu corpo cada célula revigorada e transformada, um órgão novo gerado cuja única função era a de acolher e nutrir. A completa desestruturação do meu ego. O estado iminente e simplesmente claro das coisas... Perceber o quão próximo estava a conviver com a vida e a morte, com a suprema beleza da existência, com o seu potencial doloroso. Com gratidão, recebi e dei vida.

Recebi este convite para partilhar relações, ligações, entre o meu trabalho de incorporação em performance e a gestação. Aventuro-me a estruturar esta colisão de pensamentos (muito pessoais, fluidos e mutantes) em quatro pontos:

CORPO FISIOLÓGICO E A PRÁTICA

Não fiz nem quatro décimos do ioga ou dos alongamentos que pensava que iria fazer. Ao invés disso, imaginei-me como uma mulher Andina. Isto porque eu vivia, na altura, perto da Praça Paiva Couceiro, num 4º andar sem elevador, em obras, e com uma mudança eminente. Todos os dias subia e descia montanhas. A cada passo aplicava a prática de me enraizar numa nova condição em constante mudança, que não obedecia a nenhum entendimento anterior que tinha acerca da fisicalidade. Relembro-me de investigar a relação do corpo com o equilíbrio, que a cada instante se alterava. Se eu ficasse presa à informação que tinha acerca da fisicalidade. Relembro-me de investigar a relação do corpo com o equilíbrio, que a cada instante se alterava. Se eu ficasse presa à informação da postura anterior, simplesmente não conseguiria equilibrar-me! A escuta das plantas dos pés a ressoar pelo esqueleto, enquanto caminhava como numa esfera mágica, que a toda a hora emanava informações de como me equilibrar numa atmosfera movível. A candura presente na prática e o entendimento de como pouco ou nada serve querer fazer mais, ou ir mais além de onde se está, e de como é importante aceitar essa condição e trabalhar assim, judiciosamente, com ela. Aceitar para ir

ao encontro de uma sincera transmissão de fisicalidade. Dançar. Dancei para me libertar, para me limpar. Dancei descalça, em festivais de música de dança, na praia, sobre chãos de madeira, dancei loucamente durante muitas horas até ao dia do parto, deixando-me perder e ser embalada. Percebi que era preciso manter um corpo em trabalho para mais tarde poder fazer o trabalho de parto.

A PRESENÇA E O MEIO

O ampliar do estado de presença intuitivo e instintivo fez-me querer, ou pelo menos tentar/descjar, ter um parto natural. Tive de lidar com todo um mecanismo pesado, revelado em pressões médicas, sociais e familiares que constantemente questionavam as minhas decisões internas. Num momento de exponente criatividade absoluta, intrinsecamente entrelaçada com a sexualidade como motor da energia criativa, as ferramentas adquiridas anteriormente, por tomar decisões sobre como desenvolver processos artísticos e objectos de apresentação, vieram fortalecer decisões que, noutra altura, poderiam ter sido facilmente derrocadas por factores exteriores. Como se eu soubesse que o processo era meu, para ser feito por mim e que, por isso mesmo, não permitiria que nada nem ninguém me tirasse o direito de o experienciar totalmente. Salvo se o meu bem-estar ou o da cria estivessem em questão – aí remodelaria, criativamente, o meu querer. Acredito ser de extrema importância seguir um processo artístico pessoal, como acredito que este processo alimenta a criatividade e o diálogo com os materiais que abordamos, bem como com as pessoas com quem nos relacionamos. Este processo é um manifesto da criatividade e do objecto apresentado é a reflexão e a escuta desse manifesto.

ESCUTAS INTERNAS E PERDER MEDOS

Vieram-me sonhos, visões, informações oriundas tanto do meu interior como do exterior que me rodeava, numa constante reformulação elástica de conceitos. Para mais, tinha concordado em gerar uma família não convencional, não mono-nuclear e tinha padrões convencionais a expurgar e padrões emocionais a desafiar-me. Era o desmantelamento total. A fragilidade, ferida, à superfície da pele, com surtos de alegria e entendimento claros e sólidos. Actualmente continuo a caminhar na corda-bamba do acto criativo. Mas surgem aqueles momentos em que entendo perfeitamente o alinhamento do espaço, tempo, luz, som e corpo que emanam informação a ser apreendida por uma outra perspectiva. Aqueles momentos em que um novo entendimento se revela e substitui um entendimento anterior, para preencher um lugar estagnado ou a precisar de ser nutrido... similar ao lugar e papel da criação artística perante a sociedade. Uma inquietude e questionamento do conhecimento para saber mais acerca da condição humana e do seu potencial.

O ERRÁTICO E A COMPOSIÇÃO

O estado de mudança a acontecer era constante. Houve momentos de extrema sensibilidade capaz de perfurar pncus... A riqueza da velocidade ou, por vezes, a penosa lentidão fizeram com que necessitasse de dar sentido, ou ordem, ao decorrer dos acontecimentos e não acontecimentos. Uma constante composição no fazer, desfazer e refazer... tudo em poucos minutos! Segurar o bote para me poder levantar e continuar com algum sentido. É que o errático

passou-se no detalhe, não na forma. A composição era refractada por ser composta por detalhes subtis que não davam acesso ao entendimento sobre outras possibilidades. Como não havia distância, havia uma constante improvisação de detalhes, ora rápidos ora lentos, que brotavam de um interior presente, oriundo duma sabedoria ancestral para logo se misturarem com o anúncio da coca-cola, e quejandos, no presente contínuo. Claro e confuso ao mesmo tempo!

Pari a minha cria num contentor-cabana na floresta. Nos meses que antecederam o parto vi várias vezes dois vídeos: *Birth as We Know it* e *Nature Enchantés* (ambos acessíveis no Youtube). Cantei para dilatar o colo uterino e mexi as ancas em círculos durante horas, porque, acredito, o acto de nascer acontece através das forças físicas que pulsam em espiral, espelhando a geometria sagrada do universo. Como se, no parto, nós mulheres usássemos o *momentum* da direcção e força energética do movimento. Movimento que começa no cosmos, é absorvido pelo crânio, atravessa o corpo a parir e o corpo a ser parido e continua, como energia vital, para além desses corpos. Algures nessa viagem de 12 horas perdi a conexão com o pé direito por ter comprimido demasiado os nervos do tornozelo.

Estive rodeada pelas pessoas certas e cada uma delas levou-me e ofereceu-me algo no momento em que mais necessitava. Como quando fui chamada à atenção para o facto de que a vontade que estava a surgir em mim camuflava uma perda de controlo e que o caminho não podia ser aquele, por ser necessário dosear a energia para aguentar até ao fim, de forma natural.

A cria dentro de mim, presa por ter uma mão junto à cabeça, com calma ia, íamos, trabalhando juntos no vortex da espiral dentro da bacia. Os ossos moviam-se, ouviam-se, os órgãos afastavam-se.

No momento da saída completa da cabeça consegui conter-me e esperei para que a pele pudesse adaptar-se àquela repentina elasticidade e, com a contração seguinte (expansão), o corpinho fluiu totalmente para fora. Depois, inundada de amor e cansaço, voltei ainda ao trabalho, para parir a placenta, o segundo e último parto. O período que se seguiu, de recuperação intelectual, de adaptação física e emocional, para engrenar numa nova rotina, pouco linear mas a precisar de estrutura, foi no mínimo desafiante. Durante sete dias ingeri a placenta e a sua protecção benevolente.

Durante 40 dias nunca saímos da floresta. Dias suspensos. Um pé adormecido, o leite a subir até ao peito, a cria a aninhar, o amor.



Depois de ter parido fui bombardeada por perguntas constantes, muitas acerca das dores, se elas não eram insuportáveis... A meu ver, isso é sinónimo e resultado da distância a que se vive actualmente com o corpo (uma vivência virtual). Respondia e respondo: a natureza é sábia e, num parto normal, como foi o meu, as dores correspondem àquilo que o corpo consegue suportar, a mente tem de, e pode, lidar com elas e superar-se. O que se diz é verdade... é trabalho, trabalho de parto.

Texto revisto por Sónia Baptista em cumplicidade com a autora.

fig. 1



fig. 2

GEOGRAFIA DO AMOR

(sete bráçadas antes do afogamento nas três ondas)

DIEGO BAGAGAL

QUASE UMA SINOPSE

Em 2011, o homem mais amado e temido da minha infância, o meu tio Ricardo Wagner Braga (minha Bruxinha), morreu de AIDS, deixando verbalmente a sua herança pra mim, a sua Yayá. Era uma caixinha de plástico que ele guardou por três décadas no seu armário. Nela encontravam-se quase mil objetos, entre eles, 500 cartões-postais de cidades trocados com cerca de 160 pessoas. As mensagens contemplam três décadas e catorze países, entre eles Portugal. Ele conheceu grande parte desses “amantes” nas praias do Rio de Janeiro, hábitat oficial dos “Sereios” no Brasil, e no esplendor dos *gay balls* em plena ditadura militar. Em 2016, abri a caixa e vi aquele tesouro com olhos molhados.

- Duzentos e cinquenta e quatro cartões-postais de cidades, escritos e com selo;*
- duzentos e cinquenta cartões-postais de cidades sem selo e assinatura;*
- documentos de identidade;*
- exames de saúde;*
- cartas de Amor;*
- cartas de saudade;*
- cartas de ódio;*
- documento da policia relativo a um crime contra pessoa;*
- rezas de cura;*
- fotografias pessoais;*
- fotografias de família;*
- fotografias de Sereios, de Carnaval, de praias cariocas, de dança;*
- uma bruxa;*
- folhas de diários (em uma das páginas, da década de 1990, Ricardo descreve sua preocupação com a minha gripe e, em outra página, Ricardo escreve “Diego está impossível”; dois desenhos de cidades, feitos por Ricardo:*
- Belo Horizonte e Rio de Janeiro;*
- um desenho de natureza-morta;*
- um desenho de uma bicha “Miss Universe”;*
- cartões-postais enviados por mim;*
- cartões-postais não enviados;*
- cartões de Natal;*
- atestado de internação;*
- santinhos de morte;*
- choro;*
- riso;*
- vício em álcool;*
- vício em sexo;*
- vício em festa;*
- gozo;*
- volúpia;*
- e a foto do meu irmão mais velho,*
- Daniel Braga Portugal, entubado e em uma incubadora, enviada para uma bruxinha benzedeira,*
- dias antes de sua morte;*
- solidão;*
- saudade;*
- Magia e felicidade;*
- Água abundante;*
- 160 paqueras, amantes,*
- 160 Sereios;*
- Risos, discoteca e nós.*

ODE À GEOGRAFIA

Para o tio Ricardo a “geografia mundial” sempre foi sobre entrar num espaço de fascinação e mistério, pois a maioria daqueles lugares que me descreveu, ele nunca chegou a ir. Constantemente, através da sua magia e conhecimento teórico, ele forçava a minha imaginação ao desconhecido. Nas suas “aulas” me parecia que ele buscava oportunidades para me levar além. Às vezes ele se vestia de Bruxa.

Como criança eu interpretava tudo aquilo como um conto de fadas. E eu, era a Princesa. No ápice da crise de sua descoberta com AIDS, na década de 1990, o Ricardo chegou a tomar álcool etílico e vidros de perfume barato. Ele era um homem de líquidos inflamáveis. Através dessa herança conheci 160 Sereios que se encantaram por ele.

O que você faria se recebesse a herança de uma Bruxa?

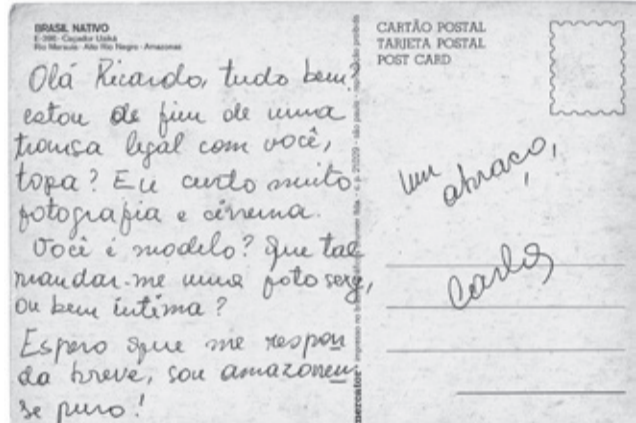


fig. 3

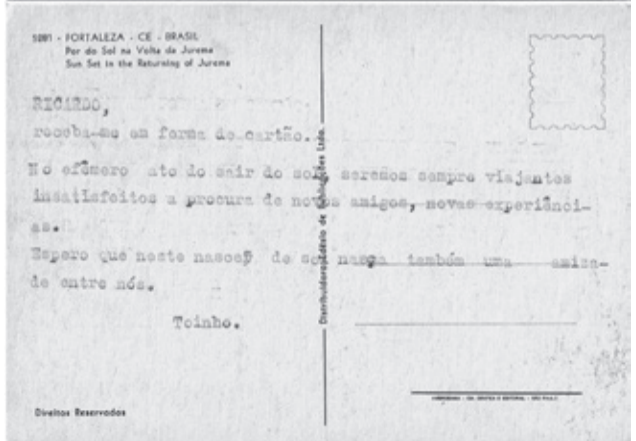


fig. 4

fig. 2 Ricardo Wagner Braga, a minha Bruxinha encantadora de Sereios.

fig. 3 *Que tal mandar uma foto sexy?*, cartão-postal do Alto Rio Negro, do Sereio Carlos, c. 1970.

fig. 4 Nascer do Sol, cartão-postal de Fortaleza, do Sereio Toninho, c. 1970.

fig. 5 *Do you like gay power?*, cartão-postal de Porto Alegre, de Sereio anônimo, c 1970.

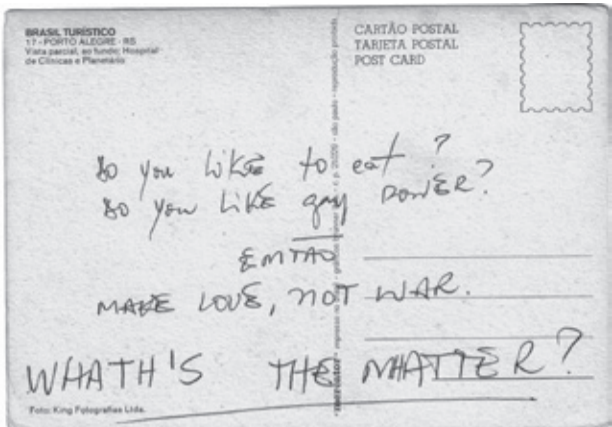
fig. 6 Ricardo e Sereio português no calçadão de Copacabana, c. 1970.

fig. 7 Sereios seduzem na Praia de Copacabana, c. 1970.

fig. 8 Um Sereio anônimo e Ricardo convidam para um mergulho, c. 1970.



fig. 5



INVOCAÇÃO

O arquipélago dos Sereios do Ricardo te chama. Vem dançar! Sortilégios de água e Amor. De morte e calor. (Aqui você pode rimar) Agora você se abandona descontroladamente e é arrasssssssssssssssssssssssssssstado para o fundo do mar... Morrerá exausto nos braços dele? Não fale com a boca cheia de espuma. Esse jogo você vai perder. Senta! São cento e sessenta! Senta! Se deixe levar. Sinta a força da maré. Nem tente marcha ré. CAIA DE BOCA NO ESPERMA DE URANO



fig. 6



fig. 7

DEIXA A GIRA GIRAR

Descobri que Yayá, como o meu tio me chamava, significa mãezinha em Yorubá. Antes de vir pra Lisboa fui com mamãe a um terreiro de Umbanda. Fiquei tão loux que no primeiro dia já queria dançar. Você ia morrer de rir. E o Pai de Santo, que era a reencarnação da Chica da Silva e que nunca tinha me visto antes, deu um jeito de me achar no outro dia. Ele tinha sonhado comigo...

... em cima dum cavalo branco correndo rápido, rápido, rápido, gargalhando pura felicidade e alegria de viver com cabelos ao vento numa roupa vermelha...

Pelo telefone ele disse que na próxima semana eu já podia entrar na “Gira” sem ter que passar pelo rito de iniciação. E disse que na Umbanda minha mãe é Yemanjá, e ela me convoca para a DANÇA. Yemanjá é “A Sereia”, a mãezinha do Mar.

Um ano depois, a Julie Beauvais, que não sabe nada disso e vive nos Alpes Suíços, escolheu o Mar como a minha locação para a ópera “Orlando” inspirada em Virginia Woolf. Porquê o Mar e eu? Coincidentemente, um mês antes de ter aberto a caixa pela primeira vez, o artista Fernando Cardoso Ball me retratou nu vestido de “sereio”, com o sexo ereto... Nunca me vi com o elemento água do Mar, estou em constante combustão. Sou frágil e inflamável como a Bruxinha. Em hebraico, água é a mãe, matriz, mar. Me afogo na mãe ou para ele eu sou a mãezinha? Voltei ao Terreiro pela segunda e última vez, e pedi permissão ao espaço pra entrar na Gira: Beijei o chão; Soltei meus cabelos; Fui posicionadx entre os homens e as mulheres. O Pai de Santo cantava com uma força tal que sua voz soltava um ar com som de relâmpago que saía entre o peito e a testa, arranhando as frestas entre o dia e a noite; Entrei na febre. O Pai de Santo cantava com uma força tal que sua voz soltava um ar com som de relâmpago que saía entre o peito e a testa, arranhando as frestas entre o dia e a noite; Entrei na febre.



fig. 8

AFRODITE

ou a onda que volta ao corpo profundo do mar

Melões, Portugal, maio de 2018

Estou catatônico. Começo a escrever com o impulso de que vou morrer. Dilato as minhas pálpebras pra ver tudo aquilo que não tinha visto. Sei que devo escrever sobre aquilo que me tornei no mar, mas neste exato momento sou apenas alguém que está com as amígdalas inflamadas. Estas guardam a memória do que se tem de homem e de mulher, e a febre está queimando essa informação. E já não tenho mais nada. São cinco da manhã. Salto da cama. Caio em pé e quase me afogo. Estou no carro, no banco de trás, indo pra locação da filmagem de “Orlando”. Ainda é noite. O sol pode surgir em instantes, pode chover, trovejar, Vejo um arco-íris pelo vidro em lágrimas no carro. O carro pode pifar explodir. Posso morrer. Vai chegando o mar... Vai chegando o fim... Vai chegando a morte... Há uma música que vem do mar... A batida do eterno ir e vir. Vai brilhando a luz... vai trazendo o dia... vai voltando a noite. A roupa de seda branca exalta meu sexo e engulo uma água salgada. Como e abocanho os Sereios do Ricardo. Estendo o prazer. Lombeira do orgasmo. Caio numa posição vulgar, de gatas na arcia e cantarolo...

Eu quero botar a batida e mexer/ Roçar meu pau no chão e gemer/ Meter pra valer em você

Mantenho-me lubrificado. As extremidades congelam com a ventania. O prazer faz-se por mim. Uma nova pausa para a morte. Vou sumir daqui e levantar toda a arcia desta praia num galope de pônei de banda desenhada, correr, viver. Subindo uma parede de água afundamos. Saúdo aqueles que vieram antes de nós. Lembro de cenas do Ricardo tomando garrafas de perfume. Um dia antes de ir para o hospital ele estava tão infeliz que já estava morto. A tempestade despencava dos céus, o sol nascia e morria, os amantes escreviam e sumiam. O dia com ele foi curto, mas foi tudo. A casa nunca pareceu tão nobre e humana. Putas, padres, pobres, militares e nós. Eu vou uivar três vezes e depois vou dançar até voar.

**Três
a onda que volta ao corpo
profundo do mar**

**Dois
a onda que volta ao corpo
profundo do mar**

**a onda que volta ao corpo
profundo do mar**

NoirBLUE — DESLOCAMENTOS DE UMA DANÇA

ANA PI

É IMPORTANTE SABER
QUE O QUE EU ESTOU VIVENDO AGORA
É O FUTURO QUE
ALGUÉM SONHOU PRA MIM
HÁ MUITO TEMPO ATRÁS
E É POR ISSO QUE
EU PEÇO A BENÇÃO
DESSAS PESSOAS MAIS VELHAS

EU ESTOU NUM AVIÃO
E AO MEU REDOR
TODAS AS PESSOAS SÃO NEGRAS
PELA PRIMEIRA VEZ
O PILOTO
SUA EQUIPE
AS PESSOAS DA PRIMEIRA CLASSE
E ISSO ME FAZ ENTENDER IMEDIATAMENTE
QUE ESSA NÃO É UMA VIAGEM QUALQUER
EU ESTOU INDO PARA A ÁFRICA
SUBSAARIANA
PELA PRIMEIRA VEZ

QUANDO EU CHEGO
NO CONTROLE DE PASSAPORTES
UM SENHOR ME DIZ
MADAME
VOUS ÊTES D'OU?
E EU RESPONDO
JE SUIS BRÉSILIENNE
E ELE DIZ
MAS VOCÊ SABE QUE
VOCÊ É DAQUI, NÉ?
MEUS OLHOS SE ENCHEM DE LÁGRIMAS
E AO MESMO TEMPO EU SORRIO
E ELE ME DIZ
SEJA BEM-VINDA DE VOLTA

NESSE INSTANTE
PERCEBO
QUE MEU MAIOR COMPROMISSO
É ESTAR
COM OS DOIS PÉS
BEM FIRMES
EU PERCEBO QUE A COR DA TERRA
ME LEVA DE VOLTA PRO
PETROLÂNDIA
PRO GRANJA VERDE
E TANTOS OUTROS BAIRROS
DA MINHA INFÂNCIA
DA JANELA DO QUARTO
DO HOTEL EU VEJO O RIO
O RIO NIGER
RIO PRETO
E EU TENHO QUE TOCAR NESSE RIO
PRETO

PRETO PEUL
PRETO NOUAKCHOTT
PRETO NIAMEY PRETO IGBO PRETO
PRETO OUAGADOUGOU BAMAKO PRETO
LUANDA HAUSSÁ MALABO YORUBÁ
TUAREGUES PRETO
ENUGU PRETO LAGOS PRETO PRETO
PRETO
SONINQUÊ PRETO
PRETO

UMA SÉRIE DE PALAVRAS
QUE NÃO DEVERIAM SER NOVAS
UMA SÉRIE DE LUGARES
QUE DEVERIAM SER ÍNTIMOS
UMA SÉRIE DE HISTÓRIAS
QUE DEVERIAM SER CONTADAS
UMA NUVEM
UMA TEMPESTE DE AREIA
UMA CHUVA TROPICAL

(PALOMA CANTA:
ESPERANDO POR TU AMOR)

UMA PONTE
E REALIDADE FANTÁSTICA
ESSAS SIRENES
SÃO DO CARRO DA POLÍCIA
QUE ME ESCOLTA
NESSA CIDADE DE MAIS
DE 20 MILHÕES DE HABITANTES
PARA QUE EU POSSA AQUI
FAZER ESSA DANÇA
QUE RESISTIU
À INVASÃO
O NOME DELA É ANO BOM
DANÇA DE GUERRA
DANÇA DE FERTILIDADE
DANÇA DE CURA

EU COLOCO O MEU TRIPÉ
O TEMPO É DE REZA
EU TAMBÉM LEVO O MEU VÉU
AZUL
E ME COLOCO NO ESPAÇO
JUNTO
ME INTEGRO
ESSE VÉU ME REVELA
O QUE EXISTE DE MAIS
ESCONDIDO
NA HISTÓRIA
QUE ME CONTARAM

EU SÓ ACREDITO VENDO
COM OS MEUS PRÓPRIOS OLHOS
EU SÓ ACREDITO SENTINDO
COM OS MEUS PRÓPRIOS POROS

DEBAIXO DA PONTE
VÁRIOS TRABALHOS SENDO FEITOS
INVISÍVEIS

EM CIMA DA PONTE
VÁRIAS CONEXÕES SENDO FEITAS
TROCAS

MUITO MOVIMENTO
MUITA COMUNICAÇÃO
A MEMÓRIA VIVA

A HISTÓRIA SENDO TRABALHADA
COM VÁRIAS LÍNGUAS
NO MÍNIMO 4
A DO SEU PRÓPRIO POVO
A DO POVO VIZINHO
A LÍNGUA COLONIAL
QUE É ESSA QUE EU TAMBÉM FALO
E A LÍNGUA DA MAIORIA

É SÓ AQUI QUE EU FAÇO AS PAZES
COM O PREFIXO AFRO
PORQUE NELE
CABE TUDO
ESSE CONTINENTE INTEIRO
E ESSE CONTINENTE INTEIRO
CABE DENTRO DE MIM

EU DESFAÇO AS VOLTAS
QUE FORAM FEITAS DE FORÇA
NA ÁRVORE DO ESQUECIMENTO

EU MERGULHO
NAS ÁGUAS ABBISSAIS
DO OCEANO ATLÂNTICO

E VEJO TODO MUNDO
CORPOS LUMINESCENTES
SONS DE BALEIA
SONS DE TAMBORES
E O SOM DO MEU PRÓPRIO CORAÇÃO

MEU PULMÃO SE ENCHE DE UM AR NOVO
E EU MERGULHO
OUTRA VEZ

MERGULHO NESSES GESTOS
E OS DANÇARINOS ME PERGUNTAM
SE VOCÊ NUNCA VEIO AQUI
COMO É QUE VOCÊ JÁ CONHECIA?
E DANÇANDO EU RESPONDO
É PORQUE A GENTE ESTÁ NO FUTURO

E NO FUTURO
NÓS FALAMOS
COM NOSSAS PRÓPRIAS BOGAS
E NO FUTURO
A RODA É AINDA MAIOR
E NO FUTURO
HÁ ESPAÇO PRA COISAS QUE
A GENTE NEM IMAGINO
QUE NEM ESSE MOMENTO

ABIDJAN ABOBO
EU VEJO GÊNIOS QUE VOAM

(PERFORMANCE DOS LES GÉNIES DE BABI
(RISOS DE DANIEL E ANA)

ELE ASSINO, SIGNATURE
LA SCENE EST VIDE
O PALCO ESTÁ VAZIO
PEU-T-ÊTRE QUE TOUT LE MONDE EST
FATIGUÉ
ASSINATURA
A ASSINATURA
E AGORA, QUAL É ESSA DANÇA?
A GENTE CHAMA DE ROUKASKASS
ROUKASKASS?
TUDO ISSO É COUPÉ-DÉCALÉ
TUDO ISSO É COUPÉ-DÉCALÉ ?
QUEBROU A CABEÇA

EU CONSIGO ATÉ ESQUECER
QUE A DIRETORA NÃO ME CUMPRIMENTOU
ACHANDO QUE EU TAMBÉM
TRABALHAVA NA CASA
E QUE DEPOIS ELA FICOU TENTANDO
PEDIR DESCULPAS

EU CONSIGO ATÉ ESQUECER
QUE MEU NOME
NÃO APARECEU NO CARTAZ DO
TRABALHO MAIS UMA VEZ

UMAS COISAS EU VEJO
OUTRAS VOCÊ TEM QUE IMAGINAR

UM DIA ANDANDO DE CARRO
EU VI UMA SENHORA
COM UMA VENDINHA
E EU NEM ACREDITEI
QUANDO EU SENTI O CHEIRO DE DENDÊ
ERA UM MONTE DE ACARAJÉ
E EU GRITEI
ACARAJÉ
E ME PERGUNTARAM
MAS VOCÊ FALA YORUBÁ?

UMAS PESSOAS ME FALAVAM
AH, VOCÊ VEM DA ÁFRICA DO SUL?
OUTRAS
DA ETIÓPIA?
NÃO, VOCÊ VEM DO CONGO
NÃO
VOCÊ VEM DE MOÇAMBIQUE
OUTRAS, VOCÊ VEM DO BENIN?
E EU SÓ CONSEGUIA PENSAR

EU VENHO DE TODOS ESSES LUGARES

QUANDO O INVISÍVEL
SE TORNA VISÍVEL
O OLHO DEMORA A ACOSTUMAR

NUM PRIMEIRO MOMENTO
PARECE INEXISTENTE
PARECE INVENÇÃO
DEPOIS SÃO VULTOS
E POR FIM SE DESENHA
COM PRECISÃO

E É DESSA FORMA QUE A GENTE VAI
ENXERGANDO
O AZUL NO PRETO
OU O PRETO NO AZUL

E EU SEI QUE EU AGORA
TAMBÉM ESTOU SONHANDO
COM AS PESSOAS QUE VIRÃO
DEPOIS DE MIM

ALÉM DE AZUL E PRETO
ESSAS PESSOAS VÃO VER TODAS AS CORES
TODAS AS FORMAS
VÃO SENTIR TODOS OS CHEIROS
PROVAR TODOS OS SABORES

EU ACHO QUE ISSO É LIBERDADE
PODER
IR PRA UM LADO
OU PRO OUTRO DA PONTE

E É POR ISSO QUE
EU PEÇO A BENÇÃO TAMBÉM
DESSAS PESSOAS MAIS NOVAS
QUE VIRÃO DEPOIS DE MIM

*Meu querido Pai azul de tão preto
NoirBLUE e seus coos são a ti dedicados,
com muito amor.
Julio Cesar de Oliveira,
desaparecido desde 4 de março de 2018.
As buscas continuam.*



fig. 9



fig. 10

Este texto é a transcrição da fala do filme
documentário *NoirBLUE – Deslocamentos
de uma dança* (2018) de Ana Pi, pela autora.

fig. 9 Nildo com *Parangolé P4 Capa 1*, 1964. Foto: Andreas Valentin.
fig. 10 Jerônimo com *Parangolé P8 Capa 5*, 1965. Foto: Claudio Oiticica, Cortesia Projeto H.O.
fig. 11 Miro com *Parangolé P2 Bandeira 1*, nos Jardins do MAMRJ, por ocasião da exposição
Opinião 65, MAMRJ, 1965. Foto: Desdemone Bardin. Propriedade do Estate of Desdemone Bardin.

A DANÇA NA MINHA EXPERIÊNCIA

HÉLIO OITICICA

12 de novembro de 1965

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. Seria o passo definitivo para a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele na minha arte.

É portanto, para mim, uma experiência de maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações, etc... Como veremos mais tarde houve uma convergência dessa experiência com a forma que tomou a minha arte no “Parangolé”¹ e tudo o que a isto se relaciona (já que o “Parangolé” influenciou e mudou o rumo de “Núcleos”², “Penetráveis”³ e “Bólides”⁴). Não só isso, como que foi o início de uma experiência social definitiva e que nem sei que rumo tomará.

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de “ballet”, que, sendo excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisiaca” que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc.. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade quanto mais livre a improvisação melhor; há como uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como obscurecido por uma força mítica interna, individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). As imagens são móveis, rápidas, inapreciáveis — são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas — em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial —> está aí apontada a direção da descoberta da imanência.

Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte — é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens — aliás, para mim, foi como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser a expressão plástica na minha obra.

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual — o passo mais importante para tal — ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de “camadas” sociais, para uma, compreensão de uma totalidade. O condicionamento burguês a que estava eu submetido desde que nasci desfez-se como por encanto — devo dizer, aliás, que o processo já se vinha formando antes sem que eu soubesse. O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo



fig. 11

1. Oiticica identifica o *Parangolé* como “anti-arte por excelência”. O nome surge de uma placa que identificava um abrigo improvisado construído por um mendigo na rua, na qual se lia “Aqui é o Parangolé”. O *Parangolé* é uma série iniciada em 1964, em forma de capa (ou bandeira, standarte ou tenda) que só com o movimento de quem o veste revela plenamente as suas cores, formas, texturas e também mensagens como “Incorporo a Revolta” ou “Estou Possuído”. Em 1965, ao apresentar os *Parangolés* vestidos por passistas da Escola de Samba da Mangueira na mostra *Opinião 65*, Oiticica foi expulso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, evento que acentuou o seu interesse em desenvolver uma arte inseparável das questões sociais. (N. do E.).
2. Iniciados em 1960, os *Núcleos* são construídos por placas de madeira pintadas com cores quentes suspensas no teto por fios de nylon. Esta série propõe um percurso ao núcleo da cor, exigindo na experiência tanto o deslocamento do espectador quanto a movimentação das placas. (N. do E.)
3. Num sentido convergente com os *Núcleos*, os *Penetráveis* são uma série de “instalações” ou espaços, dos quais é exemplo *Tropicália* (1967), em que o visitante entra e passa por experiências sensoriais extensíveis ao tato, olfato, audição e paladar, além da experiência visual. É um espaço para ser plenamente experienciado entre o corpo do espectador e o objecto, e em que o primeiro passa a experimentar também a sua movimentação. (N. do E.)
4. Os *Bólides* fazem parte de uma série iniciada nos anos 60, com o intuito de dar corpo à cor e acrescentar outros estímulos sensoriais à visão. São compostos geralmente por recipientes de vidro plástico ou cimento com materiais como pigmento, terra e zarcão que são oferecidos para serem manipulados numa relação puramente intuitiva. (N. do E.)

descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido totalmente superados, se renovam a cada dia. Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chamadas “camadas” sociais; não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, “fora” delas — a marginalização já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim — seria a total “falta de lugar social” ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, com “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite”, nem mesmo na elite artística marginal mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos “habitués” de arte) — não, o processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no modo objetivo de ser, na vivência subjetiva — seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total.

O que me interessa é o “ato total do ser” que experimento aqui em mim — não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser.

A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais — mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente mas um “estar” no mundo. A dança também não propõe uma “fuga” desse mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude — o que seria para Nietzsche a “embriaguez dionisíaca” é na verdade uma “lucidez expressiva da imanência do ato”, ato esse que não se caracteriza por parcialidade alguma e sim por sua totalidade como tal — uma expressão total do eu. Não seria esta a pedra fundamental da arte? O “Parangolé” p. ex., quando exige a participação pela dança, é apenas uma adaptação da mesma na sua estrutura e vice-versa a da estrutura na dança — é isto apenas uma transformação desse “ato total do eu”.

O gesto, o ritmo, tomam um nova forma determinada pela exigência da estrutura do “Parangolé”, sendo a dança pura um início dessa participação estrutural — não se trata de determinar níveis valorativos para uma e outra expressão, pois tanto uma (a dança pura) como a outra (a dança no “Parangolé”) são expressões totais.

O que se convencionou chamar de “interpretação” sofre também uma transformação nos nossos dias — não se trata, em alguns casos é claro, de repetir uma criação (uma canção, por exemplo) aliás dando-lhe maior ou menor expressão segundo o intérprete.



fig. 12

Hoje o intérprete pode assumir uma tal importância expressiva que sobrepuje a própria canção (ou outra coisa qualquer) que interprete. Não se trata de “vedetismo” individual, se bem que isso também exista, mas de uma real valorização expressiva do mesmo. Antigamente o “vedetismo” servia para imortalizar determinados intérpretes segundo a sua criação calcada em obras famosas (ópera e teatro). Hoje o problema é diferente: mesmo que as obras interpretadas não sejam grandes criações, músicas geniais (no campo da música popular, p. ex.), o intérprete alcança um grau expressivo alto — um cantor, Nat King Cole, p. ex., cria uma “estrutura expressiva vocal”, independente da qualidade das músicas que interprete há uma criação sua, não mais como simples “intérprete”, mas como um “vocalista” altamente expressivo. Uma atriz, Marilyn Monroe, p. ex., pela sua presença comportando tudo o que há de “interpretação” possui antes de mais nada qualidade criativa, isto é, estrutural-expressiva. A sua presença em certos filmes mediocres, dá a esses filmes um interesse incomum, criado pela sua ação como intérprete. O que interessa aqui é a vocalização de Nat e a ação interpretativa de Marilyn, independente da qualidade da música ou do texto interpretado, se bem que estes possuam é claro, um valor que é aqui relativo e não absoluto como antes.



fig. 13



fig. 15



fig. 14



fig. 18



fig. 19

- fig. 12 Hélio Oiticica com *Parangolé P22* *Capa 18* “Nirvana”, 1968. Foto: Hélio Oiticica e Antonio Manuel, cortesia do Projeto H.O.
 fig. 13 Romero com *Parangolé P32* *Capa 25* – “Rometer”, 1974. Foto: Hélio Oiticica, cortesia do Projeto H.O.
 fig. 14 *Parangolé P4* *Capa 1*, 1964. Foto: Sergio Zalis. Cortesia do autor.
 fig. 15 Passistas da Mangueira com *Parangolés* de Hélio Oiticica nos Jardins do MAMRJ por ocasião da exposição *Opinião 65*. Foto: Desdemone Bardin. Propriedade do Estate of Desdemone Bardin.
 fig. 16 Romero com *Parangolé P33* *Capa 26*, 1974. New York. Foto: Hélio Oiticica, cortesia Projeto H.O.
 fig. 17 Niildo com *Parangolé P4* *Capa 1*, 1964. Foto: Andreas Valentin.
 fig. 18 Jeff com *Parangolé P31* *Capa 24*, 1972. Autor desconhecido.
 fig. 19 Niildo com *Parangolé P15* *Capa 11*, 1967. Foto: Claudio Oiticica. Cortesia do Projecto H.O.

10 de abril de 1966 (continuação)

A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade — De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de “estar” das coisas, ou seja a expressão estética dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gosto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar. O oposto, a não-transformabilidade, não está exatamente em “não-transformar-se no espaço e no tempo”, mas na imanência que revela na sua estrutura, fundando no mundo, no espaço objetivo que ocupa, o seu lugar único — é isso também uma estrutura — Parangolé — não posso considerar hoje o “parangolé” como uma estrutura transformável-cinética, pelo espectador, mas também o seu oposto, ou seja as coisas, ou melhor os objetos, que *estão* que fundam uma relação diferente no espaço objetivo, ou seja que “deslocam” o espaço ambiental das relações óbvias já conhecidas. Está aí a chave do que será o que chamo de “arte-ambiental”⁵: o eternamente



fig. 16



fig. 17

Um pavilhão dos que se usam nos nossos dias para exposições industriais (como são bem mais interessantes do que as anêmicas exposiçõesinhas de arte!!) seria o ideal para tal fim — seria a oportunidade para uma verdadeira e eficaz experiência com o povo, jogando-o no sentido da participação criativa, longe das “mostras para elite” tão em moda hoje em dia. Essa experiência deverá ser desde o “dado” já pronto; os “estares” que estruturam como que arquitetonicamente os caminhos ou espaços a percorrer, aos “dados transformáveis” que exigiriam uma participação inventiva qualquer do espectador (ou vestir e desdobrar, ou dançar), até os “dados para fazer”, isto é, dar o material virgem para cada um construir ou fazer o que quiser, já que a motivação o estímulo, nasce do próprio fato de “estar ali para aquilo”.

A execução de tal plano é complexo, exigindo uma organização prévia muito severa, de uma equipe, é claro. Inclusive as categorias a serem exploradas são variáveis e múltiplas (em outra parte farei uma explanação do que considero como categorias estruturais nessa minha nova concepção de uma “arte ambiental”), podendo e devendo mesmo ter a colaboração de vários artistas de ideias diferentes e concentrados apenas nessa ideia geral de uma “criação total da participação”, a que seriam acrescentadas as obras criadas pela participação anônima dos espectadores, aliás melhor dizendo “participadores”.

O texto aqui publicado reproduz o original do autor tal qual por si datilografado, mantendo todos os acentos e ortografias atualmente em desuso. Cortesia do Projecto H.O.

5. “Arte-ambiental” é um conceito geral da obra de Oiticica que defende “o participador-obra”. Este divide-se entre “participador” quando assiste, e “obra” quando assistido/visto de fora nesse espaço-tempo ambiental. (N. do E.)

Intérprete por Defeito VÂNIA DOUTEL VAZ

— *Ser intérprete é o mesmo que ser criadorx mas sem ser autorx do trabalho. Isso acontece, muito. Mas não propriamente.*
— *Quem é criadorx fala e manda, quem é intérprete executa e cala. Não. Também não.*
— *Haverá uma sólida e única diferença ou fácil definição do que une e separa estas duas posições na [construção de uma] dança? Acho que não.*
— *Ser intérprete é diferente de ser criadorx. Sim. Mas também não exatamente.*

É importante que eu me apresente para estabelecer pontos de referência antes de me alongar em partilhas e suposições.

Quando me defino, responsabilizo duas fontes: o protestantismo e o ballet. Para lá da minha vontade, são estas as grandes catalisadoras do que rege o meu compasso interno, sentido de observação e julgamento de tudo o que vejo e experiencio. Ambos incutem o medo, a ideia de um olhar externo inquisitorial, a pressão de se ser bom, sendo que tudo isto impõe imensa pressão e frustração.

O meu treino de ballet com a Royal Academy of Dance e, mais tarde, com o Conservatório Nacional em Lisboa incutiu-me um extremo conforto na execução de qualquer prática disciplinada e com a sua obsessão e dependência na forma. O nível de exigência dessa prática incutiu uma eventual relação de submissão para com a sua arte. Uma condição de aceitar tudo o que me chegasse mesmo (ou especialmente) excluindo o prazer ou até o direito de o ter. “Bailarinx sofre!”

O ganho de consciência do que unia as principais fontes que até à data me definiam levou-me a revogá-las. Tinha 21 anos. Emancipação tardia mas a tempo de redirecionar uma carreira.

Esta rutura possibilitou-me um percurso profissional longo e heterogéneo. Fui dançarina de revista no Parque Mayer, cocriadora de um pequeno grupo de dança de estilo hip-hop/pop e com este contribuí para o entretenimento da vida noturna gay de Lisboa. Fui membro de companhias com 50 anos de história como o Nederlands Dans Theatre, assim como a então feroz Cedar Lake Contemporary Ballet, em Nova Iorque, e fui personagem principal numa peça de considerável sucesso na Off-Broadway: *Sleep No More*.

Parte deste percurso pressupõe uma exposição do corpo que a religião condena e uma falta de rigor técnico que o ballet não aprova. Eu sempre me senti à margem de tudo e todxs, mas felizmente tenho vindo a ter mais consciência do que me condiciona, interessa e motiva.



fig. 20

Desde 2017 tenho colaborado com o coreógrafo Trajal Harrell, que introduziu uma nova forma de trabalhar na minha experiência. O Trajal tem como regra fazer com que cada indivíduo do grupo se sinta visível, valorizadxs e expostx naquilo que possa ser o seu melhor e em acordo com a sua identidade. Ele interessa-se pela pessoa artista

e é nesse patamar que ele se inspira e cria as suas peças que inevitavelmente se tornam políticas pelo simples facto de contar com um grupo eclético, das mais diversas aparências físicas e trajetos profissionais. O horário de trabalho é generoso e faz questão de incluir todxs xs artistxs com quem colabora no diálogo sobre a criação nos seus vários estágios, encorajando-xs a ter agência. Até a escolha do figurino passa pelx artistx, garantido que se sente confortável com o que veste em cena. Em suma: é um ambiente hedónico. O resultado é o público observar um desfile de identidades no qual as suas personalidades, ao invés de serem silenciadas, foram amplificadas.

Este pensar uma identidade proactiva é uma recente aquisição que é difícil de dominar enquanto se é estudante ou jovem profissional. Sempre dancei porque era tudo o que sabia fazer. Ou pensar. Ou falar. O cliché existe e esse vivo-o eu: articulo-me tão melhor com o corpo! É tão mais fácil e preferível dançar a zanga e a insatisfação do que enfrentar verbalmente quem está num cargo de direção.

Assim que fui progredindo na minha carreira fui exposta a conversas e a partilhas que me alteraram a perspetiva, influenciando a minha capacidade de análise crítica. Por exemplo, a ideia de que tenho direito irrevogável à escolha; de que não vou deixar de ser bailarina porque alguém não quis trabalhar comigo, ou porque decidi não trabalhar com um outro alguém ou com um certo grupo num certo lugar. Não deixarei de ser profissional – muito pelo contrário – se me recusar a trabalhar em condições inferiores às necessárias para a execução do meu trabalho. Ou o direito a terminar um acordo previamente estabelecido se deixar de me sentir respeitada, satisfeita, valorizada, estimulada.

Construí a minha carreira exposta a uma combinação de pontos distantes, quase polos opostos sendo quanto à *venue* onde danço (o seu tamanho, local ou prestígio), ao número e à relação à arte dos espectadores que me assistem e aplaudem ou quanto aos diferentes percursos, idades e estágios de carreira de com quem partilho o palco.

Enquanto intérprete, conto com as mais variadas experiências que foram condicionadas tanto pelo espaço e contexto da instituição onde me encontrava como simplesmente pelo posicionamento dx criadorx para comigo. Se estava numa companhia de repertório havia uma relação com a direção (artística, executiva administrativa), com outros cargos diretivos (como produção, guarda-roupa, *management*), x ensaiadorx, xs colegas e a sua senioridade e, em tempo de criação: x criadorx. Sendo *freelancer*, a minha devoção é tripartida entre a execução da minha arte, tanto em estúdio como no eventual espaço de apresentação; a extensa troca de e-mails com a produção no que se refere a temas de viagens, *budget* e detalhes das condições que eu devo esperar encontrar quando em trabalho; e o tempo em que recupero — leia-se desespere / deprimio / definho — de volta a casa.

Hoje em dia o que mais me interessa é sentir que a pessoa que entra no estúdio, que conversa presencial ou eletronicamente, que se entretém, que questiona, que, enfim, existe, seja a mesma. Eu mesma. E, se assim for, x criadorx com quem experiencio e partilho a minha arte terá inevitavelmente que lidar com essa plenitude. Tento lidar com e antever as condições estabelecidas e decidir se são compatíveis com as minhas expectativas ou as minhas condições. Este entendimento do respeito mútuo é crucial e já não me permito silenciar na sua ausência.

Passo a desdramatizar e a explicar esta declaração. É muito comum xs criadorxs estarem numa posição hierarquicamente privilegiada quanto à tomada de qualquer decisão. Tão comum também é esse mesmo estatuto ser encorajado e até exigido pelxs próprixs intérpretes. Tem razão de ser. Xs bailarinxs desenvolvem-se em absoluta dependência de aprovação e afirmação externas. A formação na dança é uma tentativa de atingir a perfeição física independentemente de quem a pratica. Há um objetivo muito claro – o fim desejado – tanto na forma do corpo como nas

posições e movimentos que este executa. A perfeição é desejada, ainda que inatingível. No local de trabalho há espelhos por todo o lado e há sempre alguém de costas a dirigir e a dizer como cada detalhe de cada passo pode ser melhorado. Como que a acrescentar vozes que criam e alimentam fantasmas. É visto que quando xs bailarinxxs se tornam profissionais e independentes nada muda, esses fantasmas estarão presentes a acompanhá-los pelas suas carreiras. A aprovação virá sempre de fora.



fig. 21

Eu poderia declarar ser exclusivo ao meio do ballet a apetência pelo abuso e negligência dx bailarinx (tendo em conta o nível de exigência intrínseca à prática do mesmo) mas tal encontra-se também no mundo da chamada “dança contemporânea” (onde é de esperar uma abordagem mais “orgânica” e “flexível”). A mesma falta de evidência acontece entre o mundo das companhias e grandes instituições *versus* os projetos mais reduzidos em equipa e apoios financeiros. Parece-me, então, ser tudo uma questão de escolha e de prioridades. Tanto x criadorx como x intérprete pode ser umx tiranx ou umx facilitadorx da extração do potencial máximo de quem x rodeia. Mas isso já vai para lá desta profissão e abrange o conceito de umx boa/m líder.

Ser intérprete é pois ser pessoa e, com isso, um mundo de possibilidades numa combinação de situações tanto inerentes como consequentes de escolhas conscientes.

Quanto a mim, vou lidando com as minhas constatações especialmente quanto ao quão variadas são as minhas vontades e interesses. Há prazer na liberdade de simplesmente interpretar a visão de alguém, tanto quanto uma enorme satisfação de me apresentar em palco com a responsabilidade de fazer escolhas em cena, resultado de um processo colaborativo.

Está nos meus planos criar um trabalho onde conto pôr em prática tudo o que aprendi e do qual participei. Pretendo aí usar este conhecimento de intérprete como ponto privilegiado para potencializar uma conjuntura do que melhor experienciei e do que sempre desejei e nunca encontrei.



fig. 22

fig. 20-22 © Vânia DouTel Vaz.

fig. 23-25 © Filipe Pereira. O que restou do arranjo de Felipe Pereira para a peça *Companhia* de João dos Santos Martins após apresentação no Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves no dia 7.5.2019.

Arranjos FILIPE PEREIRA

Há algum tempo que flutua na minha cabeça o desejo de fazer um objeto que medite acerca da ideia de decomposição. Como *designer* floral, o mais óbvio e literal seria colocar umas flores acabadas de cortar numa jarra com água limpa e esperar. Poderia afirmar que são várias as diferenças detetáveis numa mesma flor de um dia para o outro.

Acompanhar este processo, mais do que me resignar à velhice, é fazer a ponte entre o que era a flor na sua vitalidade e aquilo em que ela de novo se tornará – composto.

A palavra ‘composto’, na sua génese, designa o resultado da reunião de várias coisas, que, neste caso, sendo composto orgânico, servirá, se se concluir o ciclo, para alimentar o solo e fazer crescer novas plantas, por exemplo. Se ecologicamente me satisfaz este fim, esteticamente agrada-me-ia a gradação de cores que de dia para dia dariam lugar a tons cinza de um processo de transmutação de um arranjo floral, num povoado de bactérias e fungos. Decompor não significa matar, flores cortadas já são natureza morta *per se*. É antes transformar um corpo pelo desmembramento.

Fazer um arranjo floral é montar um corpo compondo-o. Primeiro colocas os ramos mais lenhosos para estruturar a forma. A seguir preenches a base com os verdes para criar um suporte. Continuas colocando as flores maiores e mais resistentes entre as folhagens e nos buracos. Por fim, aplicas as florações mais delicadas, dando-lhes um protagonismo etéreo.

Mas não foi a seguir instruções que aprendi a fazer arranjos.

Quando comecei a praticar dança o método da cópia era o mais evidente. Isto nas técnicas, claro, reproduzindo o que via. Não conseguia executar a mecânica de determinado movimento sem a antevisão da forma. A compreensão do que fazia foi a etapa seguinte. Foram precisos anos para que o meu corpo se habituasse a “falar por si”, recitando todas as imitações que o atravessaram. Ou, lá está, decompondo-as.

Há algum tempo que flutua na minha cabeça o desejo de fazer uma peça na qual medite acerca da ideia de decomposição. Como coreógrafo e bailarino, o mais óbvio e literal seria pegar numa coreografia já feita e dançá-la. Posso afirmar que são várias as diferenças detetáveis na repetição de uma mesma dança.

Viver este processo, mais do que renunciar à inventividade, é fazer a ponte entre a coreografia e aquilo que ela, pela repetição, se tornará: uma prática.

Praticar uma dança é testá-la no corpo. E sendo o corpo a estrutura física de um organismo vivo, está em constante variabilidade. Se a coreografia está sujeita à interpretação do intérprete, um arranjo floral está dependente das flores que o compõem.

Compor um arranjo é muito diferente de compor uma dança, na medida em que dançar não se distancia de mim próprio, e a materialidade vegetal é distinta da imaterialidade do movimento. Contudo, há uma estreita relação entre o tempo de vida de uma flor e a qualidade efémera de uma dança.



fig. 23



fig. 24

A urgência de intervir perante uma flor cortada é íntima à forma como crio a minha própria dança: é sempre no limite, onde já não tenha tempo de questionar. Coloco a flor em água ou deixo-a prosseguir o seu ciclo natural de desidratação. Pensar primeiro e dançar depois é uma hipótese que muitas vezes se traduz na imobilidade. Mas sim, tenho de imaginar o arranjo antes de o fazer (nem que seja para encomendar as flores), ainda que quando chegam haja inevitavelmente surpresas. Expectável é a subjetividade do intérprete, surpreendente é a coreografia matar um corpo, compondo-o.

Começas em posição fetal. Olhos fechados. A mão esquerda entre as pernas, e a outra sobre a coxa direita. Esta começa a tremer pela ponta dos dedos. Ganha espaço entre a parte do corpo onde se apoiara e expande-se gradualmente para cima.

A cabeça também ela se manifesta agitando, e conduz lentamente o resto do corpo ao plano vertical. As mãos na sua trajetória em ogiva pousam sobre a cabeça, abafando delicadamente o tremor que se fizera crescer até aqui. A cabeça penetra entre as mãos que se sentem pesadas sobre o cabelo e rompe com se de um parto se tratasse, para o ápice da verticalidade. As mãos escorrem pela cara abaixo, sentindo cada pedaço de pele na passagem das temporadas às bochechas. Os pulsos tocam-se na maçã-de-adão e os dedos descolam as palmas da mão da face. Os dois cotovelos juntam-se e servem de alavanca. Enquanto isso o queixo eleva-se ao seu máximo, expondo a frente do pescoço. Os olhos vão abrindo e o rosto alegre-se sem esbanjar o sorriso. Os dedos das mãos animam-se ondulado, enquanto os pés juntos nos calcanhares fazem rodar o corpo vertical no sentido anti-horário. Depois de uma rotação completa, os pés param e as mãos começam a fechar até se tocarem uma à outra pela parte posterior dos dedos que agora apontam em direção ao solo. Enquanto isto se passou a cabeça rodou pelo lado esquerdo ao compasso das mãos até ficar tombada de frente num semi-arco até à coluna dorsal. As costas das mãos tocam-se mutuamente e os polegares descem encarrilhados pelo tronco numa submersão delicada. A ponta dos dedos beija o solo.

Compor uma decomposição pode começar assim, comigo a “fazer” de flor. Coreografar é encaixar movimentos numa ordem. Conciliar o design floral com a coreografia é algo à partida pouco natural, mas a natureza nas artes performativas é isso mesmo. A desmontagem do mundo acontece sempre que alguém se esforça por incorporar aquilo que não se é.

Neste momento não sou flor, é certo, mas nos tempos que estão por vir, quando eu já for uma dispersão de átomos, poderei ter a sorte de vir a ser uma, em Antese.

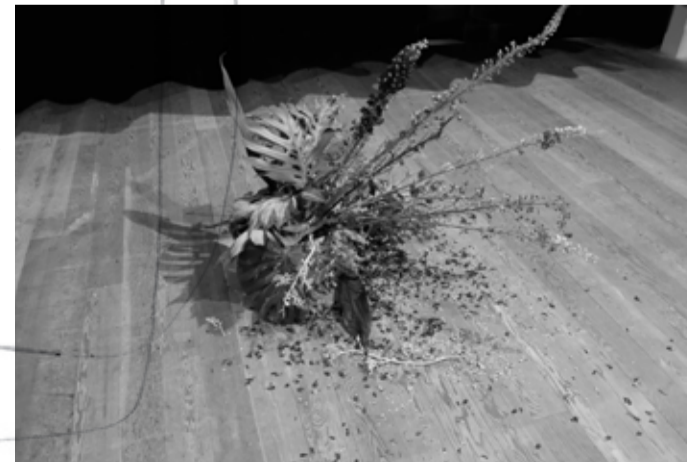


fig. 25

BAILARINOS VEGETAIS INTERESPÉCIES, OU UMA PEQUENA HISTÓRIA DE COMO AS PLANTAS DANÇARAM

TERESA CASTRO

Na Amazônia, os cães sonham e as florestas pensam. Na Europa, onde a invenção da natureza silenciou há muito a subjetividade das formas de vida não humanas, as plantas dançam. Ou, pelo menos, dançaram, arrebatando com elas, em coreografias inusitadas e hoje esquecidas, corpos não vegetais, feitos de sangue, nervos e músculos.

Surpreendentemente, não foi no tempo imemorial em que os animais falavam que as plantas dançaram. As plantas dançaram no ápice da modernidade, quando a separação entre natureza e cultura fomentada pelo racionalismo filosófico se encontrava já perfeitamente instituída. Dirão os mais céticos que as plantas dançaram durante um curto instante vitalista, esboçando um desvio biocêntrico que foi rapidamente corrigido. Ainda assim, as plantas dançaram. Dançaram diante de câmaras de filmar e sobre telas de projeção. Dançaram em frente a doutos observadores humanos que reconheceram nos movimentos enfim visíveis dos seus corpos feitos de raízes, caules, folhas e flores gestos expressivos. As plantas dançaram e ao dançarem, fizeram dos que se encantaram com os seus meneios, e que por vezes dançaram com(o) elas, seres paradoxalmente modernos: modernos nas suas maneiras de olhar o mundo ou de pensar a criação, mas vitalistas na forma como conceberam e se relacionaram empaticamente com as formas de vida vegetais, contrariando assim a ortodoxia mecanicista sobre a qual se consolidou a modernidade.

A história de como as plantas dançaram – e de como mulheres e homens dançaram como elas – pode ser contada de diferentes formas. Esta versão, delineada a traços largos, começa na segunda metade do século XIX, quando a fisiologia vegetal, e mais especificamente a questão dos movimentos dos vegetais, se tornou para muitos botânicos, profissionais e amadores, numa verdadeira obsessão. Na realidade, a história de como as plantas dançaram não é apenas uma crônica de como a tecnologia cinematográfica se revelou capaz de documentar os seus movimentos e de como bailarinos humanos tiveram a ideia de os reinterpretar. A história de como as plantas dançaram na Europa dos começos do século XX é, antes de mais, o relato dum problema considerado, nessa zona do globo, como sendo estritamente científico.

Que, por trás da sua aparência imóvel e indiferente, os vegetais se movem não apenas graças ao sopro do vento ou aos ritmos do crescimento era já bem conhecido. No entanto, a amplitude e a mecânica dos seus movimentos (cuja sofisticação continua ainda hoje a ser estudada) eram ainda largamente ignoradas no século XIX. Um contributo fundamental foi o estudo que Charles Darwin publicou em 1880, *The Power of Movement in Plants*. Apoiando-se sobre um conjunto de gráficos obtidos graças a dispositivos complexos e especialmente criados para tal, Darwin documentou um sem-número de tropismos vegetais, alguns deles bastante complexos. Entusiasmado, Darwin concluiu o seu estudo sugerindo que a radícula das plantas (a raiz embrionária da semente) se comporta como o cérebro dum “animal inferior”. A sugestão de Darwin fez correr rios de tinta – e, de certa forma, ainda faz, já que nos últimos anos se desenvolveu uma especialidade polémica, detestada por grande parte do *establishment* científico e parcialmente inspirada pela velha hipótese do cientista britânico: a “neurobiologia vegetal”. Biólogos como František Baluška e Stefano Mancuso defendem hoje não só a existência duma inteligência vegetal, mas também a semelhança entre a sinalização e o comportamento vegetal e o sistema neuronal animal. Mas regressemos a Darwin que, para além de ter sido o arquiteto da teoria da evolução, lançou as bases da inteligência vegetal enquanto hipótese científica aceitável por mentes racionais. O naturalista faleceu pouco tempo depois da publicação do seu livro e não conheceu por isso a invenção que viria a mudar o curso da história de como as plantas dançaram: o cinema. Ou seja, Darwin não teve acesso aos diferentes aparelhos, entre os quais o célebre cinematógrafo dos irmãos Lumière, que vieram facilitar a decomposição dos movimentos numa série de instantes fotográficos e doravante possibilitar a sua reprodução. Sobretudo, Darwin não pôde, graças a esses mesmos aparelhos, manipular a velocidade das imagens e, logo, calibrar duas temporalidades que pareciam irreconciliáveis: o tempo dos seres vegetais e o tempo dos seres humanos. Na realidade, o contributo decisivo da câmara de filmar para a história de como as plantas dançaram residiu na sua capacidade de transformar o tempo numa matéria plástica, que podemos condensar (acelerar) ou dilatar (abrandar). Darwin, que instalou no jardim de Leith Hill Place uma pedra capaz de se afundar no solo destinada a avaliar a ação subterrânea das minhocas (e, logo, a tornar visíveis processos temporais imperceptíveis a olho nu), teria sem dúvida apreciado a invenção do cinema.

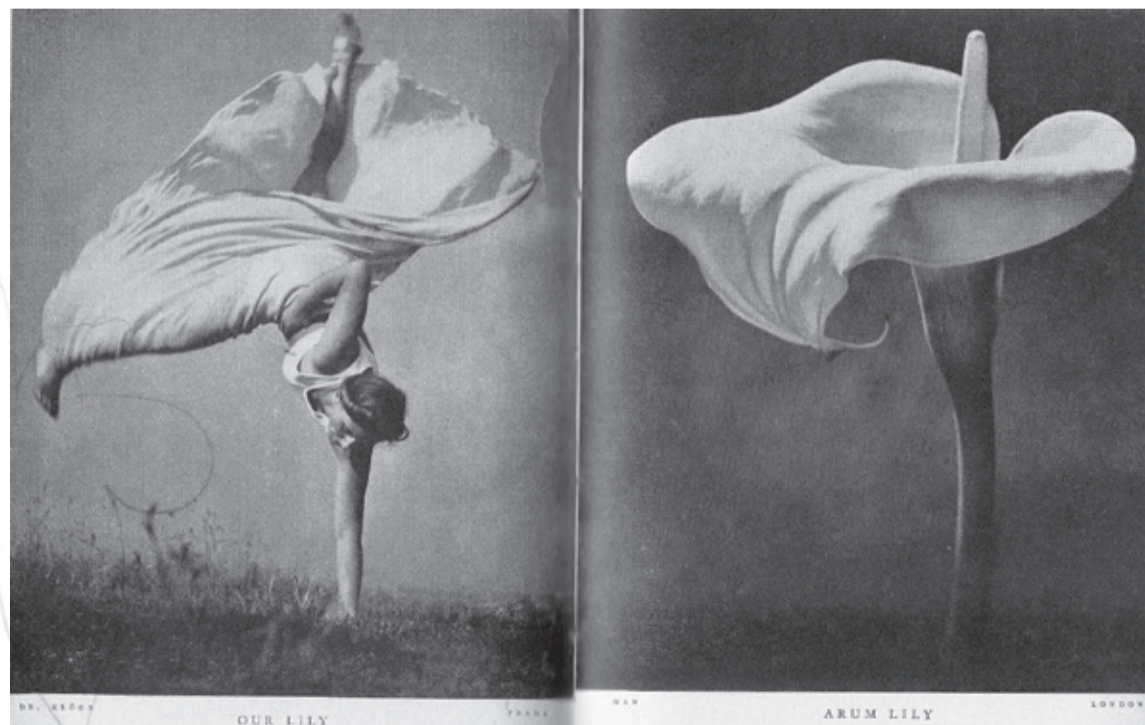


fig. 28

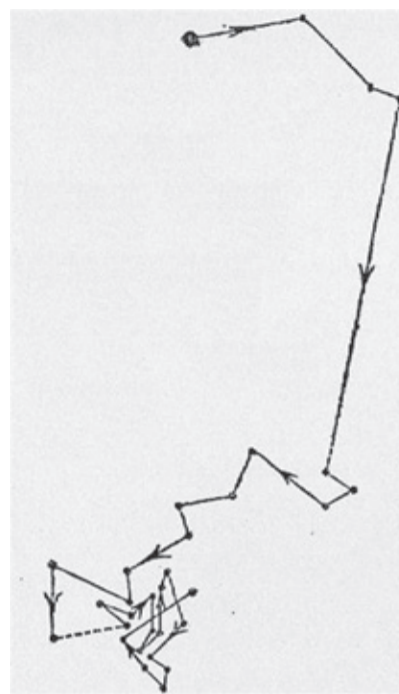


fig. 26

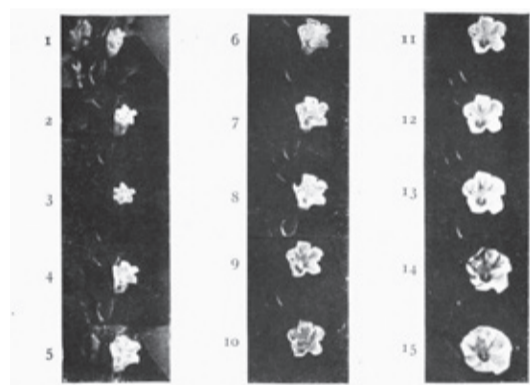


fig. 27



fig. 26 Ilustração retirada do livro *The power of movement in plants*, de Charles Darwin, assistido por Francis Darwin (Londres, John Murray, 1880, p. 59).

fig. 27 *The first motion of an opening flower*, Instituto Maray, 1905.

Retirada do livro *Practical Cinematography And Its Applications*, de Frederick A. Talbot (Londres, W. Heinemann, 1913, p.126).

fig. 28 Colagem retirada do livro *Lilliput Pocket Omnibus* (1937/38), produzido por Stefan Lorant (Londres: Pocket Publications).

fig. 29 © Samuel Joshua Beckett (ca. 1900), Loïe Fuller (Gilman Collection, aquisição de Walter Annenberg e The Annenberg Foundation Gift, 2005).

fig. 30 Ilustração retirada do livro *Les fleurs animées* (1867), de J. J. Grandville.

Foi graças ao *time-lapse* que os sucessores de Darwin (e com eles muitos outros espectadores) puderam ver, pela primeira vez, rebentos trespassar a terra em alguns segundos, as suas hastes erguerem-se furiosamente em direção à luz e flores eclodirem num piscar de olhos. Logo em 1898, o botânico alemão Wilhelm Pfeffer realizou quatro filmes sobre o movimento das flores e das raízes. Em Paris, o Institut Marey filmou, em 1905, a eclosão duma glória-da-manhã. Foi graças ao cinema que o vegetal se (re-)animou, gesticulando nas telas do cinema ao lado de uma multidão de relógios descontrolados e das suas agulhas rodopiantes, como no filme *Croissance des végétaux* (*Crescimento dos vegetais*, 1929) do médico francês Jean Comandon. Em soma, foi graças ao cinema que as plantas dançaram, como se os filmes científicos, pedagógicos ou de divulgação sobre o movimento das plantas viessem ressuscitar o que os herbários dos botânicos secavam meticulosamente entre os seus fólhos, despertando uma há muito adormecida alma vegetal (Max Brinck, *Die Seele der Pflanze / A Alma da planta*, 1922). Aliás, o cinema parece então estar ao serviço duma surpreendente forma de animismo, do qual um dos comentadores mais inspirados foi o cineasta francês Jean Epstein. “O carácter sem dúvida mais aparente da inteligência cinematográfica é o seu animismo”, escreve Epstein em 1935. “Desde as primeiras projeções em câmara lenta ou em ultrarrápido, foram destruídas as barreiras que imaginámos entre o inerte e o vivo. Ao pôr-se em prática, o cinematógrafo demonstra que não há nada de imóvel, de morto”. Ou ainda:

Um animismo surpreendente renasceu no mundo. Sabemos agora, porque as vemos, que estamos rodeados de existências inumanas [...] o cinematógrafo, ao desenvolver o alcance dos nossos sentidos e ao manipular a perspectiva temporal, torna perceptíveis à vista e ao ouvido indivíduos que considerávamos invisíveis e inaudíveis, divulga a realidade de certas abstrações.²

Enfim, “a câmara lenta e o ultrarrápido revelam um mundo onde não existem fronteiras entre os reinos da natureza”.³

Falecido em 1882, Darwin não conheceu o cinema, nem as danças serpentinadas da bailarina Loïe Fuller. Coberta por longos véus de seda que brandia graças a hastes de madeira e sobre os quais eram projetadas luzes multicolors, Fuller evoca, nas suas performances, a figura da borboleta esvoaçante e, principalmente, o motivo da mulher-flor: *Violette* (*Violeta*, 1892), *La danse des fleurs* (*A dança das flores*, 1895), *La danse du lys* (*A dança do lis*, 1895), ou ainda *Une pluie de fleurs* (*Uma chuva de flores*, 1898). Na realidade, a fantasia de que as flores dançam e de que as mesmas podem ser incarnadas por bailarinas do sexo feminino não era recente. Toda uma tradição – literária, visual, mas também coreográfica – se dedicou, pelo menos desde finais do século XVIII, a antropomorfizar e a feminizar as flores. As célebres *Fleurs animées* (*Flores animadas*, 1847) do caricaturista francês J. J. Grandville ilustram perfeitamente essa tendência iconográfica que reduziu as mulheres e meninas de boas famílias a uma botânica ornamental, associando-as à simplicidade das almas ditas vegetativas (por oposição às almas intelectivas, forçosamente viris). Do lado da dança, foi preciso esperar para que Nijinsky interpretasse, no bailado *Le Spectre de la rose* (*O espectro da rosa*, 1911), uma flor cujo corpo tinha, enfim, traços masculinos. Mas no campo clássico dos bailarinos-flor o destaque inevitável vai para a lendária Anna Pavlova e os seus solos *Rose mourante* (*Rosa moribunda*, 1910) e *Californian Poppy* (*Papoula californiana*, 1916). Como escreveria o crítico russo Akim Volynsky em 1925, num texto repleto de referências à vida das plantas e (como sempre em Volynsky) inspirado por Pavlova: “O movimento das mulheres é essencialmente vegetal, possuindo elas todas as características duma flor ou duma árvore que não foi separada da terra”.⁴ Volynsky reconhece inclusive no “vegetal” um dos elementos da dança clássica, juntamente com o “animal-humano” e o “espiritual”. O “vegetal” refere-se à dimensão plástica da dança, como se a vida das plantas remetesse para um processo meramente morfológico, generativo e transformativo. E, de facto, para a cultura visual de finais do século XIX e começos do século XX, a vida das plantas é, antes de mais, um avatar da vida das formas – como nas pranchas dos fabulosos atlas de Ernst Haeckel.

Foi preciso esperar pela revolução modernista – e pelo impacto do cinema – para que outros bailados vegetais se tornassem possíveis. Na Alemanha, a *Ausdruckstanz* – o movimento da “dança de expressão”, que se desenvolveu a partir dos anos 1910 sob o impulso de Rudolf Laban – elevou os tropismos vegetais ao estatuto de gestos expressivos, rompendo com a estética do bailado clássico. Dançar como uma planta significou não só deixar de pensá-las como criaturas imóveis, passivas e mecânicas, mas também encará-las como os seres dinâmicos e sencientes que o *time-lapse* tão bem revelava. Dançar como uma planta tornou-se numa estratégia criativa finalmente emancipada do meramente plástico e ornamental, transformando-se numa forma de expor e defender a crença num movimento vital expressivo, comum a todos os seres, como no solo *Orchidee* (*Orquídea*, 1922) da bailarina e coreógrafa Dussia Bereska. Na realidade, e porque todas as histórias são quase sempre infinitamente complexas e até contraditórias, antes de se colocar ao serviço do fascismo alemão, o vitalismo, e mais propriamente a *Lebensphilosophie* característica da “dança de expressão”, promoveu o que já qualifiquei de “pequeno desvio biocêntrico”, um extravio à ortodoxia racionalista e mecanicista que encontrara em figuras como o biólogo austro-húngaro Raoul-Heinrich Francé – autor de vários livros importantes, como *Das Sinnesleben der Pflanzen* (*A vida sensorial das plantas*, 1907) – defensores influentes. Aliás, se o biocentrismo se distingue duma simples reatualização de ideias românticas sobre a “natureza”, essa distinção passa precisamente pelo recurso ao biológico que Francé tão bem ilustra.



fig. 29



fig. 30

1. Jean Epstein, “Intelligence d’une machine” (1935), in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris, Seghers, 1974, p. 244.

2. Jean Epstein, “Photogénie de l’impondérable” (1935), in *op. cit.*, p. 251.

3. *Idem*, p. 250.

4. Akim Volynsky, “Principles of Classical Dance”, in Rabinowitz, S. J. (ed.), *Ballet’s Magic Kingdom. Selected Writings on Dance in Russia, 1911–1925*, New Haven/London: Yale UP, 2008, p. 141.

Um filme levou alguns destes aspetos ao seu paroxismo: *Das Blumenwunder* (*O Milagre das Flores*, 1926). Realizado por Max Reichmann, esta longa-metragem singular, situada algures entre o *Kulturfilm* (um filme documental, de divulgação) e o *Lehrfilm* (filme educativo ou pedagógico), foi financiada pela BASF (acrónimo para a célebre fábrica de anilina e de soda de Baden) com o objetivo de promover adubos. O filme conta a história da ninfa Flora que, tendo surpreendido um grupo de crianças a colher despreocupadamente flores, lhes explica, recorrendo a sequências de *time-lapse* documentando várias espécies vegetais, os “desgostos” e os “combates das plantas”, “o ritmo dos seus movimentos” e até os “seus sentimentos”, semelhantes aos dos seres humanos. A originalidade do filme reside nas imagens que Reichmann intercala com as sequências em *time-lapse*: planos de bailarinos reproduzindo os “gestos da natureza”. Os artistas em questão pertenciam ao ballet da ópera nacional alemã de Berlim; dirigidos pelo coreógrafo Max Terpis (que também podemos ver no écran) traduzem, no filme, os princípios da *Ausdrucksanz*, cuja prática incluía como exercício corrente a imitação dos movimentos das plantas, finalmente visíveis graças à tecnologia do cinema. No filme de Reichmann, as plantas e os homens, bailarinos vegetais



fig. 31 interespecies, formam uma comunidade gestual, transversal aos reinos da natureza. Alguns anos mais tarde, em 1951, a bailarina Jo Mihaly prolongaria



fig. 33

o exercício conduzido por Terpis ao compor *Blume im Hinterhof* (*Flor no quintal*). O solo em questão, interpretado pela própria Mihaly, evocava e recriava o fenecimento duma flor que “morre sem ter vivido”, radicalizando ainda mais o gesto ensaiado pela célebre Niddy Impekoven (um dos grandes nomes da dança expressionista alemã, juntamente com Mary Wigman e Valeska Gert) em *Das Leben der Blume* (*A vida da flor*, 1918). Demonstrando que a *Ausdrucksanz* e a *Lebensphilosophie* não são desnecessariamente uma forma de estetizar o político, os críticos da altura reconheceram na peça tanto a influência decisiva do *time-lapse*, como uma crítica das condições de vida da classe operária. Noutra perspetiva, Mihaly resgata finalmente a figura da flor para as classes populares.

A imagem doutros filmes, *O Milagre das Flores* causou forte impressão na Alemanha, entusiasmando o público em geral, críticos de cinema e até filósofos, como Theodor Lessing ou Max Scheler. Numa carta pessoal, este último observa a propósito do filme: “Vi flores respirar, despontar e morrer. A ideia comum segundo a qual as plantas não têm alma desvaneceu-se totalmente”.⁵ Também em França, onde a herança panteísta característica dum certo romantismo não teve a mesma importância que na Alemanha (sem dúvida mais receptiva a uma forma de “simpatia cósmica” para com o reino vegetal), encontramos relatos semelhantes, insistindo sobre a dimensão empática suscitada por filmes que recorrem ao *time-lapse* para documentar os movimentos vegetais e, logo, nos quais as plantas dançam. Em 1924, a escritora Colette assiste a uma projeção destinada a um público infantil e anota:

[...] a imagem acelerada regista a germinação de um feijão, o nascimento das suas radículas perfuradoras, o bocejar ávido dos seus cotilédones, de onde brota, arremessando a sua cabeça de serpente, a primeira haste... Quando se revelou o movimento intencional, inteligente da planta, vi crianças levantarem-se e imitarem a ascensão prodigiosa da planta que trepava em espiral, contornava um obstáculo ou roçava a sua estaca de apoio: ‘Está à procura! Está à procura!’, gritou um rapazinho entusiasmado. Ele sonhou com a planta nessa noite, e eu também.⁶

Dois anos mais tarde, é a vez da cineasta Germaine Dulac escrever, “Nós sentimos visualmente a dificuldade que tem uma haste para sair da terra e florir. O cinema deixa-nos assistir, ao capturar os seus movimentos inconscientes, instintivos e mecânicos, aos seus esforços em direção ao ar e à luz”.

Face a *O Milagre das Flores*, poderíamos pensar que o filme nada tem de biocêntrico e que ilustra, ao contrário, o pendor antropomórfico que caracteriza várias produções sobre o movimento dos vegetais – bem como todo um campo da cultura botânica visual, seja ela científica ou popular. De facto, muitos desses filmes atribuem às plantas intuítos, características ou comportamentos considerados como exclusivamente humanos. Um cartão de intertítulos doutro documentário alemão, *A alma das plantas* (1922), proclama, por exemplo: “Não somente as plantas têm uma alma que vibra e sente como a nossa, mas nessa alma jazem, por vezes, instintos homicidas”. Uma produção mais tardia da British Pathé intitulada até um filme sobre as cuscuta (plantas parasitas desprovidas de folhas e de clorofila, que se enrolam em torno dos caules duma planta hospedeira) de *The Strangler* (*O estrangulador*, 1950), a voz-off anunciando, na abertura do documentário: “Algumas plantas são criminosas natas”... Todavia, e para regressar a *O Milagre das Flores*, o filme introduz algumas fissuras no relato antropocêntrico convencional, em particular graças à sua montagem, que equipara bailarinos humanos e vegetais. Certo, o recurso ao *time-lapse* inscreve os movimentos dos bailarinos vegetais numa temporalidade humana e abre o caminho à sua antropomorfização. Mas há que distinguir entre antropocentrismo e antropomorfismo. Se o primeiro faz do homem o centro do mundo, o segundo é um esquema de inteligibilidade que nos pode servir, através do que o jargão da antropologia e da sociologia chamam de “imputação de intencionalidades”, a aceder à alteridade da vida. Por outras palavras, o antropomorfismo não está necessariamente ao serviço do antropocentrismo. Aliás, a própria forma como o antropomorfismo foi encarado desde o Iluminismo como um pecado mortal da Razão, um vício do raciocínio característico das crianças e dos “primitivos”, deveria por si só convidar-nos a refletir sobre ele e a imaginar o que poderia ser um antropomorfismo crítico (por oposição a um antropomorfismo ingénuo, esse sim ao serviço do antropocentrismo). Tal como a desconfiança em relação ao animismo, as suspeitas em torno do antropomorfismo são indissociáveis dos imaginários coloniais sobre a natureza. Certo, a questão que nos colocamos atualmente já não é a de como inscrever os movimentos vegetais numa temporalidade humana, à maneira de *O Milagre das Flores*. Hoje vamos mais longe e desejamos descolonizar a nossa forma de ser “humanos”, imaginando uma humanidade outra, emancipada dum sem-número de pressupostos normativos, e receptiva a sensibilidades não-humanas. Ainda assim, e antes que os filmes do Walt Disney viessem corrigir o desvio biocêntrico ensaiado nalguns filmes “de plantas”, resgatando para os caminhos hegemónicos do antropocentrismo uma multidão de flores saltitantes e de árvores bailarinas (logo em 1929, com *Springtime* (*Primavera*) e em 1952, com *Flowers and Trees* (*Flores e árvores*), duas *Silly Symphonies* bastante sugestivas), as plantas dançaram na Europa. E porque dançaram, e sabemos que sabem dançar, o convite continua de pé: como podemos novamente dançar com elas?

5. Max Scheler, Carta a Marit Furtwängler (3 de março de 1926), Nachlaß Max Scheler, Bayerische Staatsbibliothek München, Ana 385, E11, p. 267.

6. Colette, “Cinéma [Magie des films d’enseignement]” [1924], in *Colette et le cinéma*, Paris, Fayard, 2004, p. 369.

7. Germaine Dulac, “Films visuels et anti-visuels” [1928], in *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1994, p. 119.



fig. 32

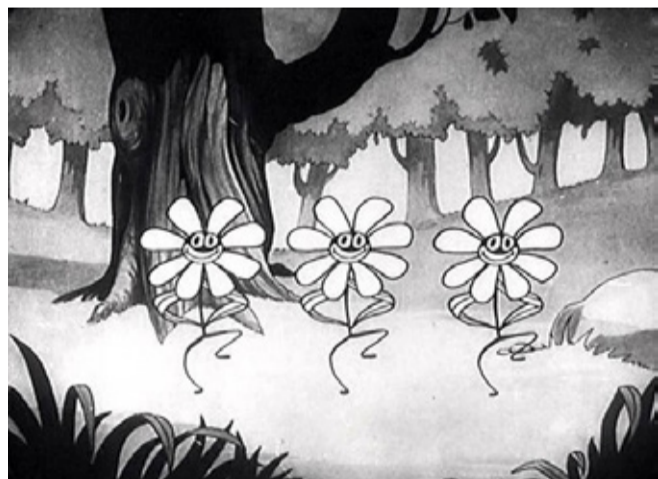


fig. 34

fig. 31 © Leonard Steckel, Jo Mihaly em *Blume im Hinterhof* (1931), cortesia do Deutsches Tanzarchiv Köln.

fig. 32. *Still* do filme *Das Blumenwunder* (1926), de Max Reichmann.

fig. 33 Autor desconhecido, Niddy Impekoven em *Das Leben der Blume*, cortesia do Deutsches Tanzarchiv Köln.

fig. 34 *Still* do filme *Springtime* (1929), de Ub Iwerks, produzido por Walt Disney.

Fóssil RITA NATÁLIO

1. *Fóssil* é um livro que é uma performance que, por sua vez, é um ritual póstumo dirigido a um conjunto de folhas secas, adocicadas por químicos, sacrificadas pelo trabalho e instrumentalizadas, espacialmente, para a construção de uma instalação em formato de onda, língua ou cobra. *Fóssil* é um livro que é uma performance, que é um ritual que começa, há cerca de 2 anos atrás, por uma mancha nos meus olhos, provocada pela intermitência de uma luz numa superfície vítrea, produzida em Taiván, também conhecida como “écran do meu computador”. Apesar de global, *Fóssil* não ignora a história nem a geografia de certos processos de extração de energia. É um livro digital, mesmo no seu formato impresso. É uma coisa na minha cabeça, mesmo quando cabeça é “outra coisa”.

2. *Fóssil* começa numa quinta pedagógica com vacas a pastar e alguém a dizer: “Não percebo nada disto.” Na quinta, tabuletas sinalizam árvores de fruto: pereira, macieira, nespereira, ameixoceira, romãzeira, pereira, vidreira, nogueira. Uma criança passcia pela quinta. Ama as tabuletas, mas já não consegue ler as árvores. Por isso, ao andar por este “supermercado da natureza”, *Fóssil* apercebe-se de que já não consegue andar a quatro patas. Não aguenta raízes nos pés, folhas na cabeça, um esqueleto vertebrado ou uma casca. Quer libertar-se da escala humana, mas sobretudo quer libertar-se da escala dos vivos. Porque a vegetalidade não é o fim de um livro. Muito menos a animalidade. Mesmo sonhando com plantas, com vértebras, com conchas. Mesmo desejando a justiça ambiental e a diplomacia cósmica interespecies, essa não é a finalidade dos livros. O aquecimento global agrava-se, a empresa Navigator avança, eucaliptos ardem. A não ser que este seja mesmo o FIM dos livros. Acabar com os livros seria bom. Enfim, se as florestas pensam, se as pedras pedram, os peixes peixam, as flores floram e as águas aguam, é para que o pensamento deixe de pensar como pensava. Livrarmo-nos dos livros seria tão bom.

3. *Fóssil* gostaria de ser um livro. Mas é sobretudo uma performance da geologia. As más-linguas atribuem a origem de *Fóssil* à derrocada de uma pedreira em Borba, mais precisamente em 2018, em pleno Antropoceno, na época Quaternária do Eon Fanerozóico. Mas há quem tenha visto *Fóssil* nas minas de Potosi, em 1600 e troca o passo, ou em Cancer Alley, junto ao Rio Mississipi, em pleno século XXI. Porém, *Fóssil* não aguenta a narratividade a não ser sob a forma de uma repetição dramática e minimal. Minimal, minimal, minimal, minimal. Mini mal, mini mal, mini mini mal, mini mini mini mini mal, maxi mal, digi tal, abi ssal, animal animal animal. *Fóssil* é uma tecnologia que vai muito além da mera reprodução das origens. Perguntas como “de onde viemos?”, “para onde vamos?”, “para que serve?”, “o que faço aqui?” não servem! Pelos compridos pelo corpo todo, dentes caninos, unhas compridas e aquele pedacinho de osso que fica no final da coluna e que não serve para nada e só dificulta a sentar também não servem. Muito menos metáforas da beleza da língua ou a comparação com espaços naturais idílicos. Por exemplo “o pensamento contemporâneo precisa de parecer-se mais com uma floresta tropical!”. No entanto, *Fóssil* não abdica de algumas comparações. Por exemplo, vulvas como florestas e vaginas como pedreiras. Zonas extrativas como zonas erógenas. Porque essas comparações permitem ver além do mimetismo ou do naturalismo de outras. Por exemplo, denúncias

da representação através da representação, denúncias da opressão através da opressão, denúncias da violência através da violência, denúncia da extração através da extração. Mini-mal mini-mal mini-mal mini-mal mini-mal mini-mal mini-mal mal mal mal.

4. *Fóssil* é um ritual. Foi produzido em 2050 para tecnomaniacxs e tecnofóbicxs. Mas, na verdade, trata-se de uma performance terrestre que começou, há milhares de anos, quando pessoas carregavam os seus úteros como mochilas, e as mochilas podiam ser trocadas até 5 vezes entre pessoas grávidas, independentemente do seu género. A mochila era a criação em trânsito, uma espécie de grande amplificadora das consciências. Talvez por ser demasiado volátil, demasiado opaco, este livro foi achado numa dessas mochilas na fronteira entre hoje, ontem e amanhã, entre camadas de combustíveis fósseis e astros que, como vocês sabem, são os dinossauros das pedras. Desenterraram este livro, e vinha coberto de sangue. Eram sedimentos de um rapaz. Um rapaz muito rapaz, com aquelas barbas e aquelas saias do século XIX, os calções muito curtos de 2018, desenhados a partir da matriz biométrica de um jovem situacionista a pintar o chão em Paris, em pleno Maio de 68. E a arrogância, que podia ser clássica ou pré-clássica, renascida depois nos séculos XV, XVI, XVII e XVII, era acompanhada, ao longo de toda a Modernidade, pela contínua negação da violência histórica sobre todxs xs não-ele. Todxs xs que não pensavam como ele, todxs xs que não se vestiam como ele, todxs os que não alinhavam. Comunidades, associações, movimentos, correntes e aldeias de não-ele. Nações inteiras de não-ele. Primeira, segunda e terceira geração de não-ele. Enfim, o rapaz era incapaz de entender que o planeta era uma espécie de megaprojeção GPS da sua vista sobre o planeta, isto é, que o planeta era a sua própria vista. Que ele era um caixa de óculos, basicamente, com a presunção da neutralidade. Assim, repetia mil vezes: “Vai para a tua terra”, esquecendo que ele mesmo era um fóssil deslocado, sem território, que vivia às custas do território de outrem. Assim, mesmo que fosse muito clara e bem documentada a violência arqueológica e geológica em 1492 ou em 1791, em 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, em janeiro de 2020, em fevereiro de 2020, ou em 2045, com recíprocos sedimentos de sangue e mijo, toda a gente estava muito mais preocupada com um misero arranhão no centro da testa deste rapaz, deste jovem, que tinha a seus pés os dinossauros e uma comunidade imensa de gente morta.

5. Bom, não sabemos ao certo de que século veio *Fóssil* ou este rapaz, embora se presume o intolerável. Ambxs são fósseis da colonização, da extração e da masculinidade, que estão hoje a ser estudados por geólogos, por astrólogos, e por mim. Dedicado este livro a este rapaz. Quero esquecê-lo mas, para isso, preciso de voltar aos trânsitos de não-ele e aos fluxos vitais de ele-não. E este estudo admite o *twist* da linguagem, assim como formas geométricas produzidas por música num cerimonial de plantas de poder, rejeitando a forma como poder estático e assumindo o extático como força. Porém, faço um aviso. Este livro não vem acompanhado de um brinde ou de um par de asas para sobrevoar o real, independentemente do género, do tamanho dos pés, ou da classe social. Este livro é apenas o resultado do encontro inusitado da minha pequenez interseccional, com a escala inumana de fossilização de seres vivos, necessária para a criação de petróleo, que será a matéria-prima do saco de plástico que embalará este livro. Este livro gasta o tempo (da terra). E, por isso, esta minha performance é para a linguagem se gastar, porque justamente é contra a extração dos recursos naturais (da linguagem). E este livro que já começou começa assim:

Atenção intra-terrestres
a linguagem
está à solta
operações subterrâneas
de conexão
estão a ser alvo
da mais sensível
tensão verbal
e anal
enroladas na medula
anacondas psicadélicas
replantam nos corpos
nativas matas perceptivas

enquanto milhões de refugiadxs da
religião ocidental
correm para botes anecoicos
onde se recusam a falar
onde se recusam a comer

atenção à transição
a revolução
a transfiguração
não está garantida
o que equivale a dizer
que estamos em guerra

há quem produza eco
e há quem se recuse a ouvi-lo
há quem ainda se reproduza no esperma
e há quem espere

a igreja da neo-ecologia matrix
desfez as suas arquitecturas
mais conservadoras
em biotecnologias linguísticas

restam raras memórias dos géneros
mas sobretudo dos exageros
com que tratámos os géneros

e como explicar às crianças de 2050
que a linguagem já não será uma arma,
já não será uma prótese?
Que o próprio sonho será o real?

Atenção pensamentos serpentinos
atenção xoxotas molhadas
por toda a parte
milhões e milhões de
parentes anfíbios e minerais
libertam os territórios
dos seus nomes
sobe o nível das águas
o continente já não contém
o continente é incontinente

Tifon a serpente arco-íris
filha de Gaia
deusa das forças terrestres
escreve caudalosamente
na superfície dos rios:

L U
X
O
F L
U
X
O*

*Excerto de livro-performance *Fóssil*, 2020.

ARTAUD E A CALUDA DOS TEXTOS

MIGUEL CASTRO CALDAS

“A poesia escrita merece ser usada uma vez e devia destruir-se depois. Que os poetas mortos cedam o lugar aos outros.”* Com esta injunção, Artaud pede à poesia escrita que se comporte como uma performance. Que apareça num lugar a uma hora marcada, faça o que tem a fazer e se vá embora. Mas a escrita não pode fazer isso porque a sua performance termina no momento em que o poeta acaba de escrever o poema. Ou seja, no momento em que o poema começa a ser poesia escrita. Se a poesia andou de mãos dadas com a oralidade, a escrita foi inventada para durar mais tempo do que o tempo em que foi feita. Uma consequência disto é a coisa bizarra de já poder ter passado tanto tempo desde que o poema foi escrito, que ele é revisitado por pessoas que ainda não tinham nascido quando o poeta o escreveu. Se por um lado tal possibilita o acesso a coisas escritas (ou ditas) por pessoas que já não existem, por outro lado, seguindo o argumento de Artaud, podemos ficar petrificados perante a voz do morto. Petrificados porque podemos entender mal o que lemos, porque estamos desalinhadados, quer do tempo, quer da língua. Mas porque não destruir a poesia escrita depois de a usarmos?, questiona Artaud, para em seguida concluir: “Talvez então pudéssemos chegar a compreender que é a nossa veneração pelo que já está feito, por mais belo e válido que seja, que nos petrifica, nos torna estáticos e nos impede de estabelecer contacto com esse poder subjacente, quer ele se chame energia pensante, força vital, determinismo das trocas, monstros lunares, ou o que quiserem.”*

O problema que Artaud coloca resulta da sua crença de que os textos se constituem como obstáculos aos seus leitores. Ler textos “com veneração pelo que já está feito” impede-nos “de estabelecer contacto” com a vida. Não são só os textos que petrificam os leitores, mas toda a linguagem verbal. As palavras, “pela sua natureza e carácter de definição, fixada de uma vez para sempre, aprisionam e paralisam o pensamento, em vez de o tornarem possível e de estimularem o seu desenvolvimento”.* Ou seja, as palavras são fins de processos, da mesma forma que os cadáveres são fins de corpos, fins de vidas. Para Artaud, o teatro é, ou deverá ser, o contrário disto: se ele pode ser considerado como a manifestação da vida, é-o porquanto a vida é tão-só o que está a acontecer no momento em que acontece. Se o teatro é a vida, Artaud tem de o equiparar ao pensamento em processo e à criação de uma linguagem que não pode nunca cristalizar-se. A única maneira é ser destruída depois de ser criada, é arder e extinguir-se, como se de um fósforo se tratasse. E é por esta ordem de razões que os textos e a própria linguagem verbal têm de ser varridos, para Artaud, do teatro.

Estas noções revelam duas convicções: uma, que a linguagem não tem correspondência *direta* com o real. As palavras não correspondem coisas: “Distingo perfeitamente na raiz desta confusão uma rutura entre as coisas e as palavras, entre as coisas e as ideias e os signos que as representam.”* A segunda convicção pressupõe que para partilharmos a nossa experiência do real precisamos de renunciar à linguagem. Discordo desta noção, porque a linguagem, não sendo um espelho do real, constrói-o e constitui por isso mesmo o que chamamos a experiência do real.

Artaud abre assim o seu *O Teatro e o Seu Duplo*: “Um curioso paralelo se verifica entre esta decadência generalizada da vida [...] e o vivo interesse que testemunhamos por uma cultura que jamais coincidiu com a vida, uma cultura concebida antes para a tirar-nizar.” Ou seja, a civilização e a época padecem de um mal, de uma doença. Mas Artaud tem um remédio, um antídoto: se nos entregarmos à doença, como se sofrêssemos de Peste, com todas as sensações e delírios, então conseguimos alcançar a linguagem original, a tal que se refere diretamente às coisas sem separação, a tal que não pode ser escrita e que só pode ser vivida. Esta conceção de linguagem ideal é uma variação da crença romântica numa era anterior à História, numa época dourada, ímpoluta, anterior ao Dilúvio, quando não havia separação entre as palavras e as coisas – quando a linguagem não precisava ainda de nomear um Sujeito, pois o Sujeito era uno com a realidade que a linguagem nomeava.

No entanto, gostaria de sublinhar que por detrás deste ataque à linguagem verbal e escrita, o modo como Artaud caracteriza a escrita e a linguagem verbal possibilita uma nova maneira de encarar o texto como dispositivo. Graças a Artaud pode-se olhar para os textos, não como algo que fala, mas como algo que *não* fala. Poder-se-á então dizer que a figura de retórica por excelência dos textos é a prosopopeia, que consiste em dar voz a seres ausentes, mortos, sobrenaturais ou inanimados. Paul de Man, no seu ensaio *Autobiography as Defacement*** de 1979, escreve: “Uma voz pressupõe uma boca, olhos e, finalmente, uma cara, uma corrente que é manifestada na etimologia do nome do tropo, *prosopon, poicin*, dar uma máscara ou uma cara (*prosopon*).” Neste sentido retórico, como o texto adquire uma voz, o texto torna-se uma prosopopeia, pois é uma coisa que parece falar, mas na realidade não fala. Os leitores imaginam que fala, ou que falam por ela, enquanto leem. Prosseguindo na linha de de Man, posso presumir que quando cito alguém que está ausente também é por mcio dessa mesma figura de retórica que o faço, e de repente a figura inverte-se, sou eu que me apago para que a voz do ausente se acenda. Seja como for, esta ideia é antagónica àquela que postula que a leitura é uma conversa com o texto. Com a prosopopeia não há possibilidade de manter conversas. Não se pode dialogar com uma máscara, pois esta só responde ao que já foi antecipado.

Quando leio, o texto não me interrompe para confirmar ou corrigir a interpretação do que acho que ele me diz. Mas o surpreendente é que no teatro, os atores, apesar de estarem realmente na minha presença, também não conversam comigo. Estejam a falar ou calados, pretendam eles que me funda ou me separe do que estão a fazer, eles e eu não estamos nunca a conversar. Portanto, o que os atores dizem ou fazem em palco ou na minha presença é inteiramente distinto do que o que duas pessoas que estão a conversar num mesmo espaço fazem ou dizem.

Mas como será ver o texto como algo radicalmente diferente? Algo que não fala na minha língua? Mas também não fala noutra. Serão os textos dispositivos selvagens, portanto imprevisíveis, como quando Heiner Müller estabeleceu que a diferença entre texto e espetáculo é como o coiote e o Joseph Beuys fechados numa galeria durante dias? José Maria Vieira Mendes, no seu *Uma Coisa Não é Outra Coisa* defende que antes de se dizer que a relação entre texto e espetáculo é como um coiote e uma pessoa é preciso dizer que o texto não é teatro e vice-versa, que não estão presos por uma relação. “Aquilo que proponho”, diz Vieira Mendes, “implica reconhecer o outro no encontro e identificar o óbvio: eu não sou tu. A diferença deixa de ser eterna e constante, passa a ser negociável, mutável e não dependente da semelhança”.** Se tomarmos a relação entre texto e leitor, por mais que o leitor reconheça que o texto não é ele (nem outra pessoa), no momento em que ele começa a ler o texto, toma as palavras do texto, o texto fica contido nele, o próprio leitor torna-se numa prosopopeia. Neste ponto, Artaud está certo quando diz que o leitor se petrifica perante o texto. Eu diria apenas que não é perante o texto que se petrifica, mas dentro do texto, porque de facto ele para, literalmente, interrompe o seu curso, para poder entrar na leitura, e ler as palavras.

Também perante o espetáculo posso começar por reconhecer que eu, o espectador, não sou o espetáculo. Mas Artaud não gosta de tal reconhecimento de distância, e prefere que a experiência do espetáculo seja mais parecida com um ritual, onde não há separação entre quem vê e quem é visto – a fusão é o desiderato. Mas o próprio ritual continua a ser uma experiência com mortos. Paradoxalmente, a manciira como Artaud propõe que nos relacionemos com o espetáculo é semelhante à manciira como lemos textos. E por isso, para “que os poetas mortos cedam o lugar aos outros” teríamos, não de os destruir, mas de os alimentar como se fossem deuses. Quanto a mim, em vez de os alimentar, prefiro ser alimentado por eles, os textos, e se o posso fazer é porque me sei vivo e os sei mortos. Se sei isto, a Artaud o devo.

MANUAL

CLARA AMARAL

Se o teu dedo começa debaixo desta palavra – *Aqui*.

Aqui como palavra e como sítio onde o teu dedo indicador encontra o seu lugar no início desta página.

O teu dedo indicador imóvel

debaixo da palavra *Aqui* e ao mesmo tempo

que pressionas intensamente aquele *Aqui* que está lá atrás no texto,

permites também que a frase avance só pelo avançar

dos teus olhos nas palavras, não avances o dedo.

Os olhos inevitavelmente seguem o texto,

no claro desejo de que o texto termine ou que tu decidas terminar o texto,

e assim que uma dessas duas acontecer a página será virada.

Agora sim. Mal chegues ao final deste parágrafo permite então que o teu dedo indicador,

que está lá atrás na primeira linha,

percorra uma e cada palavra que já leste

como se o tacto permitisse uma compreensão das palavras que os olhos tão somente não permitem

e venha até *Aqui*.

Agora deixa que o teu dedo deslize desse *Aqui* para este *Aqui*

E daquele *Aqui* para este *Aqui*

e aí vai o dedo indicador,

deslizando verticalmente,

tocando todas aquelas palavras que encontras pelo caminho.

E quando este parágrafo terminar não leias mais, recusa o labor dos olhos, recusa a articulação das sílabas

umas com as outras, recusa as palavras, as frases, recusa o próximo parágrafo e permite apenas que o dedo

indicador deslize pela página abaixo até que encontra o ponto no final da página. E os teus olhos, depois de

deixarem o teu dedo indicador à mercê desse ponto, os teus olhos relocalizam-se e vêm até

Aqui os teus olhos articulam-se novamente para dar sentido ao texto. O texto que não leste mas que

tocaste. E aqui estamos. O teu dedo indicador no final desta página espera o momento em que os teus olhos

alcançam a última palavra deste texto para que o dedo se possa dirigir à boca, recolhendo uma quantidade

exacta de saliva. Essa quantidade exacta de saliva auxiliará na tarefa de virar a página, de forma a que

possas começar outra relação com o que está escrito na parte detrás desta página, e na parte detrás da

página seguinte e da outra página e por aí em diante. Até ao momento em que não haverá mais páginas e

deixas o jornal em cima da mesa, para que qualquer outra pessoa com as suas duas mãos o agarre e comece

tudo de novo. E nesse recomeçar se perpetua a promessa da leitura. Permite agora que o teu punho ou o

que dele resta, pois o indicador continua à mercê do tal ponto, se cerre, com força, mas não demasiada força

pois isso pareceria o resultado de uma certa raiva, e raiva, por agora, não é o que queremos cultivar. A força

necessária para que a mão se recolha em proximidade. E agora com o punho cerrado olha para a tua mão e

em seguida devolve os olhos à página e verás que o resultado é o seguinte: três dedos apontam para ti, um

toca ao de leve o ponto no final desta página e o polegar parece uma sombra mais pequena do indicador,

um pouco como aquele amigo que não faz muito mais do que fazer companhia, poucos comentários e muita

observação. Digamos que esse é, em princípio, o papel das mãos quando tratam com texto, meras ajudantes

de um fazer que alguns de nós conhecem tão bem. E com o papel das mãos em mente e as mãos no papel, o

momento pelo qual, talvez, esperasses chegou. O teu dedo indicador abandona o ponto e com os olhos neste

texto e a tua visão periférica nesse dedo, muito lentamente, da forma mais demorada possível, como se

nessa demora a página se acabasse de escrever, traz o teu dedo na direção da tua boca. E assim, à primeira

vista, a boca e o dedo encontram-se próximos. Ainda antes que a língua se apresse a molhar tudo sente a

tua respiração nesse dedo. E agora sim a língua intervém, humedece o dedo e do dedo molhado à página é

só um baixar da mão.

*Artaud, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, [1938]. Fenda, Lisboa, 2006.

**Man, Paul de, “Autobiography as Defacement”, in *MLN*, Vol. 94, No. 5, Dec. 1979.

***Mendes, José Maria Vieira, *Uma Coisa não é Outra Coisa*. Cotovia, Lisboa, 2016.

ANA PI

(Belo Horizonte, Brasil, 1986) é uma mulher negra, artista da coreografia e da imagem, pesquisadora das danças periféricas, dançarina extemporânea, pedagoga. Trânsito, deslocamento, pertencimento, sobreposição, memória, cores e gestos ordinários são vitais às suas práticas e trabalhos.

CLARA AMARAL

(Fundão, 1984) estudou coreografia (SNDO) e artes visuais (DAI) em Amsterdão entre 2009 e 2019. A sua prática incorpora regularmente uma atenção e intenção em relação à dança que passa por processos de escrita.

DANIEL LÜHMANN

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

DIEGO BAGAGAL

(Belo Horizonte, Brasil, 9 de agosto) estudou dança, teatro, cura e curadoria. Foi escolhido para ser Salomé, Cleópatra e Orlando. Foi considerado Artista Revelação pela Revista Encontro, em 2011. Está a criar um álbum para pôr vivos e mortos a dançar.

FILIPE PEREIRA

(Fátima, 1986) é coreógrafo, bailarino e designer floral. O seu trabalho tem-se desenvolvido a partir de uma reflexão sobre a hierarquia dos dispositivos nas artes cénicas, dispersando a coreografia para os diversos elementos constituintes de um espetáculo, como a luz e a cenografia.

HÉLIO OITICICA

(Rio de Janeiro, 1937-1980) foi um artista do movimento tropicalista e do grupo Neoconcreto, que procurou superar a noção de objeto de arte da esfera contemplativa para uma dimensão ética, social e política. Escreveu extensamente sobre a arte e o seu trabalho.

ISABEL LUCENA

(Lisboa, 1982) é designer gráfica independente e professora na ETIC 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 Amsterdão. É membro cofundador do Observatório das Transformações da Cidade de Lisboa.

JOÃO DOS SANTOS MARTINS

(Santarém, 1989) é um artista que trabalha a partir e através da dança. A sua prática distribui-se, geralmente, em múltiplas colaborações, experimentando entre formatos vários como a coreografia, a curadoria e a investigação.

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.

MIGUEL CASTRO CALDAS

(Lisboa, 1972) escreve peças de teatro que antigamente entregava a um encenador, mas agora prefere ser ele a colocá-las em cena com a ajuda de amigos. Fez dramaturgia de espetáculos, estuda, dá aulas e traduz ocasionalmente.

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 ser tradutor. Foi jornalista e subiu a revisor de texto, acumulando assim técnicas sempre ligadas à palavra escrita.

RITA NATÁLIO

(Lisboa, 1983) 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).

SÓNIA BAPTISTA

(Lisboa, 1975) coreografa, encena e escreve.

TERESA CASTRO

(Lisboa, 1976) é professora associada de estudos cinematográficos na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 5. Estudou história da arte e cinema em Lisboa, Londres e Paris.

TOM ENGELS

(Bonheiden, Bélgica, 1989) trabalha como editor, curador, escritor e dramaturgista. Faz parte da Sarma, um laboratório para práticas discursivas e publicação expandida. Colaborou recentemente com Alexandra Bachzetsis, Mette Ingvartsen, Mette Edvardsen, Bryana Fritz, PRICE e Philipp Gehmacher.

VÂNIA DOUTEL VAZ

(Setúbal, 1985) é bailarina, com formação em dança clássica pela Escola de Dança do Conservatório Nacional. Dançou em revistas, musicais, em clubs, bailáricos, bailados neo-modernos, contemporâneos, em museus, em performances experimentais. Viveu uma década em Nova Iorque. Vive em Lisboa.

VÂNIA ROVISCO

(Durban, África do Sul, 1975) foi intérprete para Meg Stuart entre 2001-07. Define-se desde então como artista visual performativa, inserindo o corpo na galeria de arte. O seu mais recente projeto, Reacting to Time – portugueses na performance, lida com o arquivo e a transmissão de obras de finais dos anos 60 em diante.

ZEINA HANNA

(Beirute, Líbano, 1985) vive em Berlim e trabalha no circuito das artes performativas como coreógrafa, performer e dramaturgista. Na sua pesquisa recente observa a forma como seres vivos habitam o mundo pela perspectiva de como, onde e quando dormem.



Vila do Conde
CÂMARA MUNICIPAL



PARASITA

C I R
R C
A L U

coreia.pt



dgARTES DIREÇÃO-GERAL
DAS ARTES

FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena CONTRIBUIÇÃO Ana Pi, Clara Amaral, Diego Bagagal, Filipe Pereira, Hélio Oiticica, Miguel Castro Caldas, Rita Natálio, Teresa Castro, Tom Engels, Vânia Doucel Vaz, Vânia Rovisco, Zeina Hanna TRADUÇÃO José Maria Vieira Mendes, Patrícia da Silva REVISÃO Daniel Lühmann, Pedro Cerejo, Sónia Baptista EDIÇÃO, PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Circular Associação Cultural, Associação Parasita SITE Sara Orsi APOIOS Centro Municipal da Juventude de Vila do Conde, Maus Hábitos - Espaço de Intervenção Cultural, Opart/Companhia Nacional de Bailado/Estúdios Victor Córdon AGRADECIMENTOS André e. Teodósio, Ariane Figueiredo e César Oiticica do Projecto H.O., Claraluz Keiser, Daniel Pizamiglio, Donatella Cacciola, Duarte Amado, ESMAE, Frank-Manuel Peter, Sebastian Bardin-Greenberg, Sergio Zalis, Vânia Rodrigues

Esta edição da *Coreia* é escrita em português de Portugal e do Brasil. A adopção do acordo ortográfico em vigor ficou ao critério de cada autor.

Coreia aceita colaborações para o próximo número, a sair em Setembro, reservando-se o direito de selecção dos textos, que devem ser enviados até dia 15 de Julho de 2020 por correio electrónico para: coreia@coreia.pt

DEPÓSITO LEGAL 452179/19 ERC 127238

IMPRESSÃO FIG — Indústrias Gráficas, SA — Coimbra TIRAGEM 3000 exemplares FONTES Glossy Display, F Grotesk

PROPRIETÁRIO: Circular — Associação Cultural SEDE DE REDACÇÃO/SEDE DO EDITOR: 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