

SARA GRAÇA Capa

RAIMUND HOGHE Lembro-me

ANNA HALPRIN Prefácio

남화연 HAWYEON NAM Seung-Hee Choi,
Kyunghee Lee e o Sr. H

HENRIQUE NEVES Uma Nova Peça Nova

SARA WOKEY Transmitindo Trio A

CHRISTOPHE WAVELET entrevista ALICE DUSAPIN

[녹취 시작]
[Begin Transcript]

Ensinar Uma Coisa Que Não Se Sabe

DANI ISSLER & FRÉDÉRIC SAYER *Stars and Stripes* na Graça

PAULA CASPÃO *Rassemblages* Pre-Lúdicas para Ensaiar Recusar

이민경 MIN KYOUNG LEE O País-Escola Secundária

LEANDRO SOUZA Refrão

BRUNO ZHU Que Merda

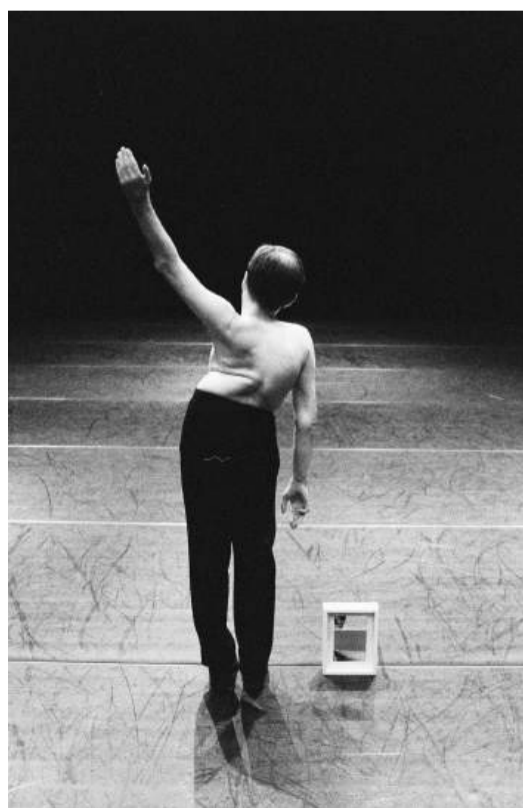
LETICIA SKRYCKY Carta a Anaísa para Nunca Ser Enviada

GAYA MEDEIROS Carta para Uma Enguia



Em resposta a um pedido para aprender e apresentar um excerto de uma peça sua, Raimund Hoghe lamentou dizendo: “É muito íntimo (...) e está ligado aos nossos corpos e distintas experiências de vida. Portanto não há como dar a minha coreografia ou partes dela a outras pessoas.” As artes performativas são exímias a garantir a sua irrepetibilidade. Estão conectadas aos sujeitos, físicos e psíquicos, o que põe em causa a sua transmissibilidade. O que acontece quando artistas que carregam o trabalho no seu corpo deixam o espaço material? Há corpos únicos que só esses podem realizar uma ação? Quando artistas entram no espaço sideral, parte da sua obra sume inevitavelmente consigo. Criam-se mitos. Outra parte é incumbida aos seus herdeiros que terão várias formas de interpretar ou de radicalizar o testamento. Outra parte é responsabilidade das instituições que presumem a preservação. E a parte que resta pertence ao colectivo — àqueles que durante anos e anos, não conseguiram mais discernir o que são e o que fazem das experiências sensíveis que perduram nos seus corpos. Esta missão, por vezes invisível e não comunicada, é fundamental para uma comunidade que se cuida além de abraços e que não se deixa equivocar com a virtude do novo. Resta continuar a transportar pedaços da memória para o futuro, reconhecendo a distância crítica que é necessário ativar para se ancorar no presente.

João dos Santos Martins



— 1 —

Lembro-me de que queria muito ter 12 anos para ver filmes para maiores de 12 anos.

Lembro-me de que o meu avô só via filmes nos cinemas Roxy e Astoria. Lembro-me da Audrey Hepburn a correr à chuva no *Breakfast at Tiffany's*. Lembro-me de matinés vazias no Lichtburg e de nos mandarem para casa se não houvesse pelo menos oito pessoas para ver o filme.

— 2 —

Lembro-me de que havia neve lá fora e de que tinha os pés molhados quando estava sentado no cinema com a minha irmã a ver o *West Side Story*. Lembro-me de que a Romy Schneider e a minha irmã nasceram no mesmo dia. Lembro-me de atravessar o palco a carregar uma árvore de Natal, na peça *Arthur Aronymus e os seus pais*, de Else Lasker-Schüler. Lembro-me de que o produtor dos Beatles transformou Priscilla White na cantora Cilla Black.

— 3 —

Lembro-me do que a Judy Garland disse no palco do Palace Theatre, em Nova Iorque: “I’ll stay as long as you want me.” Lembro-me da Soeur Sorire, a freira cantora, que teve um sucesso mundial com a música *Dominique*. Acabou por se suicidar com a namorada. Lembro-me do escândalo que foi o casamento de Edith Piaf com o grego Théo Sarapo, vinte anos mais novo do que ela, e dela a posar orgulhosa para as câmaras. Cantaram juntos em palco *A quoi ça sert l’amour*. Lembro-me de ter 17 anos quando recebi um postal do cantor pop Rex Gildo com os votos: “Tudo de bom e muito amor.” Lembro-me da Minouche Barelli a representar o Mónaco no Festival da Eurovisão da Canção, em 1967, com uma música contra a guerra chamada *Boum Badaboum*. Lembro-me dos Beach Boys, de Donovan e dos Beatles com o Maharishi na Índia.

Lembro-me da Cass Elliot, dos Mama’s and Papa’s, ter morrido em Londres depois de uma série de festas, que incluíram o 31.º aniversário de Mick Jagger. Tinha 33 anos. O título de um dos seus últimos álbuns é *The good times are coming*.

— 4 —

Lembro-me do vizinho a quem uma bomba matou os dois filhos que brincavam no quintal. Lembro-me de me aconselharem a deitar à sombra de um muro e a proteger a cabeça com uma mala em caso de bomba atómica. Lembro-me das fotos do Vietname, das caras queimadas pelo napalm e das crianças a fugirem da poeira da bomba. Lembro-me das imagens em papel de lustro dos rapazes hitlerianos e das raparigas nazis num álbum de poesia de uma tia. Lembro-me de um amigo que, quando criança, ficou muito

impressionado ao descobrir números tatuados no braço de um tio que era judeu. “Para que são os números?”, perguntou ele ao tio. “É o meu número de telefone”, respondeu-lhe o tio. “E eu achei”, disse-me o meu amigo, “que era bastante prático ter o número de telefone no braço.” Lembro-me de que na escola nunca falaram da guerra ou do Holocausto.

— 5 —

Lembro-me de papagaios de papel no céu, a voarem para longe num céu sem nuvens. Lembro-me do medo de ter de frequentar a escola de danças de salão. Lembro-me dos saíotes engomados da minha irmã que eram postos a secar no chão até ficarem duros como pedra. Lembro-me dos penteados colmeia das senhoras e das calças dos senhores, justas nas ancas. Lembro-me da concha de gesso em que dormia e que era fechada todas as noites com duas ligaduras cor de pele no peito e no estômago. Lembro-me de ter ouvido a notícia do primeiro homem a pisar a Lua no comboio rápido para Wuppertal. Lembro-me da Marcha sobre Washington, do Movimento pelos Direitos Civis e do discurso de Martin Luther King — “I have a dream”. Lembro-me do popular café no centro da cidade alemã de Bielefeld, onde pessoas negras não podiam entrar. Lembro-me da mãe do corredor de 800 metros que, depois de o filho ter ganho a prova olímpica, disse: “É tão importante ter sido um alemão a ganhar. E sobretudo ter sido um atleta com pernas brancas.” Lembro-me dos sorrisos dos homens brancos que participaram no assassinato do político negro Patrice Lumumba, no Congo. Lembro-me do dia quente de verão quando o Roger, do Ruanda, me disse que não conseguia arranjar trabalho aqui por ser negro. “And I cannot change my skin” disse, e o sol brilhava e não se via uma nuvem no céu.

— 6 —

Lembro-me do dia da morte de Marilyn Monroe e da fotografia dela no calendário das estrelas de cinema pendurado junto ao louceiro. “O seu coração pesava 300 gramas”, veio a noticiar-se mais tarde. Lembro-me da minha irmã a limpar os degraus da cave quando deu a notícia da morte de Kennedy, em Dallas. Lembro-me do sangue no vestido rosaclearo da Jackie Kennedy. Lembro-me do casaco de pele falsa da minha mãe e do casaco que ela nunca chegou a usar e que a loja accitou de volta quando ela morreu. Lembro-me de que Martin Luther King, um dia antes de ser morto, disse: “Tal como toda a gente, eu gostaria de viver uma longa vida.” Lembro-me do dia em que saiu a última edição da revista *Film-Revue*. Foi como se alguém tivesse morrido.

— 7 —

Lembro-me da senhora da bilheteira do teatro e do seu sonho de viajar até à Lua. “Ir lá acima uma vez — é esse o meu sonho”, disse ela e riu-se.

Lembro-me dos olhares de nostalgia no *Morte em Veneza*, do Visconti. Lembro-me da Maria Callas, numa *masterclass*, encorajar os alunos a não lançarem fogo de artifício, mas sim a trabalharem os seus sentimentos. Lembro-me dos protestos ruidosos contra o filme *O Silêncio*, do Ingmar Bergman. Lembro-me do assassino de crianças Jürgen Bartsch, que foi considerado uma besta e que era suposto ser castrado e morreu na operação. Lembro-me do vermelho da bíblia maoista e do verde do relvado do *Blow Up*, do Antonioni. Lembro-me do negro do Black Power e do rosa do movimento gay. Lembro-me do *Ragazzi di vita*, do Pasolini, e do Mike, um jovem prostituto de Hannover que adorava a sua cobra a quem chamava Futuro. Lembro-me da poeta Rose Auslander na cama da qual já não conseguia sair e onde escreveu poemas até à sua morte. Num dos seus últimos poemas escreveu: “Atira este medo ao ar.”

Este é o texto do solo *Another Dream*, de Raimund Hoghe, de 2000. A performance reflete sobre a década de 1960 e conclui a trilogia que começou com *Meinwärts* (1994) e *Chambre séparée* (1997). O texto foi originalmente publicado na plataforma online Sarma. Traduzido a partir do original em alemão e da versão em inglês por José Maria Vieira Mendes e Patrícia da Silva.



Another Dream (2000) de Raimund Hoghe (nas imagens). Fotos: Luca Giacomo Schulte. Cortesia do autor.

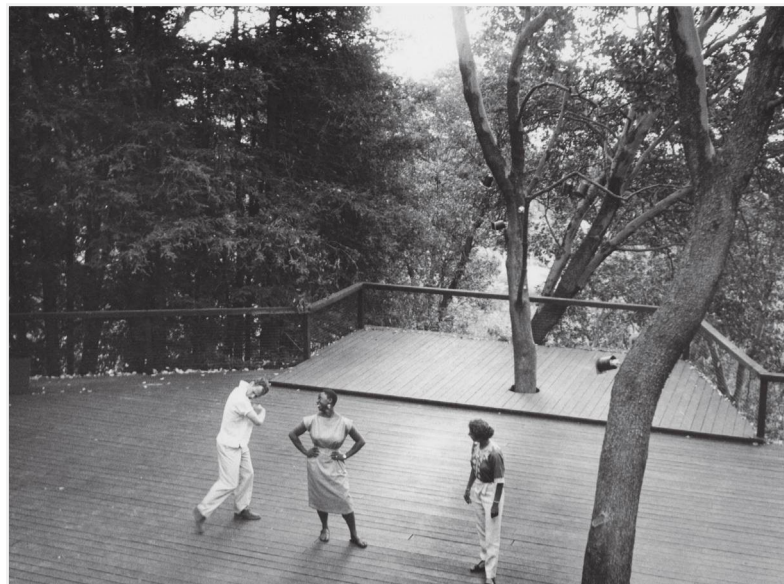
Enquanto folheio as páginas da minha compilação de escritos, estou sentada num banco de onde vejo a minha plataforma de dança e estúdio, rodeada por sequóias e ensombrada pela presença constante do monte Tamalpais. Apercebo-me de que estou aqui há muito tempo. Cada árvore, cada voo de pássaro, ruído de veado, sensação da brisa ou som da buzina de nevoeiro encerram em si uma memória de uma dança criada neste sítio. A minha vida e trabalho estão entrelaçados com os ritmos, mudanças e variações subtis desta terra.

Deixei a região Centro-Oeste da minha infância e uma carreira de bailarina profissional na cidade de Nova Iorque para me mudar para a Califórnia em 1945. A Segunda Guerra Mundial tinha chegado ao fim e rumei a São Francisco para me juntar ao meu marido que tinha acabado de regressar do Pacífico. Tinha 25 anos de idade. Seis anos mais tarde já tínhamos duas filhas, Dania e Rana, e a nossa jovem família mudou-se para uma nova casa desenhada pelo Bill [William] Wurster, com

o meu marido, Lawrence. Estas duas pessoas foram as principais influências para o estilo de arquitetura e paisagismo da região da baía de São Francisco, um movimento que me influenciou a mim e à minha arte todos os dias. Esse estilo possibilitava uma relação fluida entre o interior e o exterior, um tema central no meu trabalho que fui desenvolvendo ao explorar a dança, tanto dentro como fora do teatro. Na minha nova casa, as janelas de correr abriam para terraços cobertos de casca de pinheiro que nos conduziam até aos bosques de sequóias, e a vista ia desde a baía até às encostas da montanha majestosa. A minha nova casa no campo parecia fazer parte da natureza e foi-se transformando cada vez mais num ambiente de contemplação, livre das distrações da cidade. Naquela altura, partilhava um estúdio de dança com Welland Lathrop¹, em São Francisco, mas gradualmente fui sentindo uma atração pelo meu estúdio de casa, onde passava cada vez mais tempo.

Lawrence e o designer de luz de espetáculos de dança moderna Arch Lauterer desenharam uma plataforma de dança que serpenteava por entre as sequóias por baixo da nossa casa. A atração ia-se tornando cada vez maior. Não queria separar-me das minhas duas filhas e estava pronta para romper de vez. Deixei a cidade e comecei a dançar neste ambiente exterior revigorante. Cortei os laços com a dança moderna e comecei a procurar outros caminhos. Propus oficinas experimentais para bailarinos e convidéi artistas plásticos, músicos, atores, arquitetos, poetas, psicólogos e realizadores. Chamei ao grupo Dancers' Workshop, uma ideia da Bauhaus, a escola experimental da Alemanha pré-Nazi. No Dancers' Workshop procurávamos formas de redescobrir a natureza mais básica dos nossos materiais, livres de preconceitos e de associações pré-concebidas. Estávamos interessados em evitar a previsibilidade da causa e efeito. E como resultado das nossas muitas experiências, criámos peças de teatro e performances na plataforma de dança e no bosque envolvente para o público que era convidado. À medida que as pessoas se iam interessando pelo nosso trabalho, fomos sendo convidados para festivais de arte internacionais, tanto aqui como no estrangeiro.

Os três aspetos do meu trabalho que gostaria de destacar são, parece-me, trajetórias singulares e têm sido muito importantes para mim ao longo dos anos. O primeiro é que as experiências que fiz com o Dancers' Workshop nas décadas de 1960 e 1970 com novas formas de dança deram origem a novas utilizações da dança. Dançar fora das restrições do teatro de proscénio e no meio ambiente – tanto nas ruas de uma cidade como na natureza – produziu resultados inesperados. Ao aproximar-se dos ambientes onde as pessoas viviam, a dança tornou-se mais ligada à vida das pessoas e respondeu de forma mais direta às suas necessidades. Abandonámos a construção de imagens e os truques típicos do teatro



Da esquerda para a direita, Merce Cunningham, Ruth Beckford e Anna Halprin na plataforma de dança desenhada por Lawrence Halprin, 1957. Foto: autor não identificado. Depósito na Biblioteca de Artes Performativas do Museu de Performance e Design da Universidade da Califórnia. Cortesia da Anna Halprin Estate.

e passámos a fazer a nossa arte com a matéria crua das nossas vidas. Alteraram-se e expandiram-se as fronteiras entre arte e vida e entre performer e público, e os usos e aplicações da dança seguiram-lhes o exemplo. Sentia-se o movimento de uma força maior, que eu acredito ter que ver com as raízes da dança e a sua importância primordial para os seres humanos.

Há um segundo aspeto que foi desenvolvido: enquanto investigávamos novos usos para a dança e para o movimento, as nossas formas tornaram-se acessíveis a mais pessoas e começaram a existir fora do teatro, no quotidiano de pessoas comuns. Com a expansão das formas, o tipo de pessoas que se dispunham a participar foi ficando cada vez mais diverso e isso provocou mudanças profundas na dança. Enquanto procurávamos criar uma forma de arte em diálogo direto com diferentes grupos étnicos e nacionalidades, com pessoas de diferentes realidades económicas, idades ou capacidades físicas, desenvolveram-se novos métodos de comunicação e um processo criativo que encorajava o envolvimento plural.

Agora que tínhamos descoberto um teatro holístico e total também precisávamos de um performer-bailarino holístico bem preparado. Comecei então a criar formas em que as componentes física, emocional, mental e espiritual dos corpos tivessem uma maior relação entre si. Estava à procura da pessoa completa, e o meu critério era o sentido na vida de cada indivíduo.

O meu trabalho começou por se focar em novas formas e usos para a dança; mais tarde foquei-me no significado dos trabalhos que estava a criar, para depois reinvestir nessas novas formas com mais emoção e motivação pessoal. Durante o processo de despir todo o fingimento do teatro e de envolvimento da pessoa completa descobrimos que acontecia uma síntese inesperada. Começámos a trabalhar com temas da vida real, e agora as danças que criávamos faziam sentido na realidade da vida das pessoas. Estávamos a explorar as nossas histórias pessoais e as danças que criávamos tinham poderes transformativos. Comecei a chamar-lhes rituais e a identificar como mitos os materiais que as criavam. Foi um ponto de viragem para mim no que diz respeito ao modo como olhava para a dança e para os seus usos potenciais.

O terceiro aspeto do meu trabalho, e a parte que me desafiou e estimulou durante todos estes anos, foi o modo como a dança tem sido instrumental no desenvolvimento de comunidade através da expressão de todos estes mitos e rituais. Parece que foi inevitável – a experiência de comunidade – e, à medida que a comunidade se transformava no meu tema central, emergiam símbolos ou arquétipos. A força motriz, a força pulsante da vitalidade que nos motiva a todos tornou-se a inspiração para os meus trabalhos mais tardios. O choque de ter cancro e as mudanças que isso provocou na minha vida e no meu trabalho levaram-me a explorar a relação entre

dança e cura. Comecei a trabalhar com a dança como uma arte curativa e com pessoas que estivessem a lutar contra doenças potencialmente fatais. Compaixão, saúde, amor, catarse, vida, morte – o espectro completo da luta da humanidade – precisavam de estar presentes nas formas que desenvolvia. E uma e outra vez, ao regressar à montanha ou ao mar, alimentava-me de imagens e recursos e energia que reciclava e introduzia no trabalho de construção de uma comunidade vital.

Tal como muitos de nós lutam para encontrar a sua identidade espiritual, eu acredito que podemos voltar à dança para recuperar uma tradição ancestral que servirá muitas das nossas necessidades na cultura atual.

A sabedoria da dança e do corpo contém recursos que nos podem oferecer ferramentas para a sobrevivência da vida neste planeta. A nossa ligação com a terra e com os outros como formas da terra é o próximo passo a dar. Acredito que seja esta a possibilidade maravilhosa da dança hoje em dia. Através da dança podemos redescobrir uma identidade espiritual e um sentido de comunidade que perdemos, e o trabalho de tornar esta dança vigente, imediata e necessária continua a ser de grande importância. Neste momento, a natureza é a minha maior professora, a voz mais clara que guia a minha dança. Sentir e experienciar a terra ajuda-me a encontrar a minha natureza humana mais profunda e estou a dirigir muita da minha dança para este teatro infinito e intemporal.

Ao sentar-me no banco de onde vejo a plataforma de dança sou invadida por uma enxurrada de perguntas. O que se segue? Para onde estou a ir? O que é o meu trabalho aos 75 anos? O que fazem os mais velhos em outras culturas? Ensinam os mais novos, curam os doentes, cuidam da terra, preservam os rituais, falam com os antepassados, mantêm a família. Eu faço tudo isto e convoco os espíritos, onde quer que estejam, o que quer que signifiquem e como quer que apareçam, para me guiarem e me levarem mais longe neste caminho de evolução da dança ao qual dediquei a minha vida. Continuo a acreditar no extraordinário potencial demonstrado por todo este trabalho, na sua evolução desde a rebelião à expansão, à comunidade, à cura e de volta ao mundo natural.

Anna Halprin Kentfield, Califórnia, junho de 1994

Publicado originalmente em Anna Halprin (autora) e Rachel Kaplan (editora), *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance* (Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1995). Traduzido do original em inglês por José Maria Vieira Mendes e Patrícia da Silva.



Still Dance with Anna Halprin (na imagem) de Eeo Stubblefield (foto), 1998. Cortesia da artista.

1. Welland Lathrop (1905–1981) foi um artista interdisciplinar, bailarino de Martha Graham, influente na cena experimental de dança na costa Oeste dos EUA nos anos 1940 e 1950 ao lado de Halprin com quem colaborava no Halprin-Lathrop Studio Theater.

“Não ficamos na praia a perguntar ao oceano qual foi o seu movimento no passado e qual será o seu movimento no futuro.”

Isadora Duncan, “The Dancer of the Future” (c.1902),
in *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Books, 1928.

Conheci a Kyunghee Lee há dois anos, no verão. Durante uma tremenda vaga de calor em Tóquio. Eu e a Haeju Kim 김해주, curadora da minha exposição individual *Mind Stream* (no Centro de Arte Sonje, em 2020) estávamos a conversar sobre o terramoto que tínhamos sentido naquela noite. Fomos juntas de metro até à escola *Chosun*, em Tóquio. Já conhecia a escola há algum tempo, mas sem saber porquê senti-me surpreendentemente nervosa com a visita. Ainda me lembro de algumas das paisagens que vi da janela do comboio, no caminho. A escola *Chosun* foi discriminada institucionalmente pela sociedade japonesa e alvo de discursos de ódio pelas organizações de direita japonesas, devido às ligações financeiras e políticas com a Coreia do Norte e a vários casos de raptos de cidadãos japoneses na Coreia do Norte nos anos 1970 e 1980. Ainda existem cidadãos coreanos residentes no Japão que se mudaram durante a ocupação japonesa da Coreia (1919-1945). Mudaram-se para o Japão antes da divisão da península coreana e não puderam voltar, mesmo depois da independência da Coreia. No final da Segunda Grande Guerra, depois de o Japão ter sido derrotado, cerca de dois milhões de coreanos permaneceram no Japão e viram a sua nação atravessar tempos caóticos que culminaram na divisão entre Coreia do Sul e Coreia do Norte. Os que permaneceram no Japão, depois de expatriados, foram forçados a escolher entre uma das nacionalidades. Contudo, o Japão era já a sua base e foi aí que um grande número de coreanos se instalou por questões práticas, mas também por motivos políticos ou por causa da instabilidade que se vivia na península coreana. E foi assim que surgiu a primeira geração de coreanos *zainichi*.

A escola *Chosun* do Japão é uma escola étnica da Associação Geral de Coreanos Residentes no Japão (*Chongryon*), uma entre outras, criada pelos coreanos *zainichi* para ensinar história e cultura coreana às gerações futuras. A escola *Chosun* tem-se mantido graças ao apoio da Coreia do Norte. Nos últimos tempos tem-se refletido, na Coreia do Sul, sobre o silenciamento, que já dura há muito, e sobre a atitude descuidada do governo relativamente ao passado. Kyunghee Lee, uma antiga professora de dança da escola *Chosun*, e Ok Seon Moon, um encenador, amigo de infância de Lee, que me ajudou a conhecê-la, são ambos coreanos *zainichi* que se formaram na escola *Chosun*.

Muitos dos coreanos que não puderam voltar para o seu país de origem permaneceram no Japão. Seung-hee Choi estava na China quando a Coreia se tornou independente, em agosto de 1945. Na altura, Choi fundara o Instituto Asiático de Pesquisa de Dança, em Pequim, e dava aulas na Academia Central de Drama na mesma cidade. Choi mudou-se para o Japão em 1926, quando fez 15 anos. Choi nasceu na Coreia, em 1911, logo

após a anexação pelo Japão. Depois de assistir a uma performance da companhia de dança de Ishii Baku¹, em Kyungsung – o antigo nome da cidade hoje conhecida por Seul –, Choi mudou-se para o Japão onde aprendeu a dança moderna de Ishii Baku. Com Choi optou por colocar em palco danças coreanas e foi bastante apoiada por pessoas cultas e por intelectuais japoneses. Desta forma, tornou-se rapidamente na bailarina representante da sua colónia, bem como do Império Japonês.

Depois disto, Choi teve várias experiências no estrangeiro, atuando na América do Norte e do Sul, bem como na Europa, e não só ampliou terrenos estratégicos para o desenvolvimento e modernização das danças tradicionais como reestruturou as possibilidades do que seria de esperar de uma bailarina. Choi era uma artista que representava tanto o Império Japonês como o orgulho artístico nacional dos coreanos colonizados. Era simultaneamente um produto de valor cultural para o imperador japonês, que, através dela, introduzia estilos artísticos das colónias, e uma presa fácil de atacar e criticar por não respeitar de forma rígida as danças tradicionais da Coreia. Para além de tudo isto, Choi era uma “Nova Mulher” que aprendeu dança moderna e que conhecia a dança ocidental e tinha uma grande paixão pelas suas conquistas artísticas. Era mulher numa altura em que as bailarinas eram menosprezadas e olhadas como *gisaeng* – mulheres de famílias marginais ou de escravos, educadas para serem cortesãs e oferecerem entretenimento e conversa a homens coreanos de classe alta –, numa altura em que o reconhecimento da dança como género artístico independente era raro. *Ehera Noara* (1933) pode ser tida como a dança que consolidou a ascensão de Choi no Japão. Ao apresentar pela primeira vez no Japão esta peça depois de ter aprendido dança tradicional coreana, *Taepyeongmu*² e *Hallyangmu*³, Choi decidiu vestir-se como um homem. Podemos supor que a sua posição enquanto artista, os conflitos interiores gerados pela sua identidade social e as complexas projeções de que era alvo por parte de outras pessoas poderão tê-la influenciado nesta escolha. A cultura de passeios turísticos dos japoneses à Coreia colonial, que incluía diversões com *gisaeng*, por exemplo, pode também ter tido algum peso na declaração de resistência de Choi, que se poderá ter querido vestir como homem na sua estreia no Japão de modo a estabelecer-se como artista e não como um sujeito exótico.

A verdade é que atualmente a dança coreana está à beira da morte, sem dar sinais de alguma coisa a que se possa chamar ‘dança’, para além da preservação da tradição pelas gisaeng em festas e outros lugares. Não se consegue sequer encontrar literatura sobre o assunto.

*A minha dança coreana não é mais do que o recurso ao escasso material que ainda se encontra na Coreia, ou a criação de novas coisas para interpretar em palco. Julgo que ninguém reconhecerá traços de ‘originalidade’ ou ‘criatividade’ na minha estilização da dança coreana. Os meus métodos de estilização podem ser vistos como semelhantes à abordagem da *La Argentina*⁴ à dança espanhola ou de *Uday Shankar*⁵ à dança indiana. Para mim, esses dois métodos são experiências fundamentais.*



Fotografia de imprensa de *Ehera Noara* de Seung-hee Choi, 1933, in *The Century's Beauty*.

Seung-hee Choi, *A Letter to My Folks, Flame: An Autobiography* by Seung-hee Choi, *Dancer of a Century, 1911-1969*. Seoul: Jamo Books, pp 82-83.

Quando regressou ao Japão em 1941, depois de ter dançado em diferentes países, Seung-hee Choi participou em espetáculos para ajudar a levantar a moral dos militares e fez doações ao exército japonês quando rebentou a Guerra do Pacífico e se começaram a sentir as pressões políticas daí decorrentes. Durante o período da Esfera de Coprosperidade da Grande Ásia Oriental, época em que o imperador japonês propagava uma ideia de unidade financeira, geográfica e cultural transversal a toda a Ásia⁶, Choi dedicou-se a trabalhar sobre a estilização de danças da Ásia oriental, incluindo danças do Japão, da Coreia e da China.

Após a independência da Coreia, Choi ainda não se tinha livrado das acusações que lhe foram feitas no auge do período colonialista, altura em que despontava uma consciência política que pretendia aniquilar e condenar todos os grupos pró-Japão. Para dar resposta a essas acusações fez algumas declarações estratégicas, afirmando estar empenhada em transformar aquilo a que na altura se chamava “Dança Oriental” em “Ballet Coreano” e comprometendo-se a trabalhar afincadamente para alcançar tais feitos artísticos.

Por razões ideológicas, Choi acabou por ir viver com o marido, Mak An, para a Coreia do Norte. As suas peças de dança em estilo de propaganda e o manual *Dança Básica Nacional da Coreia*⁷ (1958) – que compilou para difundir as suas coreografias – são os principais trabalhos desse período. Até que, em 1969, foi anunciada uma purga que a vitimou por motivos políticos não muito claros.

Já há algum tempo descobri Seung-hee Choi como pioneira da dança moderna. Enquanto artista, tenho vindo a trabalhar com os seus arquivos, compilados por ela e reunidos por pessoas que gravitavam à sua volta. Apesar de muita coisa ter mudado, fico por vezes exaurida pela sua história de vida difícil e pelos preconceitos que se continuam a associar a Choi e às contradições de uma vida de artista pró-Japão, comunista, etc., preconceitos esses que foram apresentados de forma trágica pelos diferentes órgãos de comunicação social da Coreia do Sul, bem como pela comunidade internacional. Como pensar as escolhas políticas de Choi perante sucessivas encruzilhadas? Será possível entendermos as divisões ontológicas de uma figura histórica feminina que foi colonizada e que era artista? Mais importante ainda, qual a matéria substancial da dança de Choi que seria fundadora para a dança da Coreia do Norte, do Sul e *zainichi*, e como deve ser lembrada?

Em janeiro de 2012, estava a viver em Berlim, e a pesquisar para o *Jardim em Itália*, o meu primeiro trabalho sobre Choi Seung-hee e os registos que dela existiam, um trabalho que me conduziu a vários impasses. Não havia arquivos públicos nem outros da bailarina que fossem acessíveis na Coreia do Sul. Não tive escolha, tive de confiar num punhado de publicações sobre Choi. Resolvi visitar o Arquivo de Artes Cénicas da Akademie der Künste, mas sem grandes expectativas. Acho que procurava perceber que critérios deveriam orientar a minha investigação sobre performance ou artes performativas:

Devem existir filmes de arquivo, algumas fotografias, descrições curtas, cartas, desenhos, peças de cenografia e figurinos. Isto é o que recolhemos e guardamos. Se existe muito ou muito pouco material já depende da pessoa. Mary Wigman desfez-se de todas as cartas que recebeu. Morreu em Berlim em 1973. Palucca, por exemplo, uma das suas alunas, guardou tudo. Tem um enorme arquivo. Por razões que desconhecemos, Tatiana Gsovsky fez uma seleção. E não existe muito deixado por Valeska Gert, mas é o suficiente para que a lembremos.

Entrevista com Stephan Dörschel, Arquivo de Artes Cénicas, Akademie der Künste, 17 de janeiro de 2012.

É sabido que Choi criou mais de 200 peças de dança. E apesar da quantidade de trabalho é raro encontrar arquivos originais intactos, como vídeos integrais das peças, e, mesmo que esses vídeos existissem, seria muito difícil descobri-los e o acesso seria negado. Por exemplo, o que existe de *Ehera Noara*, um dos seus trabalhos fulcrais, são apenas algumas fotografias documentais. Mais tarde, enquanto compunha o manual *Dança Básica Nacional da Coreia*, Choi tentou difundir os estilos de dança coreanos que criou. No entanto, Choi não se preocupou muito em arquivar os seus próprios trabalhos. Parece não ter sentido necessidade de os documentar. Isto teve seguramente que ver com o contexto complexo, como as guerras que estavam a acontecer na altura. Como tal, muitos dos seus trabalhos perderam-se e os que sobreviveram mantiveram-se ou foram transformados nas memórias e arquivos de outras pessoas. No meio disto tudo, aconteceu conhecer Kyunghee Lee.

Seung-hee Choi era chamada de “Choi Mo” – palavra coreana que se aplica a uma pessoa que não precisa de ser especificada ou nomeada. E claro que foi apenas em 1988, depois de a Coreia do Sul ter suspenso a interdição de entrada a artistas que desertaram para a Coreia do Norte, que a vida e o trabalho de Choi se tornaram acessíveis para serem investigados e avaliados oficialmente. Até então, entre 1959 e 1984, o navio de repatriamento que circulava entre o Japão e a Coreia do Norte, conhecido como o “navio de regresso a casa”⁸, transportou coreanos *zainichi* de volta para a Coreia do Norte. A *Dança Básica Nacional da Coreia*, de Seung-hee Choi, era ensinada nesta viagem. A dança que Kyunghee Lee ensinou aos seus estudantes como sendo a dança da pátria, na escola *Chosun*, e a dança que ela própria aprendeu com os seus professores tinham como base a *Dança Básica Nacional da Coreia*, de Choi.

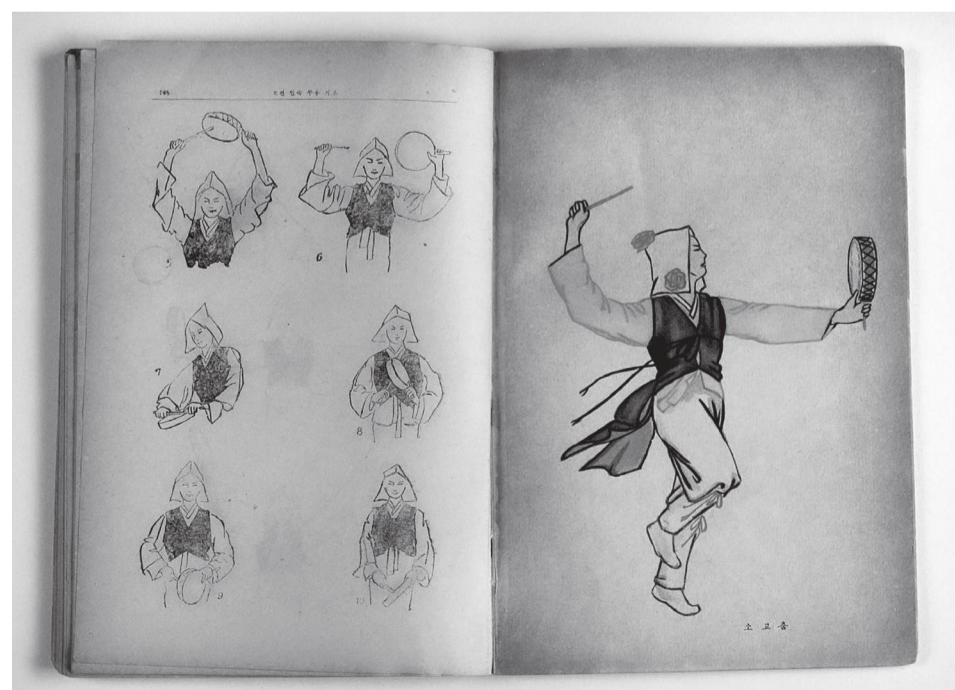


Ilustração no livro *Dança Básica Nacional da Coreia* (1958) de Seung-hee Choi. Cortesia de Kyunghee Lee. Foto: Ichiro Mishima.

Havia uma dança que se fazia com uma corda. Estávamos todos dentro de uma pequena cabine. E depois tropeçámos na corda e destruímos o candelabro [risos]. O navio estava parado mas ainda se sentiam as ondas e abanava assim. No navio havia professores de dança do Norte.

Entrevista com o sr. H, Escola Chosun de Tóquio, 28 de julho de 2019

O sr. H, que conheci na escola *Chosun* em Tóquio, era um apaixonado pelas aulas de dança. Lembro-me da sua cara luminosa, do seu ocasional humor inteligente e da sua cara de desconforto quando, por vezes, não conseguia encontrar a palavra certa em coreano. O sr. H foi um dos primeiros bailarinos coreanos *zainichi* a aprender algumas das coreografias de Choi, bem como a *Dança Básica Nacional da Coreia*. Conseguiu entrar furtivamente no navio de repatriamento da Coreia do Norte que ancorou durante pouco tempo no porto de Tóquio para poder ensinar a dança da pátria aos seus colegas e estudantes. Durante 25 anos, aproximadamente 93 mil coreanos *zainichi* foram repatriados no navio que circulava nessa rota. Por ter permanecido no Japão, o sr. H empenhou-se na educação e dedicou-se ao trabalho na escola *Chosun* e à companhia de dança da Federação de Escritores e Artistas *Chosun*, no Japão. O sr. H diz ser agora o único sobrevivente do grupo de bailarinos que conseguiram entrar no navio. A peça de dança *Contra Ondas* (1956) de Choi conta a história de uma figura que navega pelo mar e canta uma canção popular de barqueiros para sobreviver. Nesta peça, Choi usa uma máscara de homem de idade e roupas compridas de homem. Mesmo depois de se reformar, Kyunghee Lee ainda dá algumas aulas de dança. Quando regressava a casa, depois de me ter encontrado com ela, Lee deu-me um arquivo em vídeo intitulado “Paisagens da prática de dança”. Aí vemos estudantes na escola *Chosun* a dançarem ao som da canção popular dos barqueiros e a própria Kyunghee Lee a gritar a contagem para manter os alunos no tempo certo. A vida dos indivíduos e as suas danças acontecem no meio das marés, tal como a história que se faz em ondas gigantes. Apesar de achar que as performances devem continuar a existir, que os seus princípios devem permanecer vivos, não podemos simplesmente ignorar que muitas são esquecidas, perdidas ou abandonadas. Mesmo que estas próteses de memória ultrapassem ou deturpem o original, não nos fazem regredir. Apesar de tudo, ainda quero debater sobre a vida dos que continuam presentes na memória, comemorando e lembrando a dança e todos os que se quiserem juntar. Pode ser que isto seja também sobretudo sobre a precariedade da vida da performance.⁹

Traduzido do original em coreano para inglês por Hyo Gyoung Jeon 전효경, e do inglês para português por Patrícia da Silva e José Maria Vieira Mendes.



Kyunghee Lee em *Contra Ondas* de Hwayeon Nam (still), 2019, vídeo, 14”53’.

1. Ishii Baku 石井漢 (1886-1962) é considerado um pioneiro da dança moderna no Japão que formou bailarinos coreanos fundamentais como Seung-hee Choi e Taeg-won Cho, e também Kazuo Ohno, um dos cofundadores do butô, ou Lee Tsia-oe, uma figura influente da dança moderna em Taiwan. (N. do E.)
2. Taepyeongmu (태평무; significa literalmente “grande dança da paz”) é uma dança coreana que tem a função de desejar paz ao país. (N. do E.)
3. Hallyangmu (한량무) é uma espécie de peça de dança satírica apresentada em eventos oficiais. Hallyang refere-se a uma aristocrata que não conseguiu emprego na corte. Também se refere a homens que têm sensibilidade para apreciar arte e cultura, e que também apresentam um espírito de retidão. (N. do E.)
4. Antonia Mercé (1890-1936), de nome artístico La Argentina, foi uma bailarina espanhola nascida na Argentina conhecida pela sua criação de um estilo de flamenco neoclássico como arte teatral, muito influente nos anos 1910 e 1920 na Europa. Foi uma das maiores influências do bailarino de butô Kazuo Ohno. (N. do E.)
5. Uday Shankar (1900-1977) foi um bailarino e coreógrafo indiano, que criou um estilo de dança de fusão, no qual adaptava técnicas teatrais europeias à dança clássica indiana, imbuído de elementos clássicos indianos, folclóricos e dança étnica. (N. do E.)
6. Anunciado na rádio a 29 de junho de 1940 pelo ministro dos Negócios Estrangeiros Hachirō Arita, a ambição japonesa declarou a intenção de criar um bloco autossuficiente de nações asiáticas do Pacífico, que seriam lideradas pelos japoneses e estariam livres do jugo do poder do Ocidente. (N. do E.)
7. Em alguns trabalhos, *Dança Básica Nacional da Coreia* é também traduzido por *Dança Folclórica Básica de Joseon* – Joseon foi um reinado da dinastia coreana que durou até 1897, depois do qual o território entrou em disputas coloniais.
8. A repatriação de coreanos *zainichi* para a Coreia do Norte foi executada pelo governo norte-coreano, pela associação Chongryon e pelo governo japonês. Foi possível pela necessidade da Coreia do Norte de estabelecer internacionalmente a sua presença e posição, e pela necessidade japonesa de exilar coreanos *zainichi*.
9. Ver Hwayeon Nam e Haeju Kim, “Larger than Life”, A/R, n.º 3, <http://art-recherche.be/hors-menu/article/a-r-3?lang=fr>.

A outra forma de começar este texto seria dizer que *TSMGO* faz parte da minha vida há duas décadas. Mudei de país três vezes, a minha irmã e os meus pais faleceram; fiz um mestrado; casei-me; mudei a minha principal atividade artística. *TSMGO* tem sido fio, trama e urdidura de eventos alegres, deprimentes e muitos outros que não são nem uma coisa nem outra.

É o sonho secreto de qualquer americano dançar a Macarena. Fizeram-no quatro vezes seguidas, uma após outra, no casamento da minha irmã, disse ele.

Foi um acidente. Ele disse que não tinha apalrado os seios dela. Até mal os tinha tocado. Além disso, eu próprio lhes tinha pedido para tocarem o corpo d'xs parceirxs. E no teatro e na dança e nestes trabalhos estas coisas acontecem todo o tempo. E na altura ela nem ficou chateada. Foi imediatamente mandado embora.

Ele respondeu que não dançava. Disse que eu era um europeu branco e não entendia que o seu povo não podia dançar. Eles não tinham permissão dos brancos para dançar. Morreram e morrem aos milhares, todos os dias: de álcool, drogas, penúria. Ele não dançava porque não lhe era permitido. E eu, um europeu branco, não podia entender isso.

1 No ano 2000, Jérôme Bel e alguns dos seus assistentes realizaram um *workshop* em Amesterdão para explorar ideias de trabalho que, juntamente com material desenvolvido antes, deu origem a *The Show Must Go On* (Jérôme Bel, 2001). Descreveria *TSMGO* como uma peça depurada, baseada num conceito claro que entrelaça canções pop, coreografia e os recursos técnicos e cénicos de um teatro, conduzindo os performers e membros do público por vários estados físicos, de reflexão e de emoção. *TSMGO* estreou, fez tournées internacionais durante anos, é parte do repertório de companhias de dança e teatro, estudado em escolas e citado em publicações. A obra ou os seus registos foram apresentados em exposições de arte contemporânea. Desde 2008, *TSMGO* deixou de circular com o seu elenco original, do qual eu fazia parte, e passou a ser remontado com elencos locais em cada cidade onde é apresentado. O trabalho de remontagem é geralmente feito por dois assistentes com o apoio do Jérôme Bel e da sua companhia. Eu sou um desses assistentes, e trabalho sobretudo com Dina Ed Dik.

2 Em linha com registos tradicionais, existe uma partitura escrita para *TSMGO* que descreve o que os intérpretes e os técnicos devem fazer, bem como os seus requisitos cénicos. Mas *TSMGO* é uma obra que existe num momento presente, ao vivo, dentro de um teatro. A peça muda de noite para noite e é marcada pela re-encenação, local de apresentação, performers e público. Há imposições exteriores que se atravessam, como a necessidade de negociar nudez com xs intérpretes, censura política, ou sociedades de direitos de autor que negam o uso de certas músicas. O tempo histórico atira canções para fora das listas de êxitos e um filme biográfico ressuscita-as. *TSMGO* não existe puro, sendo influenciado pelos contextos e pelas geografias.

3 As diferenças vão além de detalhes ou episódios e em cada re-encenação a peça é a mesma e é diferente. O coletivo e os indivíduos acrescentam características singulares, amplas e sentidas. A longevidade da peça e a sua itinerância têm trazido ao palco uma maior diversidade de corpos e de identidades étnicas, sociais, de género, de sexualidades, e com ela personalidades, gestos e modos de estar distintos. A língua de cada local condiciona a relação entre performers e assistentes, assim como a leitura da peça. As próprias cidades carregam a sua história e os seus ecos. Já testemunhei reações do público, ao vivo, de celebração de resultados eleitorais, de repúdio por desigualdades sociais, de ultraje pela falta de virtuosismo de uma Companhia Nacional de Dança a realizar ações banais, ou de comoção pela inclusão de corpos com deficiências em cena. Essa capacidade de falar do local e ao local é essencial ao trabalho.

4 *TSMGO* sempre incluiu profissionais do espetáculo e pessoas de outras profissões. Embora a obra parta de um trabalho meticuloso, requer ver e ouvir xs intérpretes. Por vezes as suas respostas às propostas do trabalho não se distanciam muito das já encontradas. Outras vezes são descobertas, fruto de escolhas individuais, vivências, identidades, valores ou extensões de condições físicas e de corpos que só agora têm voz e lugar no palco. Esse trabalho de adaptação pode ser desafiante, tanto para os assistentes como para xs participantes. Explicar deixas musicais a uma bailarina surda, expor características físicas ou dançar livremente como numa discoteca em locais onde não existem discotecas são desafios. Como o são a consciencialização de regras, a transposição do cansaço físico ou da insegurança. As surpresas são também corpos que carregam histórias visíveis, ou que xs performers se recusam revelar por escolha ou trauma: já trabalhei com ativistas que se mostram tímidos no palco ou cadeirantes que rejeitam usar a cadeira de rodas como marca identitária. Por vezes a ausência de uma língua ou cultura comum exige discussão e a delegação de decisões aos intérpretes. O processo de trabalho não é de sentido único e engloba confronto e recusa.

5 Entendo que a minha função de assistente é instigar os performers a encontrarem a sua voz, a sua política, a sua liberdade na peça. Incito a uma emancipação a partir do aprofundamento e engajamento com as tarefas do trabalho, mas que abraça e procura risco (e riso). O meu papel é criar um espaço que encoraje os performers a apropriarem-se da peça e a afirmarem-se, indo além da figura de autoridade que represento.

As remontagens locais implicam mudanças importantes, mas por vezes surgem questões sobre a sua relevância em relação à data de criação da peça. A melhor maneira de responder exigiria inquirir os produtores que a convidam. Conheço algumas das respostas: *TSMGO* é uma peça icónica; Jérôme Bel é uma voz marcante; o número de pessoas que viu a peça é reduzido; poucos criadores internacionais trabalham com elencos locais; “organizamos uma mostra de dança europeia”, etc. Para mim, a questão da relevância não é premente e acredito que a obra responde à pergunta.

6 A preocupação com a novidade parece ser algo característico da dança contemporânea. Intriga-me que uma arte tão efêmera, que vive no momento ao vivo, esteja tão envolvida com o porvir e nisso olvide, apague e coma o que já foi feito.

Não existe um arquivo central de dança em Portugal e muitos dos registos dos últimos 30 anos estão dispersos, são de difícil acesso, casuais e perigosamente perecíveis. Sanar esse falho não é apenas uma questão de valorização da dança e d'xs artistas, mas também de consciência coletiva. Sem memória nem rastros tudo desaparece. O novo pode tornar-se simplesmente a revisitação do que foi esquecido. *TSMGO* relaciona-se com os códigos e a história da dança e do teatro no Ocidente, operando através de trocas e ativações de referências e materiais. A obra dialoga com coreógrafxs, artistas e pensadores, ao mesmo tempo que já faz parte do arquivo e entrelaça tempos diversos.

7 Em tempo de emergência climática, *TSMGO* endereça preocupações atuais, e com o futuro, por via dos modos de trabalho. A remontagem com elencos locais, há mais de 10 anos, respondia à preocupação de Jérôme Bel com a pegada ecológica das viagens de 20 performers. Durante anos apenas os assistentes de encenação viajaram. Há cerca de três anos a sua companhia deixou de viajar de avião. A decisão foi recebida com espanto e desconfiança, embora Jérôme já há muito trabalhasse à distância. Surgiu a Covid-19 e o que era estranho vingou. Tive dúvidas se eu próprio teria oportunidade e capacidade para continuar, mas entretanto já re-encenei outras obras *on-line* e irei proximamente remontar *TSMGO* por esse mesmo meio.

8 Muito do que escrevi aqui *tornei-me* eu. Nos deslocamentos testemunhados e vividos nestes anos, transformei-me em algo que não havia sido antes: a ser mais aberto, a olhar pessoas, corpos e identidades com mais carinho e admiração, a abraçar o que nem sempre entendo. Descobri como buscar resoluções para problemas que surgem no momento. Aprendi a procurar respostas e ações para o que me assombra, atormenta e seduz no campo limitado que é o meu trabalho. Ver *TSMGO* como um corpo em movimento, impelido em direções que o transformam e transformam quem nele participa é válido para a obra, para performers, para públicos mas também para mim: alguém que neste trabalho existe entre um criador que admiro, uma obra e aqueles que lhe dão corpo e a fazem acontecer.

Pediu-nos uma entrevista para uma estação de rádio local. Depois de fazer algumas perguntas, mencionou que a sua filha se havia candidatado, mas que não a tínhamos selecionado. A sua filha ficou muito desiludida e triste. Expliquei. Na estreia veio ver o *show* e disse que o detestou. E fez questão de me atirar à cara, no meio das amigas, no foyer do teatro.

Trouxe alguns ovos cozidos com especiarias, feitos na noite anterior, para oferecer aos colegas. Todos adoraram os ovos. Na manhã seguinte trouxe mais. Daí em diante, diariamente, durante toda a semana, trouxe mais de 15 ovos cozidos. Todos os dias se queixava do tempo que demoravam a fazer, mas trazia. Xs performers chegavam cedo, conversavam, descascavam os ovos e comiam-nos deliciosos. O cheiro a ovo cozido na sala de ensaio era nauseabundo.

O hotel hospedava as pessoas que trabalhavam na Universidade (a que o Teatro pertencia) e acolhia doentes em tratamento no hospital e os seus familiares. Quando cheguei, estranhei tantos pijamas e robes no pequeno-almoço. Uma manhã ouvi duas pessoas a comentar os tratamentos oncológicos de parentes. Ouvi conversas da boca dos próprios doentes. E fez-se luz sobre a falta de “etiquette” às refeições. Na TV, o programa da manhã celebrava o aniversário de Gloria Gaynor. Entrevistaram-na. Gloria levanta-se e começa a cantar *I Will Survive* em *playback*. As câmaras saltam dela para as apresentadoras risonhas noutras partes da cidade, tagarelando e dançando com gente comum. Olhei ao meu redor. A mulher cujo pai fazia quimioterapia estava concentrada a pôr manteiga na torrada. Duas idosas pálidas, de robes com flores, olhavam para a TV, sem reação. Peguei no meu croissant trincado, na chávena de café e fugi para o meu quarto.

Trio A é uma peça coreográfica de Yvonne Rainer, criada em 1966, que integrava o espetáculo *A Mind is a Muscle*. São aproximadamente quatro minutos e meio dançados em silêncio por um ou mais intérpretes que nunca olham para o público enquanto dançam uma sequência contínua de movimentos sem modulações (nem aumentos de ritmo ou quebras na dinâmica), movimentos que foram apropriados (do ballet clássico, de formas de dança modernas e pós-modernas, da cultura popular) e movimentos feitos à medida, e que são simultaneamente reconhecíveis e irreconhecíveis para o público de um espetáculo de dança. O intérprete deve executar os movimentos como no dia a dia, e com um nível de energia idêntico e nunca superior ao despendido quando se cozinha ou se faz outra tarefa doméstica, e sem nenhuma necessidade de agradar, apresentar, falar com ou transmitir qualquer espécie de mensagem ao público durante o espetáculo. Como afirma Yvonne: “A dança está ocupada a dançar e o público está ocupado a observar. E acontece estarem juntos na mesma sala”¹.



Sara Wookey e Yvonne Rainer numa sessão de transmissão de *Trio A*. Foto: Henry Chan.

A peça exige dx bailarinx uma enorme concentração e atenção, energia, determinação, humildade e elegância e também um comprometimento físico e uma vontade de trabalhar diligentemente, de forma consistente e sem distrações. Estas intenções e exigências podem contudo transformar-se em desafios tanto para x bailarinx como para mim, a transmissora. Já me aconteceu ser confrontada com as exigências básicas do trabalho para que este fosse reconhecível como *Trio A*. Muitas pessoas, sobretudo artistas plásticos que conhecem o trabalho de Yvonne pelo seu *Manifesto do Não*², mas que não são bailarinos de formação, têm problemas com o facto de Yvonne já não aceitar que qualquer versão da dança seja apresentada ou transmitida. Ela própria tem vindo a mudar de opinião em relação à qualidade que espera. A abordagem dos anos 1960, que entendia que qualquer pessoa a podia dançar, ainda se mantém, mas essa pessoa tem de trabalhar bastante para apreender a mecânica da dança de modo a dançá-la de acordo com as especificidades do trabalho e as expectativas de Yvonne.

Eu fui “certificada” pela própria Rainer como uma transmissora de *Trio A*, depois de ter estudado com ela na Universidade da Califórnia. Lembro-me claramente de ela dizer que seria a quinta e última bailarina a ser certificada por ela. O termo “transmissora” surgiu de uma conversa que tivemos muito mais tarde, quando encontrei e lhe mostrei um certificado académico da minha avó. No meu papel de transmissora, sou depositária do trabalho de Yvonne (*Trio A*, *Diagonal* e *Talking Solo* (parte de *Terrain*, 1963)) e responsável por transmiti-lo, garantindo a sua integridade através do tempo. Sou a cuidadora do trabalho, uma historiadora oral e tradutora física. Transmitir um trabalho com um processo tão rigoroso (Yvonne passou três meses a trabalhar no estúdio para construir uma peça de quatro minutos e meio) significa ensaiar para manter uma estrutura coreográfica que é igualmente rigorosa e tem de ser executada com precisão e com a intenção dos princípios da peça original.

Para conseguir esta linguagem específica, juntamente com os movimentos físicos, criei um conjunto de aproximadamente cem cartões com ilustrações desenhadas à mão e palavras sob a forma de citações de Rainer e com as minhas próprias descrições. Este sistema de

notação pessoal reflete também uma organização dos quatro níveis de informação na dança – o movimento físico, a espacialização, o olhar e o ritmo –, cada um deles entendido como sistemas distintos mas que se sobrepõem. Esta forma obsessiva de tirar notas pode ajudar a prolongar a dança no futuro. Serve para ajudar a preservar a memória de uma dança ao longo do tempo nas gerações de pessoas a quem a transmitirei. Há alturas em que preciso de rever um movimento específico da peça. E isto pode querer dizer que tenho de recorrer às minhas notas de referência ou ao conjunto de cartões que desenvolvi ou a uma consulta por email com Yvonne.

Na minha experiência, apesar de a peça ter sido criada numa altura em que os artistas, incluindo Yvonne, eram muito influenciados pelo minimalismo, ela não é nem minimal nem pedestre. O que pode porém ser considerado minimal ou pedestre está no ritmo ou uso do tempo da peça. É uma dança composta por uma série de sequências complexas executadas de forma contínua. Não há paragens nem pausas, apenas uma longa frase de movimento que só se interrompe quando é executado o último movimento: um toque ao pousar o pé direito, relaxado e equilibrado nos dedos dos pés, atrás do pé esquerdo, com o corpo virado para o canto de trás da sala, os olhos a olharem para as palmas das mãos apertadas contra o lado esquerdo do corpo agora próximo do lugar onde começou a dança.

Certas condições circunstanciais foram levantando questões no que diz respeito ao que pode ser um andar “neutro” ou como traduzir para a contemporaneidade a estética da cena de dança da baixa de Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. A reapresentação de *Trio A* (1966) por estudantes de dança de Los Angeles em 2019, por exemplo, colocou desafios produtivos e novas perspetivas relacionadas com tradução cultural, compreensão e um certo grau de flexibilidade na interpretação. Eu costumo partilhar leituras sobre o contexto cultural da época do Judson Dance Theatre e também discuto acontecimentos sociais e políticos da altura. Há momentos em que me pergunto: “O que faria a Yvonne nesta situação?”, e tento personificar a sua abordagem, disponibilidade, criticidade, ética e rigor. Ou, em outros momentos, convido-a simplesmente para a conversa, e até já a tive comigo em estúdio para resolver as questões que surgiam, tanto na peça como no grupo.

Um exemplo recente aconteceu em Toronto, onde estava a trabalhar com um grupo de artistas de performance (e alguns bailarinos) a convite do Centro de Artes Performativas FADO. Logo no início do processo, que durou uma semana, consultei a Yvonne por email. Ela estava em Nova Iorque mas em trânsito para ir trabalhar com o grupo antes de apresentarem a peça na Galeria de Arte de Ontário (AGO). Uma vez que a maioria dos artistas do grupo não estava preparada para apresentar um *Trio A* coeso, discuti com Yvonne a possibilidade de apresentar uma mostra do processo não acabado de transmissão da dança, ou seja, um ensaio com o título *Transmitindo Trio A*.

Quando a Yvonne chegou ao estúdio em Toronto havia um ambiente de nervosismo e incógnita. Tínhamos tido uma série de conversas sobre as expectativas, a pressão e a visibilidade do espetáculo na AGO, e eu queria que a Yvonne me ajudasse a tomar a difícil decisão de como apresentar a peça neste contexto. Consciente ou não do ambiente que se sentia na sala, Yvonne foi muito inteligente. Pediu-me que dançasse *Trio A* para que fizéssemos uma das nossas “afinações” regulares. Esta “afinação” é uma forma de verificar o estado da peça para os transmissores que a ensinam a outros. Já tínhamos feito algumas “afinações” mas nunca perante pessoas a quem estava a transmitir a peça, e desta forma foi possível mostrar o que eu estava a tentar traduzir em palavras: que também eu estou permanentemente a tentar implantar a dança no meu corpo; que é um processo sem fim. Esta experiência de fazer uma “afinação” perante o grupo teve outras vantagens: colocou-nos no mesmo lugar, com as mesmas experiências, porque também eu era uma aprendiz em permanência desta peça icónica.

Transmitindo Trio A foi bem recebido na AGO e abriu novas possibilidades de partilha da dança com o público num enquadramento pedagógico. Este exemplo levou-me à minha atual investigação sobre a dança enquanto prática relacional, no Centro de Pesquisa de Dança (C-DaRE), na Universidade de Coventry, o que inclui uma reflexão sobre como as aptidões transmissíveis dos bailarinos e as práticas coreográficas expandidas contribuem para uma mudança da ecologia humana do museu.

1. Escrevi bastante sobre esta abordagem bem como sobre o modo como ela sugere uma certa relação entre bailarinos, público, lugar de apresentação e outros, na minha tese de pós-doutoramento *Spatial Relations: Dance in the Changing Museum* (2020) no Centre for Dance Research (C-DaRE) da Universidade de Coventry.

2. *Manifesto do Não* foi publicado pela primeira vez na edição de inverno de 1965 da *Tulane Drama Review*, n.º 10: 178, com a intenção de desmascarar por completo a ideia de expressionismo formal na dança: *Não ao espetáculo.*

Não ao virtuosismo.

Não à transformação e à magia e ao faz de conta.

Não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela.

Não ao heroico.

Não ao anti-heroico.

Não à imagética lixa.

Não ao envolvimento do intérprete ou do espectador.

Não ao estilo.

Não ao camp.

Não à sedução do espectador pelos artificios do intérprete.

Não à excentricidade.

Não a comover ou ser comovido. (N. do E.)

3. Para mais informações e exemplos, consulte o meu capítulo “Transmitting *Trio A*: The Relations and Sociality of an Unspectacular Dance”, em *Transmission in Dance*, *Dance Research*, 37, n.º 2 (2017).

ENSINAR UMA COISA

QUE NÃO SE SABE

Christophe Wavelet: *Olá, querida Alice.*

Alice Dusapin: *Olá, Christophe.*

C: *Que dia é hoje?*

A: *Hoje é dia 5 de Julho de 2021.*

C: *É isso. Tu estás em Roma, no salão dos bolsiros da Villa Medici? E eu, mais modestamente, estou no meu apartamento parisiense, que é do mais haussmanniano² que há.*

O que é que te tem ocupado em termos de trabalho, desde que chegaste à Villa Medici?

A: *Muitas coisas, muito diferentes, o que é uma metodologia de trabalho que tenho tentado combater, mas ao mesmo tempo acho que só assim é que consigo avançar, ou seja, fazendo muitas coisas em simultâneo. Diria que o maior projecto foi acabar de escrever o livro sobre Wolfgang Stoerchle³. É a primeira monografia sobre este artista, que era videasta e performer, nascido na Alemanha mas naturalizado norte-americano.*

C: *Em que ano é que ele chegou aos Estados Unidos?*

A: *Chegou ao Canadá em 1959 e a Los Angeles em 1962. Nunca mais deixou os Estados Unidos e morreu prematuramente em 1976, aos 32 anos.*

C: *Sabes o que o terá levado a deixar a sua Alemanha natal para se instalar primeiro no Canadá e depois nos Estados Unidos?*

A: *É difícil identificar claramente as razões, mas o pai de Wolfgang era um homem muito violento e a mãe, Carolina, que tinha sete filhos, decidiu deixá-lo e começar uma vida nova longe dali. Os irmãos de Wolfgang partiram primeiro, em 1957, e depois a Carolina e o Wolfgang juntaram-se a eles em 1959. Ficaram juntos durante três anos, foi um período muito bonito.*

C: *Que idade tinha Stoerchle nessa altura?*

A: *Nasceu em 1944, portanto tinha 15 anos. Conheci o irmão mais velho de Wolfgang, Peter, que me contou que, na altura, o Wolfgang estava a trabalhar num rancho. Era guia, fazia passeios a cavalo. E uma noite, ao conversarem os dois sobre o facto de se aborrecerem muito no clima frio canadiano, decidiram, primeiro na brincadeira, deixar o Canadá e ir para a Califórnia, mas fazendo a travessia a cavalo. No fundo, queriam concretizar a fantasia do western americano: tornarem-se cowboys da maneira mais cliché, e fizeram-no!*

C: *De onde partiram, no Canadá?*

A: *Partiram de Uxbridge, uma cidadezinha no norte, a 29 de Janeiro de 1962, e pensaram que iam demorar seis meses. Já era um projecto bastante ambicioso, mas chegaram mais tarde do que o esperado, a 23 de Dezembro de 1962. Do mesmo ano, portanto foi um ano de viagem. Encontrei pela primeira vez o irmão Peter Stoerchle, em 2017, em Berlim, e ele mostrou-me muitos documentos*

dessa travessia. O Wolfgang voltaria a este acontecimento a posteriori. Em 1970, foi professor de vídeo na CalArts⁴ e, na biografia de apresentação do curso, assinala-se que a sua primeira performance foi a travessia dos Estados Unidos a cavalo. Foi por isso que eu quis que o livro começasse assim. E depois fez parte do trabalho do Wolfgang voltar à sua própria história... era o seu jogo. Ele conhecia – e

dominava – os modos de criar um mito a partir de experiências íntimas, mas que ao mesmo tempo podiam produzir muitas fantasias. Foi o que aconteceu neste caso. E quando comecei a entrevistar artistas que o conheceram, todos me disseram que a sua melhor performance foi a travessia a cavalo.

C: *Não é coisa pouca, passar um ano no lombo de uma pileca para chegar a Los Angeles, é de loucos.*

A: *É de loucos. E o que foi uma maluquice nesta investigação é que, no início, eu julgava que ia ser um pequeno projecto, uma pequena publicação sobre a obra e a vida muito esquiva de Stoerchle; mas depois transformou-se num enorme projecto, quatro anos da minha vida, três exposições monográficas e um livro de 420 páginas.*

Comecei esta investigação graças ao Christophe Daviet-Théry⁵, que me mostrou um livrinho publicado em 1996, na sequência de uma exposição que o Paul McCarthy tinha organizado no Magasin [Centre National d'Art Contemporain de Grenoble], dedicada a três importantes figuras europeias que tinham marcado significativamente a Costa Oeste [dos EUA], e que eram o Bas Jan Ader, o Guy de Cointet e o Wolfgang. O Bas Jan Ader e o Guy de Cointet tiveram um reconhecimento...



Wolfgang Stoerchle e o seu cavalo Storm, Oklahoma, junho de 1962. Cortesia de Peter Stoerchle.

C: Tardio.

A: Tardio, e ligado a essa exposição! Esse foi o ponto de partida e, ao fazer alguma pesquisa, descobri muito rapidamente, por um lado, que não havia nada na Europa e, por outro, que em 2009, a sua segunda mulher, a Carol Lingham – ele morreu aos 32 anos mas foi casado duas vezes – vendeu todo o arquivo de vídeo ao Getty Research Institute [L. A.]. Fui então aos arquivos, a pensar que ia ver vídeos, consultar arquivos em papel, documentos, cartas, tudo isso, e voltar com material suficiente para fazer um pequeno projecto com o Christophe Daviet-Théry, era essa a ideia inicial. Mas, ao chegar a L.A., apercebi-me rapidamente de que muitas pessoas tinham vontade de falar sobre ele, e que o processo ia ser longo. O Wolfgang deu uma cadeira na CalArts que partilhava com o compositor Harold Budd, que aliás faleceu este ano. Tinham vários alunos em comum, e a ideia era que o Harold Budd ensinava arte e performance e o Wolfgang ensinava música. Tinham uma cadeira cruzada muito bonita.

A partir daí conheci muitos compositores norte-americanos e também artistas plásticos porque na altura, nas aulas do Wolfgang, os alunos eram por exemplo David Salle, Eric Fischl, Matt Mullican ou James Welling. Tudo isto para dizer que, de repente, percebi que havia imensas coisas a fazer, e como o trabalho dele era essencialmente performativo, e usava também muito o vídeo, o conjunto das minhas fontes seriam testemunhos. A sua obra é constituída por uma história oral e, por isso, tinha de fazer muitíssimas entrevistas – acabei por fazer 37!

C: E é isso que está no livro?

A: Não, no livro há cinco entrevistas com os artistas David Salle, Matt Mullican, Paul McCarthy, o compositor Daniel Lentz e a galerista e curadora Helene Winer. Mas muitas das outras entrevistas – e falo bastante sobre isso na introdução – foram utilizadas como base para o livro. Porque no livro há uma descrição e um comentário para cada um dos vídeos (são 39), para todas as performances, todos os quadros, esculturas, *ephemera*. E sempre que encontrava alguém que dizia coisas interessantes sobre o trabalho dele acrescentava a citação. Portanto, o livro é pontuado por todas essas vozes.

C: Estou a ver, é incrível! A verdade é que te deparaste com um momento que é, de facto, a idade de ouro da CalArts, e que fez a sua reputação até hoje. Que sorte, foi um tesouro, é mesmo a caverna de Ali Babá.

A: Foi extraordinário e, passado um ano e meio, consegui o apoio para a investigação em teoria e crítica de arte do CNAP [Centre National des Arts Plastiques], o que me permitiu ir a Oklahoma City, onde o Wolfgang estudou entre 1965 e 1968 e onde conheceu a primeira mulher. Ele tinha passado pela cidade durante a viagem a cavalo e queria lá voltar. No entanto, ainda ficou em Los Angeles durante uns tempos, e trabalhou primeiro para uma revista chamada *Teen Screen*. Era uma revista do género cor-de-rosa da altura. Aí, aprendeu a fazer paginação, ganhou o gosto pela composição de manchetes e brincou um pouco com os boatos.

C: Portanto, ao trabalhar para essa revista, ele formou-se para ser uma espécie de segundo Warhol, em termos de “como compreender o sistema da publicidade”?

A: Sim, e sem qualquer perspectiva artística. Foi uma coisa que aconteceu antes da sua carreira de artista, por isso julgo que terá sido muito profundo.

C: Lembra-te que, de todos os fotógrafos ocidentais vivos, aquele que tem agora a carreira mais fulgurante é um rapaz que começou a trabalhar para umas revistas em voga, se bem que fossem revistas de moda, o *Tillmans*. Mas tal como Warhol – que quando trabalhou como ilustrador para a *Vogue* e para a *Harper's Bazaar* também não era numa perspectiva artística –, depois usou isso no trabalho. Mas, enfim, é quando está em Oklahoma que ele conhece a primeira mulher?

A: Sim, a Karen Couch Wieder.

C: É nessa altura que se casa com ela?

A: Sim, é uma história engraçada. Digamos que oficialmente casou com ela em Oklahoma mas, na realidade, casaram noutra estado dois anos depois. O pai da Karen estava a morrer, e então fizeram crer à família que eram casados. A Karen era filha do reitor da universidade. Foi uma história de amor muito, muito bonita. Ficaram três anos juntos em Oklahoma, a mãe do Wolfgang vivia com eles. Havia uma espécie de contrato tácito entre eles: até ele terminar os estudos, ela continuaria ali para apoiar o filho, tratar da casa, cozinhar. A Karen aceitou esta trilogia inusitada. Ainda se mudou com eles para Santa Bárbara e quando se foi embora, em 1970 – na altura em que o Wolfgang começou a dar aulas na CalArts –, foi evidente: ele foi emagrecendo, emagrecendo, emagrecendo, emagrecendo. Mas voltando à capacidade do Wolfgang para criar mitos, o que tem graça é que quando comecei a estudar os arquivos dos seus tempos em Oklahoma encontrei artigos que falavam do Wolfgang antes mesmo de ele começar a estudar na Universidade, com títulos como: “Ele escolheu a Universidade de Oklahoma depois de uma viagem a cavalo de 7150 quilómetros.”

C: Ele sabia muito bem o que estava a fazer. Plantou uma semente que sabia que daria frutos durante décadas.

A: O trabalho dele em Oklahoma é muito diferente, claro. É o princípio, são muitos quadros e bronzes. Mas se tivermos com os códigos; ele sabe como criar desejo. Para o mestrado em Santa Barbara, fez uma série de performances. Encontrei o vídeo em Oklahoma, nos arquivos da Karen; o Wolfgang e outras pessoas que ele convidou executam acções muito rudimentares: saltar, correr, cair para partir estruturas em gesso. Ele usa óculos de sol pretos durante toda a performance, e realiza as acções de uma forma muito

C: Para além do facto de ele poder narrar esta *odisseia* neo-western com o irmão, há alguma coisa no trabalho que traduza plasticamente essa travessia?

A: Não sei se isto responde à tua pergunta, mas às vezes, quando falo disso, há uma coisa... é um termo que o Matt Mullican usa na entrevista que lhe fiz. Dizia-me ele: “O trabalho dele era muito *deadpan*”, seco, por assim dizer. Associo isso também àquela postura *cliché* do cowboy. Diria que o seu trabalho é justamente isso, e muito mais.

C: Mas no fundo, quando ele diz *deadpan* quer dizer que apesar de tudo está ali um corpo. Que fica.

silenciosa e séria mas, ao mesmo tempo, sempre com um sorrisinho no canto da boca...

C: Sim, é sexy. Que idade tinha ele?

A: Era um pouco mais velho do que os outros, tinha 26 anos.

C: Aos 26 anos, um rapaz que acabou de atravessar os Estados Unidos, com o irmão, em cima de uma pileca, é sempre sexy. Quer ele queira, quer não. Fisicamente, como é que ele era?



«He Picked OU After 4,450 - Mile Horseback Trip », por Swearengin B., 18 de fevereiro de 1965, The Norman (Okla.) Cortesia de Karen Couch Wieder.

A: Sim, e uma atitude. Oito anos depois da travessia dos Estados Unidos, ele revisita o acontecimento e apresenta-o como a sua primeira peça. É qualquer coisa. É impressionante a maturidade e a mestria que ele tem. Sabe construir muito rapidamente uma história, dizendo a coisa certa, detendo-se um pouco antes, jogando com os códigos; ele sabe como criar desejo. Para o mestrado em Santa Barbara, fez uma série de performances. Encontrei o vídeo em Oklahoma, nos arquivos da Karen; o Wolfgang e outras pessoas que ele convidou executam acções muito rudimentares: saltar, correr, cair para partir estruturas em gesso. Ele usa óculos de sol pretos durante toda a performance, e realiza as acções de uma forma muito

1. A Villa Medici foi adquirida pela família Medici em 1576. Desde 1803, é a sede da Academia Francesa em Roma, acolhendo anualmente uma selecção de bolsenos com projectos artísticos ou de investigação. (N. do E.)
2. Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) foi responsável por um vasto programa de obras públicas de modernização da capital francesa entre 1852 e 1870. (N. do E.)
3. Alice Duspain e Justin Jaeckle, *Wolfgang Stoerchle, Success in Failure*, (Paris: Daisy e Christophe Daviet-Théry, 2021). (N. do E.)
4. California Institute of the Arts (CalArts) é uma escola de artes localizada em Valencia, em Los Angeles, co-fundada em 1961 por Walt Disney. Foi a primeira instituição de ensino superior nos Estados Unidos especificamente para alunos de artes visuais e performativas. (N. do E.)
5. Christophe Daviet-Théry é um editor de livros de arte e livreiro, conhecido como bookadviser no Instagram. (N. do E.)



Wolfgang Stoerchle a correr por entre placas de gesso. Performance, MFA, Santa Barbara, 1972. Cortesia de Carol Lingham.

A: Tinha qualquer coisa muito especial, e também foi mudando muito. É estranho. Às vezes, não o reconhecemos. A propósito da sua última performance, que fez em 1975, no ateliê do John Baldessari, muitas das pessoas que entrevistei e que viram essa performance disseram-me que algo tinha mudado, que fisicamente ele estava diferente. Mas ainda tinha aquela coisa...

C: *Aquela plasticidade, chamemos-lhe psico-física. Psíquica/física.*

A: Sim, na entrevista que fiz ao Paul McCarthy sobre esta última performance, ele disse-me: “O Wolfgang estava a tentar afectar o seu ser. E (...) essa última peça é sobre isso. Está a afectar quem ele é, à nossa frente.”

C: *O que não é coisa pouca.*

A: O livro termina com isso e é muito bonito, uma pessoa a forçar tanto os limites que se vê fisicamente transformada, é qualquer coisa... mas a nível mental, sobre a questão do próprio ser, é muito forte.

C: *É uma reflexão magnífica. Desculpa, mas vou passar à questão mais complicada, ele morreu de quê aos 52 anos?*

A: Acidente de viação, o que é inacreditável. E foi por isso que eu demorei tanto tempo, para manter essa atmosfera de *myth maker* e, ao mesmo tempo, desconstruir coisas que foram ditas sobre ele e a sua obra, que nem sempre são verdadeiras, são boatos. Os boatos nunca são totalmente verdadeiros. Eu queria desconstruir sem arruinar essa ambiguidade. Quando conheci o Matt Mullican, ele disse-me “pois, a última performance dele foi o suicídio, de carro”. Mostra bem a ideia que as pessoas têm do Wolfgang.

C: *Não está mal visto e, além disso, não foi qualquer um a dizê-lo.*

A: Sim, mas eu contei-lhe o que tinha descoberto sobre o acidente, e a resposta dele foi: “Isso é o que as pessoas dizem!” O Wolfgang ia de carro com a segunda mulher, a Carol Lingham, com quem me encontrei várias vezes e que me contou o acidente detalhadamente. Claro que tudo o que rodeava o Wolfgang podia dar a impressão que...

C: *Associaram o acidente à potência ficcionalizante que ele tinha.*

A: Exacto. Mas no que diz respeito ao acidente, tristemente, foi só um condutor bêbedo que chocou contra eles.

C: *De facto, não é nada romanesco.*

A: Em Março de 1976.

C: *Como é que ela viveu a coisa?*

A: A Carol Lingham voltou a casar. É muito especial, porque estas duas mulheres com quem passei tanto tempo tornaram-se importantíssimas na minha vida. Eu era bem próxima da Karen, que infelizmente morreu de Covid este Verão. Ficou muito emocionada por voltar a

falar do trabalho do Wolfgang. Quando eu apareço em Oklahoma quarenta anos depois e lhe bato à porta... foi como se ela sempre tivesse sabido que esse dia ia chegar, foi tudo muito natural. Voltei lá várias vezes, porque ela tinha guardado tudo – é incrível – em caixas de sapatos, não tinha digitalizado nada. Estava tudo por fazer, e foi fantástico fazê-lo com ela. Lembrar-me-ei sempre de quando nos metemos as duas na auto-estrada para irmos ter com uma pessoa que podia digitalizar os super-8, e ela voltou a ver as imagens do Wolfgang, houve momentos muito bonitos. Para a Carol, o acidente foi muito duro e...

C: *E ela virou a página.*

A: Sim, mas ela é uma verdadeira *flower power*, manteve essa coisa, consegue estar ali e noutra lugar ao mesmo tempo. E digo isto com ternura, foi uma solução que lhe tem permitido andar para a frente em muitas coisas, viver depois daquele trauma.

C: *Lembrei-me de uma coisa, fiquei a pensar que há bocado disseste que tinhas recebido o prémio da crítica do CNAP. Foi atribuído para quê?*

A: Apoio à investigação. Eu já estava a trabalhar sobre o Wolfgang há um ano e meio, e depois expliquei que precisava de ir a Oklahoma, havia várias pessoas que eu precisava de conhecer, e também tinha de voltar a Los Angeles.

C: *E quanto é que eles te deram?*

A: 6000 euros.

C: *Ah, nada mau.*

A: De qualquer maneira, este livro teve uma montagem financeira meio maluca. Aprendi a ser editora, produtora, investigadora e escritora.

C: *E conta lá: acabaste de fundar uma editora, como é que se chama?*

A: Daisy. Uma editora que criei com o Baptiste Pinteaux.

C: *Baptiste que é um dos quatro da octopus notes⁶, a revista que têm em conjunto.*

A: Sim, com o Martin Laborde e a Alice Pialoux.

C: *Então, tu e o Baptiste decidiram fazer a Daisy juntos.*

A: Sim, a maneira como trabalhamos na *octopus notes* gera um enorme interesse sobre certos temas, que tínhamos vontade de desenvolver mais sob a forma de livro. Ambos tivemos logo esse desejo, e primeiro pensámos em fazer a *octopus book*, mas depois quisemos criar outra imagem, outro repertório. Claro que haverá muitos projectos ligados à *octopus notes*, é inevitável, mas serão assinados Daisy.

C: *Adorei, e porque é que se chama Daisy?*

A: Daisy porque... Sabes como é, as razões para a escolha de um nome são sempre más ou superficiais, e quando se explica é uma desilusão. Pensámos em muitas coisas e, no início, queríamos que fosse o nome de alguém. Pensámos até que podia ser Daisy Miller, queríamos que fosse uma pessoa. E, ao mesmo tempo, havia a Daisy, a namorada do Donald, e a flor também...

C: *Claro, pensei logo nisso. Daisy, a namorada do Donald, é fantástico.*

A: Um amigo mandou-me isto no outro dia, vou-te ler, é em inglês: “*I believe in the world as in a daisy because I see it but I don't think about it because to think is not to understand*”. Isto é Pessoa em inglês. E eu pensei: “Pronto, já está.”

C: *E o que é uma daisy em inglês?*

A: Uma margarida.

C: *Voltemos à tua investigação. Conseguiste dinheiro, o que te permitiu conhecer as duas mulheres de Stoerchle e entrevistar os que o conheceram na época da CalArts, e depois disso?*

A: Na verdade, houve várias viagens. A ida a Oklahoma, que foi muito importante, como também o encontro com a Lisa Overduin, que é directora da galeria Overduin & Co., e que me convidou a organizar uma primeira exposição monográfica sobre o Wolfgang, em Los Angeles. A exposição aconteceu em Março de 2018, arranjámos maneira de eu ficar mais tempo para poder fazer todas as entrevistas e conhecer o David Salle e o Daniel Lentz. A seguir, também fui a Nova Iorque para me encontrar com a Helene Winer, depois a Berlim... Organizei-me para juntar todas as peças do puzzle.

C: *Um trabalho de montagem.*

A: Sim, e a última coisa foi o prémio da Terra Foundation [for American Art] pelo manuscrito do livro, o que foi fantástico. É um prémio para o manuscrito, portanto tive de enviar tudo. Também tem de haver relatórios de académicos sobre o texto. Pedi ao Alexander Dumbadze, que escreve sobre o Bas Jan Ader, e à Valérie Mavridorakis, que é professora na Sorbonne.

C: *Mais uma vez, não é só teres nascido com uma estrelinha da sorte porque a Valérie Mavridorakis, na nova geração de grandes historiadoras da arte que dão aulas na universidade,*

é uma das duas mais interessantes, há que dizê-lo.

Voltemos ao Wolfgang. Depois de teres feito aquelas entrevistas todas, percebes que tens em mãos um material extraordinário e insano, que tem de ser organizado, mas imagino que, à medida que fazias as entrevistas e as transcrevias, já sabias quais é que iam constar do livro.

A: Sim, na verdade as entrevistas que público são as conversas que aconteceram quase de uma assentada. Mas há outras, há muitos amigos do Wolfgang a quem ainda hoje escrevo. Dizia-te há pouco que aprendi um ofício enquanto fazia este livro, fui o que se chama um *editor* em inglês, ou seja, uma directora editorial. Eu era muito nova mas já tinha feito alguns trabalhos antes, e a minha ideia era manter o barco à tona, pondo toda a gente a conversar e a trabalhar para que o projecto não se afundasse, para que vingasse. Eu estudei história da arte, mas não tinha a velocidade de saber realmente escrever.

C: *Eis senão quando, não é Vénus que sai das águas, mas sim a super-Alice.*

A: E, no meio disto tudo, deparo-me com muito material. É por isso que o livro está construído como um *sourcebook* e uma biografia, é uma mistura. Com o Wolfgang acontecia a mesma coisa, a sua história de vida é tão importante como a sua obra; são também os anos 70, e há um desejo de misturar arte e vida sem entrar em sentimentalismos.

Por isso, senti que tinha o direito de fazer isto sem ser especialista. Muito naturalmente, a minha preocupação era recolher informações, o meu plano era recolher material, regressar a Paris depois das várias viagens, formar uma equipa de autores e dizer-lhes: “Tenho aqui isto, agora está nas vossas mãos, bom trabalho, ponham isto na história da arte.” Mas havia aquela história do Wolfgang a dar uma cadeira que se poderia resumir como “*to teach something you don't know*”, “ensinar uma coisa que não se sabe”, então eu pensei: “Queres melhor do que isto?” Verdade seja dita, não fui eu que pensei nisto, foi o Christophe que me disse quando eu voltei: “Mas Alice, tu é que tens de escrever o livro, tens tudo aí.”

C: *Era óbvio. Abençoado seja o Christophe Daviet-Théry, mais uma vez. O livro agora vai sair em que editora?*

A: Está actualmente a ser revisto e vai ser lançado em Outubro. Nas edições Daisy e Christophe Daviet-Théry.

C: *Fantástico. Isso quer dizer que quem ler esta entrevista vai conseguir encontrá-lo.*

Entrevista realizada por videochamada no dia 5 de Julho de 2021. Transcrita por Cyriaque Villemaux.

Traduzida do original em francês por Joana Frazão.

6. *octopus notes* é uma revista anual que publica, desde 2013, ensaios, artigos académicos, entrevistas, documentos de arquivo e *inserts* de artistas. (N. do E.)

7. No original em português: “Creio no mundo como num malmequer, / Porque o vejo. Mas não penso nele / Porque pensar é não compreender...” (N. da T.)

“Descubra Daniel Buren na Graça” é uma Experiência Airbnb™ que oferece uma visita guiada a pé, no animado bairro da Graça (pelo preço de 25€), na qual se pode visitar cinco locais históricos em que o célebre artista francês Daniel Buren (n. 1938) afixou as suas criações improvisadas, “Affichages Sauvages”, em 1980. A este périplo segue-se a visita à casa do artista luso-americano Ricardo Valentim (n. 1978), que oferece as melhores vistas panorâmicas de Lisboa e onde são servidos refrescos e a conversa sobre arte conceptual passa da esfera pública para a privada.

Depois de ter criado a página no *site* da empresa, Valentim, o responsável pelo desenvolvimento do conceito e pela iniciativa, foi contactado por um representante da Airbnb, um jovem brasileiro residente em Dublin, para confirmar as informações da oferta, e num telefonema de uma hora ajudou-o a desenvolver o descritivo e a estratégia de marketing. Depois disso, tirou umas fotografias com a ajuda de amigos e assim que foram colocadas na página o projeto estava pronto a arrancar. Uma experiência turística artística e um potencial pequeno negócio. Isto foi no início de 2020. Começaram a chegar as reservas, fizeram-se três eventos e veio a Covid. Os turistas

travail in situ, que esteve em exibição durante mais de um mês no seu apartamento que era também o Módulo – Centro Difusor de Arte. Em imagens da exposição podemos ver uma instalação composta por listras vermelhas e brancas nas ombreiras das portas, nos vidros das janelas, nos revestimentos de madeira e nas paredes, que desconstruíam o que parecia ser uma típica sala de estar burguesa. No dia seguinte à inauguração, Buren tomou também a liberdade de usar restos dos materiais que sobraram da exposição e instala-los em alguns prédios situados no bairro da Graça, afixando as suas listras em justaposição com os tradicionais azulejos. Uma rápida operação seguida de uma sessão fotográfica para arquivo do artista.

Aparentemente o projeto remete Buren para segundo plano e Valentim esclarece que não se trata de uma homenagem. A passagem de Buren pela Graça, seis anos depois da queda da ditadura, aconteceu numa altura-chave de transição na sua carreira: depois de ter sido um dos pioneiros do minimalismo e de ter repensado a circulação da arte fora das instituições ultrapassando as noções comuns de mercado da arte, Buren estava a tornar-se extremamente comercial com trabalhos para centros comerciais e átrios de hotéis, já para não falar do seu icónico *Les Deux Plateaux* (1986), apresentado posteriormente em Paris.

A experiência Airbnb oferece uma brochura que Valentim desenhou e produziu para a visita, na qual vemos imagens históricas a preto-e-branco. São as mesmas imagens disponíveis a cores nos arquivos do *site* de Buren, tiradas por ele na altura. Estas fotos, sobretudo de pormenores, estão justapostas na brochura a fotos mais recentes tiradas por Valentim, respeitando o enquadramento das imagens de Buren, possibilitando uma verificação em tempo real durante a visita. Ao optar pelo preto-e-branco nas fotos, Valentim faz com que seja mais simples e explícita a diferença entre o antes e o depois, encorajando também os participantes a tirarem as suas próprias fotos a cores. O que nos é dado a ver são as listras alinhadas com os azulejos por trás. E se as listras já desapareceram há muito, o *situ* continua intacto.

Valentim, que passou mais de uma década em Nova Iorque e é já um cidadão norte-americano, quer fazer-se passar por um guia turístico artístico local “autêntico”, mas a sua crítica ao provincialismo da cena artística lisboeta é a perspectiva de alguém que ao mesmo tempo é daqui mas conhece outras realidades. A experiência performativa de duas horas é dirigida a turistas que também estão de passagem. Uma “visita imaginária” que santifica o espaço público sem valor artístico de um bairro de trabalhadores, sem instituições artísticas, e que o profana. No entanto, ao trazer as pessoas e ao estimular a conversa torna-se mais real do que o cubo branco.

Esta “experiência” tem paralelismos com aqueles momentos em que estamos a navegar na internet e nos perdemos na exploração de um detalhe sem importância da biografia de um artista, que tem mais que ver com a nossa própria vida, com os nossos interesses, o nosso gosto, etc. Esse pormenor pode ser considerado completamente irrelevante para o entendimento da obra do artista mas pode inspirar ou desencadear fortes reações e até mudanças em nós próprios. Este projeto pode ser olhado com os termos que o crítico francês Nicholas Bourriaud criou na sua teoria da “estética relacional”, designando os artistas como facilitadores em lugar de criadores e a arte como uma troca de informação entre artistas e observadores, abrindo caminho à possibilidade de provocar mudanças sociais. Não por acaso, em setembro de 2018 centenas de lisboetas saíram à rua em protesto contra o aumento desregulado das rendas, por causa da proliferação dos arrendamentos locais de curta duração.

Procurar as listras perdidas de Buren também serve para chamar a atenção para as excecionais fachadas de azulejos, banalizadas pelos locais mas tão especiais e reconfortantes para quem as vê. Valentim valida o que “sentimos” ter um certo valor artístico, embora a princípio nos pareça apenas decorativo: o nosso entusiasmo com a beleza da esquina lisboeta. Em “Affichages Sauvages” (“Exibições Selvagens”) existe também alguma violência que é reinscrita, uma espécie de desobediência social, especialmente por ter sido feita por um estrangeiro de visita. Como Buren, o turista é seduzido pela ideia de deixar uma marca.

É possível considerar que a performance de Valentim questiona ironicamente o turismo de massas: de facto, a Graça atravessa um processo de gentrificação que se relaciona com os alugueres de curta duração. Se o turismo de massas transforma monumentos, paisagens e lugares pitorescos em simulacros, a experiência de Valentim funciona na direção contrária e permite-nos ver o que o tempo tornou invisível – o rasto de Buren. É o percurso inverso do simulacro, que aniquila o real e satura a imagem: Valentim levanta o véu do vazio – a entropia do tempo – para nos trazer de volta o passado, encenando ironicamente o absurdo do turismo.

Atualmente o turismo de massas bascia-se, mais do que nunca, em imagens e em fotografias: os turistas já conhecem os lugares que vão visitar porque já os viram *online*. O que fazemos enquanto turistas é verificar se a realidade corresponde à sua versão imaginada. Atribuímos o *hashtag* certo à imagem geolocalizada. Susan Sontag, no seu ensaio *Sobre fotografia* (1973), antecipou esta “poluição mental” imagética que dissolve o real. Desta vez, não é só o mundo sensível que é feito de simulacros, mas sim o suporte fotográfico que duplica o simulacro, tal como afirma Jean Baudrillard quando se refere ao desaparecimento da mensagem em favor do *medium* em *Simulacres et simulation* (1981), corroborando a nossa perceção do turismo de massas e as suas ligações à fotografia. Além disso, Valentim incorpora na sua experiência um aperitivo inspirado por Buren que joga com os *clichés* franceses (“vinho e queijo”) e com a paragem obrigatória para os turistas franceses na Graça (“vinho com vista”). No vasto supermercado de lixo imaginário produzido pelo turismo de massas, Valentim reflete sobre o que terá desaparecido e sobre o que apenas o cérebro e o conhecimento adquirido em encontros ao vivo conseguem reconstituir. A saturação de imagens abre espaço para o vazio e o consumo, o que, por sua vez, conduz à impossibilidade de possuir apenas com o olhar.

Valentim exerce a sua autoridade artística para garantir autenticidade. Como se diz no grande filme de Almodóvar: “Custa muito ser autêntico, e não podemos ser forreiros com estas coisas porque quanto mais autêntico fores, mais te vais parecer com o que sonhaste ser.” Adorno definiu uma vez a arte como sendo conteúdo que ganhou forma. Neste caso, testemunhamos um conteúdo que se transformou num formato. Numa época de glocalismo e *airbnbização*, ao utilizar os meios de produção performativos americanos à sua disposição, Valentim prova que ele, tal como o próprio Buren, vive e trabalha *in situ*.



O buffet da Experiência Airbnb de Valentim na sua casa com as listras originais da exposição de Buren de 1980, adquiridas ao galerista Mário Teixeira da Silva, ao lado de uma edição de colecionador da icónica caixa de queijo francês, *a vaca que ri*, desenhada por Buren em 2019.

Ricardo Valentim, *Discover Daniel Buren in Graça*, 2020. Impressão digital, 101 x 81cm. Fotografia: Timo Ohler. Cortesia Galerie Lars Friedrich, Berlim.

desapareceram e a vizinhança tornou-se silenciosa.

Valentim, um residente de curta duração na Graça que vivera em Lisboa entre 1997 e 2005, período durante o qual estudou arte e antropologia, acabou por passar aí grande parte do período de 2018 a 2021, em trânsito entre Nova Iorque e San Diego com a sua família. Durante estes anos, experimentou a sua própria gentrificação e empenhou-se na ideia de um projeto *site-specific* associando-se a um contexto que estava literalmente à porta de sua casa: a descoberta de uma nota de rodapé ignorada pela história da arte local.

Em fevereiro de 1980 Buren foi convidado pelo galerista Mário Teixeira da Silva para criar uma instalação, a

1. Módulo — Centro Difusor de Arte foi uma das primeiras galerias privadas a abrir no pós-25 de Abril, inicialmente no Porto, em 1975, numa casa da avó do galerista à Rua da Boavista. Propunha um espaço cultural orientado para as novas tendências da arte contemporânea, sobretudo fotografia e arte pós-conceptual, apostando em artistas estrangeiros e que não tinham carreira expositiva em Portugal. Mário Teixeira muda-se para Lisboa em 1979, instalando a galeria, até 1988, na casa que habitava no número 54 da Av. António Augusto de Aguiar, 5º Dto. Como explica numa entrevista a Sandra Jürgens publicada na *artecapital.net* em 2012, “a galeria era no meu apartamento, metade era galeria, metade era habitação [...] Lembro-me que quando fiz aquela instalação do Daniel Buren, gente bem sonante, afirmou que eu tinha transformado a galeria numa barraca de praia e que aquilo não era arte.” A galeria hoje existe na calçada dos Mestres, n.º 34 A/B, nas Amoreiras. (N. do E.)

Tenho sorte porque do sítio onde estou consigo ouvir o sussurro dos livros, *podcasts*, filmes e vídeos deste ano a terem conversas uns com os outros. É uma sala de montagem onde as vozes parecem sair umas das outras e por isso não me vou preocupar muito com uma certa iconização do empréstimo. *Faut pas dorer sur tranche*, não embelezar, diz Nathalie Quintaine no prefácio a *Chaosmogonie*, de Nanni Balestrini (2020) – *fumant la forme libérée du marécage de la syntaxe par intermède de Balestrini*. Pantanal de sintaxe, *à ne pas imaginer qu'on puisse faire sien à un tel point un discours théorique qu'il en devient une partie intime*¹. Assim se passa. Releer *The Hundreds*², sobretudo a página que diz 'The Things We Think With', e pôr-me a recitar *our citations are dilations, not just memories we have fidelity to*³. Citações dilatadas, dizer não ser autora, artista, investigadora, isso que é ser entidade identificada, como se fosse possível separar-me do planeta, separar aquilo que sou e (não) faço dos outros animais, coisas e des-coisas. Perder a compostura, ensaiar descolar-me das formas de imperialismo e policiamento naturalizadas nas instituições onde trabalho e neste corpo que me suporta, comporta, transporta, reporta indefinidamente (*rehearsals of disengagement*, escreve Ariella Aïsha Azoulay no livro *Potential History: Unlearning Imperialism*, de 2019, aí pelas páginas 43-45).

"Paula, larga o trabalho e volta a voar." Olha... a Easyjet agora trata-me por tu, apesar de ser uma companhia que tenho evitado. A injunção veio empacotada no Assunto de um mail que recebi em 15 de junho de 2021, às 16:01. A essa hora estava de facto a tentar trabalhar a contrarrelógio, a montar um Poema Mudo no iMovie, para apresentar no Instituto de História de Arte de Paris uns dias depois. Um tanto atordoada, porque na manhã desse mesmo dia fui vacinada num centro cultural da rua Merlin (Salle Olympe de Gauges) transformado em centro de vacinação com banda sonora ao vivo. Tive direito a um concerto de xilofone e acolhimento em pezinhos de lã, intervalo de paradisíaco *bien-être* em modo *we care so much*, prelúdio de sonho de uma noite de febre, efeitos de uma Pfizer em cima de uma Astrazeneca, e eu toda contente. Mas sobre delírios e paraísos já a TAP me tinha informado uns dias antes: "Paula, o paraíso existe e situa-se em pleno oceano Atlântico." E anteontem aconselhou-me: "Paula, prolonga o teu verão." Não há que negar, o algoritmo às vezes acerta na mosca com certa poesia. Mas chiça, meninas, poupem-me, parem de chamar por mim como se fossemos amigas de infância. E daí... talvez sejamos e só agora me estou a dar conta. Pesadas as circunstâncias, somos certamente mais íntimas do que gostaria de ter de reconhecer. É que não lhes escapa nada.

O terminal 2E do aeroporto Charles de Gaulle de Paris dotou-se recentemente de um Espace Musées. Algures entre 30 de abril e 6 de outubro de 2019, esbarrei com um grande poster a anunciar orgulhosamente que tinham em exposição *Voyages d'Explorateurs*, do Museu do quai Branly – Jacques Chirac. De pasmar, desfrutem tamanho capital cultural, ó estimados cosmopolitas, amantes de descobertas e de cultura cultivada, adoradores de arte e movimentos vertiginosos, *we love you so much we travel all the way with (in) you*: "Une invitation au voyage, un appel à la découverte, c'est l'engagement de Paris Aéroport à ce que le meilleur de la culture parisienne et française s'invite partout dans ses aéroports pour que l'art fasse aussi partie du voyage"⁴. Como se isto não chegasse para dar aquela vertigenzinha de satisfação ou náusea a qualquer passageiro, o cartaz dizia ainda que "a exposição contém múltiplos objetos, peças iconográficas e obras de referência, sendo a sua coleção dedicada às artes e às civilizações de África, da Oceânia e das Américas, e os objetos apresentados provenientes das grandes viagens da época dos reis de França até às viagens comerciais, diplomáticas ou de exploração". Curiosa forma de dedicação. De invasões europeias, de expropriação, genocídio e saque massivos não se fala. Gente, poderes públicos e seus *bureaus* de comunicação, a paciência esgotou. Deixem-se de eufemismos, parem de regar a plantação como se

estivessem deveras a cultivar diversidade e inclusão, para lá das vossas imagens psico-serôdias de *multiculti duty free*. Fico a pensar no livro de Hito Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, que saiu em 2019. Como introdução, vale a pena ler o texto "Duty-Free Art" publicado na *e-flux* em 2015⁵.

Começa a tornar-se difícil aguentar. Será que estamos condenadas a contar e recontar as mesmas histórias até ao fim dos tempos (dizer isto com a boca de Saidiya Hartman, numa entrevista)⁶.

Manter o Não à mão. "Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians", escreve Ariella Aïsha Azoulay no livro *Potential History: Unlearning Imperialism* (2019).

Imaginemos uma greve não apenas como protesto contra uma situação específica de opressão, não apenas contra uma instituição em particular e não unicamente como forma de reivindicar melhores condições e salários, mas como recusa geral da lógica do capital profundamente incorporada nos museus e nas suas desavergonhadamente ilusórias missões de inclusão de diversidade e de produção de intercâmbio cultural. Uma greve assim generalizada a todas as profissões, não só as que se encontram diretamente ligadas a instituições como museus ou universidades, ajudar-nos-ia a pararmos de conceber as nossas atividades profissionais como atividades produtivas cujo valor se pode medir a partir de resultados encaixáveis numa história linear progressiva, para as concebermos como modalidades de implicação com o mundo que reconhecem a nossa inseparabilidade, o nosso emaranhamento radical. Imaginar os detalhes disto.

Imaginar especialistas do mundo da arte a admitirem que todo o projeto de salvação artística ao qual eram fiéis é uma loucura e não poderia ter existido sem o exercício de variadíssimas formas de violência, atribuindo preços espetaculares a peças que não deveriam sequer ter sido adquiridas. Imaginar todos esses especialistas a reconhecerem que o conhecimento e as competências que o museu tornou violentamente raros e valiosos não se encontram extintos. Para que o valor de mercado desses objetos se preserve, houve que negar tempo e condições às pessoas que herdaram o conhecimento e as competências para criar e construir o seu mundo. Imaginar diretores de museu e curadores tomados por um despertar tardio – semelhante ao que experimentam por vezes os soldados – relativamente ao sentido da violência que exercem sob cobertura benigna, e a admitirem até que ponto a sua profissão é constitutiva de violência diferencial. Imaginar estes especialistas a fazerem greve, até obterem permissão para abrir as portas das suas instituições a refugiados políticos vindos dos lugares de onde as suas instituições detêm objetos, convidando-os a produzirem objetos semelhantes aos saqueados, obliterando assim os ditos 'autênticos'.

Traduzi estas linhas a partir de um pequeno excerto do livro de Azoulay, publicado na revista *e-flux*, num interessante dossier sobre formas de greve, de retirada, de recusa⁷.

Imaginar enviar este excerto ao Museu do Oriente em Lisboa, que tem por missão vangloriar-se desavergonhadamente da "presença portuguesa na Ásia", da "multiculturalidade" da "relação secular que foi estabelecida entre o Oriente e o Ocidente" através de Portugal. Com um discurso de apresentação que fala de supostamente magníficas "trocas comerciais, culturais, vivenciais, científicas, técnicas e religiosas que possibilitaram o conhecimento de mundos até então desconhecidos" entre Portugal e a Ásia. Nem um pio sobre violência(s) perpetradas por esse passado fora

e continuadas hoje e amanhã de várias maneiras e feitos, nestes igualmente magníficos museus. O mecenas principal é o Novo Banco que, como banco que se preza, tem uma estratégia de mecenato cultural e é um agente benevolente interessado em contribuir para “a criação e formação de novos públicos”, nomeadamente “dinamizando a oferta cultural existente”. Falando deste museu, lembro-me que a Fundação Oriente faz parte do Consórcio Lisboa, a pomposa rede colaborativa entre o Programa de Mestrado e Doutoramento em Estudos Culturais da Universidade Católica, a Câmara de Lisboa, a Cinemateca Portuguesa, o Museu Nacional do Teatro e da Dança, a Fundação Gulbenkian, a Culturgest, o Centro Nacional de Cultura, a Fundação EDP, o Oceanário de Lisboa e a Parques de Sintra – Monte da Lua, que este ano organizou a XI Lisbon Summer School for the Study of Culture sob o tema CONVIVIAL CULTURES. Maravilhosa convivialidade, a avaliar pelo modo autolaudatório como se descrevem. A não perder, o vídeo de apresentação: www.lisbonconsortium.com, com convívio do melhor. A verdade é que já nada disto me choca. Mas continua a intrigar-me profundamente (pensarão que pega?), não sei se ria ou se chore. Talvez as duas coisas ao mesmo tempo. Manter o Não à mão. Gritar aos vários ventos: a investigação e a arte têm de fugitar. Manter a inclinação para o gaguejo, a vertigem da falha, praticar a não-performance da performance literal: não corresponder à demanda. Descolar-se do programa globalmente programado. Recusar ir dar onde as esperam. Não ir logo a correr quando nos chamam. Porque sim, é preciso manter a indeterminação. O que é isso de performar investigação, arte, trabalho, a universidade, o museu, eu, os slogans da convivialidade deles, tudo, na economia associadamente conectada da performance e do conhecimento. Manter o não à mão. Hoje, para variar, Não consinto. Não vou. Não faço. Re-dizer: *Não é Investigação. Não é Teoria. Não é Arte*. Com estes três Nãos prefaciou Hito Steyerl “Withdrawal from Representation”, a conferência que deu no simpósio *Psychopathologies of Cognitive Capitalism*, em 2015. Não estive presente, mas a tripla negação dirigida à investigação, à teoria e à arte (que li pouco tempo depois num texto de Rike Frank) reaparece-me agora como adágio (re)generativo.

Inclusão *sous vide*⁸

Há muito que andamos atentas às políticas de apropriação cultural, há muito que desconfiamos da atração das instituições de poder pela ‘diversidade’. Aprendemos a não subestimar a rapidez com que o capital absorve noções relevantes para as transformar em *slogans* vazios⁹. Facto é que se atribuem financiamentos a exposições sobre a questão da ‘habitação’, por exemplo, enquanto as pessoas continuam a ser massivamente ejetadas dos abrigos variados a que chamam ‘casa’¹⁰. Já deu para perceber que anda por aí muita curadoria que consiste simplesmente em neutralizar arte, que é a arte da inclusão neoliberal, dos múltiplos regimes de exposição que subjagam e colonizam, sempre bem-intencionados, mas sempre racistas. Exímios em demonstrar e performar uma certa imagem de boa vontade inclusiva democrática. Mas que (não) fazer de tanta arte que não quer ser ‘curada’, nem assim nem de maneira nenhuma!¹¹

De facto, neste momento já não se trata de lutar contra as estruturas exclusionistas das instituições (neste momento poderíamos até chamar-lhes ‘inclusionistas’), já que aquilo contra o que lutamos são as constantes modalidades de extração incorporativa, nada de novo afinal, apenas uma atualização de novas e velhas tecnologias, diz Fred Moten em conversa com Sandy Grande, Stefano Harney, Jasbir Puar e Dylan Rodríguez, a propósito da ação ‘Strike MoMA Working Group of IIAAF’¹². Nesta conversa, Stefano Harney compara os museus e as universidades a vastas ‘máquinas trituradoras’, que esmagam e digerem variadíssimas modalidades de estética social e de estudo que as pessoas praticam um pouco por todo o lado de formas indeterminadas, para as transformarem em entidades individualizadas identificáveis. O negócio destas instituições é andar por aí a identificar quem anda a tentar levar vidas estéticas e formas de estudo coletivas autónomas, e mandar patrulhas de curadores para as capturar, sob cobertura de ‘inclusão’. Na verdade, a principal razão pela qual se guardam obras de arte nos museus, diz Harney, é fingir que há de facto algo individualizado a que podemos chamar uma ‘obra de arte’ – para além das razões que já conhecemos, a saber: manter esses objetos de arte em segurança de modo a torná-los inacessíveis a quem os queira de volta; alugá-los, o que significa que de cada vez que pagamos para ir ao museu estamos a alugar a arte que vamos encontrar; comodificá-los e especular sobre o seu valor. Haver algo a que possamos chamar ‘obra de arte’ é pois um facto que precisa de ser sujeito a um ataque anticolonial consequente.

Descolonizar *sous vide*

O que (recusar) fazer? Vivemos numa época em que a instituição encena e reencena a sua criticalidade, a sua diversidade, a sua intermedialidade, a sua pós-colonialidade e a sua convivialidade, mas pouca coisa muda de facto. Provado está que o raio do capital é perfeitamente capaz de incorporar a ideia de descolonização e de descolonialidade. Por isso precisamos de considerar a *endurance* da ‘colónia’ para lá do regime político colonial historicamente situado. O capital é sempre colonizador, portanto a colónia é consubstancial ao capital e está no meio de nós. Para compreender como persiste temos de nos livrar da abordagem que só consegue ver a colónia sob a forma que a Europa lhe deu no século XIX, e não confundir colonização e colonialismo. Sem a colónia, escreve Vergès (2019) – inclusive a colónia de férias – não haveria países com instituições estruturalmente racistas. Pois é, não é certo que haja vida descolonizadora para além da maravilhosa economia do conhecimento e da performance que ritma os nossos dias e noites, que é tão generosa e criativa ao ponto de ter dito ‘faça-se investigação artística nas universidades’¹⁵. Nem é certo que as duas aulas que me entusiasmei a desenhar

para o semestre de 2022 – sob a designação ‘Práticas de resistência, co-imaginação e ação descolonial quotidianas na era da performance digital’ – sejam capazes de descolonizar o que quer que seja para além do sentido metafórico em que o termo tem vindo a proliferar nos nossos ecrãs. Acredito ainda assim neste amor à contaminação entre os materiais, através dos quais me apetece reunir pessoas. Uma (*r*)*assemblage* que me faz poesia na página e um desejo forte de pensar coletivamente, a ver.

Le Passeur (instalação, 2008) / **Mined Soil** (filme, 2015) / **Spell Reel** (filme, 2017) / **Cotton Algorithms** (instalação, 2019) – todos de Filipa César. **Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians**, in *Potential History: unlearning Imperialism* (Azoulay, 2019). *The Hundreds* (Berlant & Stewart, 2019). *Revolutionary Feminisms: Conversations on Collective Action and Radical Thought* (Bhandar & Ziadah, 2020). *Conversa On Fugitive Aesthetics* (com Moten, Harney, Swayer, 2021). **Unshrinking the World** (Avery Gordon, “An interview with Woznicki on her book *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins*, 2019). *Undercommons: Fugitive Planning and Black Study+ All Incomplete* (Harney & Moten, 2013 e 2020). *Wayward Lives: Beautiful Experiments* (Saidiya Hartman, 2020). **Exterminate All the Brutes** (filme-ensaio de Raoul Peck, 2021). **How Not to Be Seen** (videoarte de Hito Steyerl, 2015).

Dos materiais aqui reunidos espero que nos ajudem a arejar o chão que nos suporta. A descortinar forças para nos desengajarmos do que, nas nossas vidas, profissões e posições quotidianas, continua a performar a pedagogia implícita do capitalismo (no mínimo). Não é por acaso que os textos, filmes, entrevistas, conversas e instalações com que aqui se tece são quase todos realizados em colaboração, e que vários deles experimentam formatos que torcem e entortam géneros existentes. Nada prometem porque não fazem por ora ideia de quem com eles – e através deles – virá encontrar-se; o que virá ensaiar-se a várias mãos, texturas, imagens, afetos, ritmos, numa prática de estudo que emaranha e impurifica tudo (arte e teoria, crítica e poesia, tempos com espaços, *still-moving-images*, tudo e nada). Um estudo como prática que não começa nem acaba no conceito, e desconfirma todos os princípios da separação onto-epistemológica que a modernidade ocidental se aplicou a produzir. E se for difícil de acreditar, é ouvir Avery Gordon: “I tried to follow Monique Wittig’s instruction in *Les Guérillères* (1969): “There was a time when you were not a slave, remember that. Make an effort to remember. Or, failing that, invent” (2019)¹⁴.

1. “A fumar a forma livre do pântano da sintaxe através de Balestrini; não imaginar que se possa a tal ponto fazer seu um discurso teórico que se torna parte íntima.” Tradução livre.
2. *The Hundreds* é um livro que reúne várias vozes, em não mais de 100 palavras cada, editado por Lauren Berlant e Kathleen Stewart (Durham, CN: Duke University Press, 2019).
3. “As nossas citações são dilatações, não apenas memórias às quais somos fiéis.” Tradução livre.
4. “Um convite à viagem, um apelo à descoberta, este é o compromisso do Aeroporto de Paris para levar o melhor da cultura parisiense e francesa a todos os seus espaços, para que a arte faça também parte da viagem.” Tradução livre.
5. <https://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/>.
6. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/26/how-saidiya-hartman-retells-the-history-of-black-life>.
7. <https://www.e-flux.com/journal/104/299944/imagine-going-on-strike-museum-workers-and-historians/> e <https://www.e-flux.com/readers/362461/strike>.
8. A tradução de *sous vide* em português é ‘embalagem a vácuo’. A expressão em francês é utilizada internacionalmente, sobretudo em contextos de alta cozinha. Mas a embalagem a vácuo também está muito presente em qualquer supermercado e permite cozinhar e/ou aquecer os alimentos sem os retirar do plástico.
9. Ver o livro de Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial* (Paris: La fabrique, 2019).
10. Ver o texto de Giulia Palladini, “On co-existing, mending and imagining: notes on the domestics of Performance”, in *A Live Gathering*, editado por Ana Vujanovic e Livia A. Piazza (Berlim: b_books, 2019).
11. Ver o texto de André Lepecki, “Decolonizing the curatorial”, na revista *Theater* 47, n.º 1 (2017).
12. Em 27 de maio de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=V2vzhwnjy4s>.
13. Note-se que isto é dito por alguém que ama variadíssimas práticas de investigação e em particular de investigação artística; alguém que se implica com paixão na composição (o mais coletiva possível) de aulas de Prática como Investigação num Programa de doutoramento em Estudos de Teatro; alguém que desfruta a fundo o tempo passado com pessoas nesse contexto a que se chama oficialmente ‘aula’. E contudo, ser um agente desta economia do conhecimento não vai sem dor. O que me anima é acreditar na contradição, na necessidade de manter as coisas complicadas (muito tenho aprendido com as práticas de ‘antagonismo geral’ tecidas por Fred Moten e Stefano Harney).
14. “Tentei seguir a instrução de Monique Wittig em *Les Guérillères* (1969): ‘Houve um tempo em que não eras escrava, lembra-te disso. Faz um esforço para te lembrares. Se não conseguires, inventa’” (2019), citado de uma entrevista com Avery Gordon a propósito do livro *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins*, disponível em: <https://transversal.at/blog/unshrinking-the-world>. Tradução livre.

Havia um país que era por si só uma escola. Um país-escola secundária onde todos estudam de forma militante do início ao fim. Esta escola-nação não é uma pessoa nem um bicho, mas funciona de forma orgânica. Além de dezenas de aulas, exames mensais e estudo diário à noite, a escola providencia inúmeras outras atividades que contribuem para um funcionamento ininterrupto. O exame de admissão à universidade é repetido todos os anos, contudo o número de diplomados é muito reduzido.

Abaixo encontra-se uma lista de terminologia relacionada com a escola-nação.

→ Escola Secundária

A escola-nação segue o modelo da escola cristã, com enormes instalações, uniformes aprimorados, uma longa tradição e a reputação de tratar os alunos de forma respeitosa. Regida pelos princípios cristãos, alunos obedientes ao lado de professores benevolentes criam uma atmosfera pacífica e única. A escola é constituída por milhares de alunos, diretores, vice-diretores, professores, pastores de igreja, funcionários administrativos e de escritório, responsáveis de limpeza e de segurança (idosos), e ainda pelos pais dos alunos (que exercem pressão adicional). Nesta escola pacata e ordeira, podem-se também encontrar professores provocadores, alunos dissidentes e muitas outras perturbações.

Ao contrário dos ideais da “educação”, o principal motivo da existência da escola é a preparação para o exame de admissão na universidade. Todas as aulas são preparadas para esse fim. E com uma preparação tão intensa não há tempo a perder com qualquer outro assunto que se desvie do estudo. Além de desleixo, isso seria considerado um ato de rebelião. Felizmente, na maioria dos casos, os alunos obedecem aos seus professores, e estes aos seus superiores, e portanto não há necessidade de punição. Apesar da desoladora quantidade de suicídios entre os alunos, a escola presta-lhes a sua homenagem e reza por eles. Graças ao papel cooperante que cada membro tem para o sucesso nos exames de admissão à universidade, a escola está bem de saúde.

→ O País-Escola Secundária

Apesar de ter uma dimensão muito maior, é possível assumir, em termos estruturais, que o país é em tudo idêntico à escola secundária.

→ Arte no País-Escola Secundária

Nesta nação pacífica e organizada, existem vários tipos de ocupações. Existem também artistas. Muitos. Da mesma forma que se assiste a um rápido desenvolvimento do país enquanto potência cultural, o número de artistas está também a aumentar de forma acelerada.

Existe um certificado a nível nacional com cada vez mais reconhecimento, que se pode encontrar em anúncios de autocarros escolares: o certificado de artista. Para se tornar artista, não há nada melhor do que obter este certificado. Todos os seus detentores são reconhecidos como trabalhadores e o seu talento artístico é garantido em permanência. Ao se reformarem, terão os mesmos direitos que qualquer outro trabalhador.

Dê o seu primeiro passo como artista ao passar no Exame de Certificação de Artistas. Receba uma qualificação de artista reconhecida pelo Estado. É possível obter certificados de nível 1, 3, 5, 7 e 9, com diferentes graus de dificuldade e custos diversos. Prepare-se para se tornar um artista da forma mais rápida e segura com a ajuda do nosso Instituto.

Os exames para a certificação de artista incluem perguntas sobre a definição da arte e a natureza da criatividade artística. Perguntas sobre problemas relevantes na sociedade atual são também habituais. Na preparação para o exame

pode ser importante pesquisar e decorar notícias partilhadas nas redes sociais. As perguntas são na sua maioria de escolha múltipla, mas também há perguntas de desenvolvimento. O método mais eficaz para responder a estas é memorizar um parágrafo inteiro. Naquelas em que é necessário exprimir um ponto de vista, a resposta que pareça ser diferente mas ainda assim se enquadre no senso comum receberá a melhor classificação. Como em qualquer outro exame, as respostas às perguntas podem ser encontradas no verso dos manuais.

Na escola encontram-se espalhadas notícias que afirmam que, num futuro próximo, a indústria cultural e artística irá emergir como indústria-chave para a economia nacional. De forma a preparar esse futuro, o orçamento do país-escola destinado à cultura e às artes aumentou em função do orçamento total, demonstrando a sua valorização, à semelhança de qualquer outro país desenvolvido.

→ Artistas na Arte do País-Escola Secundária

Num país em que o estatuto número um e mais cobiçado pelos estudantes é o serviço público, o simples facto de um artista ser visto e reconhecido como tal parece um sonho tornado realidade. Todas as tarefas dos artistas formados no território nacional são consideradas serviço público. Cabe aos artistas, além de criar, gerir todas as tarefas administrativas necessárias à produção, distribuição, gestão e reprodução dos seus trabalhos. Isto acontece porque, por um lado, os diretores e funcionários desconhecem os procedimentos e, por outro, sai mais barato que todas as responsabilidades sejam assumidas diretamente pelo artista. De forma a que a escola-nação possa executar os seus programas culturais e artísticos, os artistas devem submeter planos de criação, candidaturas e portefólios, bem como planos de pré-produção, relatórios internos, relatórios de resultados, comprovativos de despesas, registos fotográficos e ainda cooperar na produção de materiais promocionais como entrevistas e *teasers*. Estes materiais providenciam conteúdos para arquivo que podem vir a ser úteis, seja para efeitos de educação artística como para fomentar ideias inovadoras no campo da tecnologia. O uso e a necessidade dos artistas neste país são vastos. Em contrapartida, a nação-escola garante Segurança Social, direitos e até empréstimos. Assim, os artistas produzem vários projetos em simultâneo para alimentar os seus currículos e portefólios e vendem a alma com vista a vingar no mundo.

Mesmo não tendo uma verdadeira inspiração artística, ou não sabendo qual a necessidade da arte, os artistas sabem que devem ser melhores do que os outros. O tipo de competitividade no meio da arte do país-escola não é muito diferente do de qualquer outro tipo de competitividade.

→ O Espírito de Artista na Arte do País-Escola Secundária

Os manuais dizem que a arte tem um espírito de resistência e de subversão. Isto pode ser útil decorar porque é um tema recorrente nos exames. Os alunos e artistas do país-escola são bons a escrever, desenhar, dançar e cantar sobre subversão. Conhecem também o seu significado simbólico e sabem dar exemplos históricos. Claro que isso não quer dizer que sejam subversivos nas suas vidas. Em vez disso, com a perícia que adquiriram através da memorização e da repetição, são capazes de expressar o seu espírito artístico subversivo da forma mais competitiva. Tenha como exemplo as indústrias culturais de sucesso noutros países.

Numa escola em que cada dia é uma batalha, estudantes-artistas e professores deparam-se regularmente com palavras como resistência e subversão. Por vezes são atravessados por uma sensação de estranheza ou de nostalgia mas depressa decoram as palavras e passam à frase seguinte.

→ Diplomas no País-Escola Secundária

Há poucos diplomados neste país-escola. Para atingir tal fim, é necessário que os estudantes se subvertam à própria escola. Infelizmente, o método de subversão não é ensinado.

A escola, na verdade, não é uma pessoa, não é nada. Qualquer pessoa dentro da escola pode tornar-se “a” escola, e deixar de “a” ser. Certo é que, de tempos a tempos, alguém é as mãos, os pés e a cabeça da escola. É aquele que fala em reuniões, escreve e-mails e faz telefonemas. Aquele que cria novos concursos todos os anos, que muda os termos de inscrição, que produz e distribui novos cartazes. Mãos, pés e cabeça que escrevem montanhas de planos e relatórios. A escola manifesta-se no corpo e na mente. E se esse alguém começa por não ser a escola, no momento em que se transforma deixa de ser inocente.

Como lutar com quem não é a escola, mas que ao mesmo tempo, e de tempos a tempos, se transforma em escola? A luta contra a escola não deve ser considerada como uma típica batalha contra o inimigo. Será antes um misto de fantasia e terror no qual inimigos e aliados se confundem. Ao lutar, há que lembrar que os alvos se movem, mudam constantemente de lugar e se alteram. Pode deparar-se com o dilema entre cuidar ou lutar contra os seus companheiros que, de um momento para o outro, viraram inimigos. Como é algo vivido na primeira pessoa, a princípio pode-se pensar que os sinais serão fáceis de perceber. Mas pode ser o contrário. Se todos tivessem a capacidade de entender estas manifestações, já todos se teriam diplomado. Quando se luta contra si próprio e contra aqueles que se podem facilmente transformar, interpretar a vitória ou a derrota exige saber separar e discernir a “escola” da pessoa. A escola vem até nós e, como em qualquer luta, a chave é saber agir no momento certo. Nem antes nem depois, mas no exato momento em que aqueles ao nosso redor se transformam na escola, aí tornam-se combatíveis.

Existe um país que é por si só uma escola. Esta escola tem muito poucos diplomados. Entre as perguntas dos exames finais, pode-se encontrar esta: “No momento de transformação, que tipo de força faz a escola voltar a ser uma pessoa?”; “Pode a escola emocionar-se e inspirar-se? Desenvolva a sua resposta.”

Para referência, a lista de autores deste país-escola encontra-se mencionada acima.

Traduzido a partir do original em coreano e da sua versão em inglês por Sara Godinho e João dos Santos Martins.

Refrão
Refrão
Refrão
Refrão

Refrão
Refrão
Refrão
Refrão

Refrão
Refrão
Refrão
Refrão

Refrão
Refrão
Refrão
Refrão

Refrão
Refrão
Refrão
Refrão

Refrão
Refrão
Refrão
Refrão

LEANDRO SOUZA



Eles fazem dança contemporânea (2019) de Leandro Souza (na foto).
Foto: Cacá Bernardes.

Berlim, Alemanha, setembro de 2017. Saímos de um espetáculo no Dock II, um espaço conhecido de produção, aulas e apresentações de dança da cidade. No caminho para casa, trocávamos, eu e uma jovem mulher europeia, impressões sobre a peça. Em dado momento da conversa, comentei que alguns aspectos foram desafiadores e não havia captado certas nuances do trabalho. Ela me olhou e disse algo, como: *nós somos sutis e vocês são explícitos*. Fiquei atento a ela, não havia compreendido. Aquilo se agarrou aos meus pensamentos. Me perguntava quem eram o “nós” e quem eram o “vocês”, enquanto ela dava seguimento a fala. Então, apontou para o casal de colegas nossos que caminhava à frente – uma moça e um rapaz, brasileiros como eu – e teceu comentários acerca das formas corporais de ambos, especificamente, comparou os atributos físicos da brasileira com os da dançarina europeia, que ficara nua em certo momento da peça. Chegou a mencionar, brevemente, a recorrência da nudez nos experimentos que nossos colegas realizavam no curso que estávamos fazendo naquela época e, também, recordou de quando eu disse a ela que gostava de uma canção que ela cantara em um estudo coreográfico, relacionando meu gosto ao fato dela ter berrado o refrão da música, como se fosse uma característica comum “nossa”. Eu poderia concluir, então, que nudez e berrar seriam indícios de que nós éramos “explícitos”. Mas Nós quem? Nós brasileiros? Negres? Negres brasileiros? Latines-americanos? Negres gays brasileiros?

Certas afirmações são realizadas como se fossem o refrão de uma música que se acostumou a cantar sem saber o porquê, mesmo que pareça um tanto anacrônica. De certo é possível verificar diferenças entre lugares, pessoas, culturas etc. Mas quando é que tais refrões deflagram modos de ver, pensar, dizer, fazer, viver diferentes e quando é que se tratam de desejos de distinção entre grupos, pessoas ou culturas? Talvez o limite seja tênue.

Tenho refletido sobre essa dinâmica do “Nós” e “Vocês” e a variante “Eu” e “Nós” a fim de pensar a diferença, o comum e o irreconciliável, considerando especialmente a realidade de nações forjadas sob o signo da violência colonial. Não somente pensar a diferença, o comum e o irreconciliável entre populações e grupos diametralmente opostos, mas também pensar tais questões no interior de cada grupo e os sentimentos de pertencimento, identificação e desidentificação dos membros que os integram.

Ao compartilhar essa conversa, mencionando o contexto no qual se deu o diálogo e os agentes envolvidos, é automática a ênfase na relação – Nós versus Vocês – seguida de um posicionamento que toma partido do Explícito como qualidade a ser valorizada. Nota-se a tentativa de ressaltar a complexidade do Explícito e a defesa da capacidade de articular a sutileza, como se fosse uma “falta” a ser compensada. Por fim, encontram-se os argumentos que tentam encerrar a questão dizendo que ninguém pode ser completamente Explícito e ninguém pode ser enxergado como inteiramente Sutil. Até aí, há de se concordar. Porém, na tentativa de encerrar o debate lança-se mão do: somos diversos, afirmando que não é domínio da arte lidar com tais questões. Mas esse argumento não se sustenta, porque é perceptível que as várias instituições e circuitos artísticos se balizam, sutil e explicitamente, por esses parâmetros.

Os desafios de pensar e explorar o Explícito e o Sutil na criação coreográfica passam por uma revisão dos sentidos comuns que se arvoram em torno dessas duas qualidades. Pode-se dizer que é possível traçar um estereótipo de uma dança sutil e de uma dança explícita, mas até que ponto? Eventualmente, um ou mais podem fazer parte de uma estratégia de criação artística, a depender da intencionalidade.

No dicionário Aurélio, Explícito e Sutil estão definidos da seguinte maneira:
ex.plí.ci.to [Lat. *explicitus*.] adj. 1. Claro, explicado. 2. Sem reservas ou restrições.
su.til [Lati. *subtile*.] adj2g. 1. Tênu, delgado. 2. Agudo, fino. 3. Muito miúdo. 4. Feito com delicadeza. 5. Perspicaz; sagaz. [Pl.: -tis. Superl.: sutilíssimo ou sutilímo.]

É curioso que a significação de Explícito como algo claro e explicado me recorda pessoalmente as falas de colegas e amigos negres/periferiques relatando a constante atribuição aos seus trabalhos a pecha de: didáticos ou sem rigor. Nesse pensamento, o Sutil seria da ordem do não didático (não seria obrigação da arte ensinar nada, diriam algumas pessoas) e sinônimo de rigor. Mas no dicionário Explícito também significa sem reservas ou restrições. Em que medida existências subalternizadas e racializadas não têm de lidar com reservas ou restrições? Podem tais corpos fazer tudo? Circular à vontade pelos espaços e lugares, falar, ter acesso à informação, sem reservas ou restrições? Percebo uma leitura ainda muito essencialista das diferenças e pouco embasada em seus aspectos materiais e históricos.

Há uma tendência por parte do Outro – branco brasileiro/latino/europeu/estadunidense – de canalizar os esforços artísticos de pessoas negres, racializadas e subalternizadas para a reparação dos danos causados pela produção obsessiva de representações nocivas e arraigadas no imaginário ocidental, gerada por ele. Percebo também a pressão de que esses artistas sejam capazes de manobrar estruturas que estão fora de seu alcance, vinda por parte de coletivos e indivíduos dos seus grupos de pertencimento. Então, me questiono: o que obras de arte feitas por corpos racializadas, subalternizadas, negres, especificamente, podem ou não, devem ou não dar conta? Poderiam explicitar sutilezas? Quais? Como? Aquilo que está explícito sempre está claro (ou escuro)? O que explicitar? É necessário?

Trabalhar para a decomposição de tais imagens não resvala necessariamente em um identitarismo – palavra da moda nos circuitos tradicionais de dança que denuncia certo reacionarismo, para não dizer outra coisa – aos modos de pensar-fazer arte subalternizadas, negres e racializadas. Trata-se de uma resposta à própria lógica de operação das instituições e circuitos da arte-dança diante dessas corpos. A putrefação desse imaginário colonizado é incontornável.

Identificar-se inteiramente com aquele ou outro lugar pode ser contraproducente, parece que, cada vez mais, afirmar algo deve ser um recurso usado de modo estratégico e, por vezes, talvez deva ser rejeitado. Uma saída dessa emboscada está na capacidade de invenção. Mas a invenção proposta neste texto não tem relação com criar espaços específicos para tais modos de pensar-fazer arte, até porque alocar esses modos de operar em um reino à parte participa do mecanismo de apagamento vigente. Apagamento por confinamento. Invenção, neste caso em particular, significa permitir que corpos subalternizados possam mover-se livremente pelos espaços, acessando os arquivos das artes/danças, exercitando a errância, arranhando os discos, tornando os refrões uma cacofonia, oscilando entre Sutil e Explícito. Recusar-se à pretensão de conciliar diferenças que se constroem nos exercícios de poder de determinados grupos em relação a outros. Fica o desafio de tecer redes de apoio, laços de solidariedade, amizade, amor e parcerias que não cedam ao uso das táticas de coerção e homogeneização capitalistas neoliberais.

Nós somos sutis, vocês são explícitos torna-se o refrão condutor para a implosão da poética da miséria produzida pela relação do Nós e do Eles, enquanto melodia cantada insistentemente e que sustenta uma lógica de relação geopolítica/artística que se perpetua. Esse “canto da sereia” parece nunca ter sido entoado tão fortemente no jogo político, social, cultural e econômico mundial atual, no qual nos encontramos imersos, assolados pela pandemia de um organismo que zomba de quaisquer convenções criadas por nós e que acreditamos serem reais.

Quando andava no secundário, pediram-me para posar para um projecto de fotografia sobre os sete pecados mortais. Na avaliação, o aluno explicou que o meu retrato representava a gula e quando os professores lhe perguntaram porque é que me tinha escolhido, ele disse que foi por eu ser feio. Há três anos, encomendaram-me uma obra de arte para um centro comercial em Lisboa. Depois de fazer a proposta, a directora de marketing ficou confusa. Apesar de o museu de arte contemporânea com quem fazia a parceria já lhe ter introduzido o projecto, ela estava incomodada com o facto de a minha prática artística — e claro, eu — não parecer suficientemente português. Ela disse que o centro comercial atraía clientes de classe alta e infelizmente o meu perfil não se enquadrava nisso. Durante um jantar entre artistas no verão passado, estávamos a falar sobre sucesso no mundo da arte contemporânea. Quando a conversa voltou para as pessoas que estavam na mesa, uma delas — um membro activo da associação cultural onde a minha exposição iria abrir em breve — virou-se para mim e disse que o meu sucesso vem de eu ser “chinoca” pois as questões identitárias estão muito na moda ultimamente.

Em todas estas circunstâncias, fiquei calado a digerir o impacto. Desfiz palavras, tons e contextos, porque certamente nenhum deles quis dizer o que disse por mal? Talvez quando o aluno disse “feio” se referisse ao espírito da fotografia. “Não parecer suficientemente português” pode ter significado eles quererem um artista mais estabelecido. Talvez o termo “chinoca” tenha sido usado num tom atrevido para anunciar um nível novo de amizade? Mas se estas expressões não foram ditas como ofensas, então porque é que fui chamado de feio? Porque é que fui descartado como alguém a quem lhe falta algo? Porque é que fui julgado por ser demasiado uma coisa? O que mais me assusta nisto tudo é aperceber-me que nenhum deles me quis ofender. Aos olhos deles é justamente um facto que eu, um português de primeira geração filho de imigrantes chineses, não me encaixo nos padrões de beleza, nacionalidade ou humanidade deles. Que eu sou um monstro, um extraterrestre, um fetiche da indústria.

Dado que a minha exposição seria acolhida pela pessoa que usou um termo racista para me descrever a mim e à minha prática artística, não quis continuar sem tomar acção. Pensei em cancelar a exposição, mas isso só me iria penalizar a mim, e fazer com que o despedissem não evitaria que usasse insultos racistas noutras ocasiões. Por isso decidi explorar o estado das políticas raciais no Portugal de hoje. Queria entender como é que alguém que se apresenta como anti-racista e antifascista, que foi à marcha Black Lives Matter e que faz tudo o que se espera de milénicos esquerdistas, usa um insulto racista tão facilmente em privado. Se o termo não era para ser ofensivo, porque é que ele tem o direito de evacuar o significado da palavra? Porque é que ele tem o poder de deslocar a História? Porque é que ele tem o privilégio de atribuir identidade?

Fiquei chocado por ver vários tipos de colonialismo a serem combinados num só recentemente, sem mencionar a escassez de diálogo sobre as consequências da(s) descolonização(ões) e a sua ramificação na sociedade contemporânea. Este último ponto é uma experiência em curso para os portugueses, pois as gerações que passaram pelo período autoritário do Estado Novo (1933-74) ainda estão vivas hoje. Alguns foram da metrópole para as colónias em busca de riqueza e viram Portugal alterar a sua Constituição, em 1951, para se tornar num império. Outros viram os seus filhos serem enviados para a guerra contra os movimentos nacionalistas africanos que lutavam pela liberdade. E esses filhos voltaram, tristes e destituídos do seu estatuto de colono quando o regime caiu em 1974¹. Tentar perceber como alguém aliado ao pensamento de Esquerda me chama “chinoca” fez-me pensar se houve uma tradição racista na Esquerda portuguesa. Não parece ter havido uma tradição explicitamente racista, mas é suspeito se repararmos que o Partido Comunista Português, então o maior partido de oposição, nunca foi firmemente anticolonialista até usar esta posição como uma oportunidade para derrubar o regime². Os protestos estudantis de 1969 em Coimbra, que provocaram o início do fim do império, eram maioritariamente compostos por estudantes de classe média-alta, reflectindo os protestos de Maio de 1968 e os movimentos de contracultura pelo mundo. É importante salientar que estes movimentos dissidentes eram ideologicamente heterogéneos e atravessavam o espectro do pensamento marxista. Apenas os grupos maoístas promoveram constantemente uma visão anticolonialista³.

O fim do regime autoritário foi um momento crítico para a vida da população em Portugal continental, mas a vanguarda esquerdista portuguesa estava mais investida

no internacionalismo. Depois da tentativa de construir um estado socialista, conhecido como o Verão Quente de 1975, Portugal restabeleceu a democracia com a vitória do Partido Socialista nas eleições de 1976 e integrou-se no mercado livre europeu sem olhar para trás. Sem olhar para Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe ou Cabo Verde, todos descolonizados à velocidade da luz e abandonados para lidar com cinco séculos de exploração e desapropriação. Sem olhar para Timor-Leste, deixado vulnerável enquanto a Indonésia anexava o seu território em 1975. O Partido Socialista foi fundado com o apoio monetário da Agência Central de Inteligência (CIA). Os Estados Unidos receavam que Portugal se iria transformar num estado comunista⁴.

Porque é que falo de anticolonialismo? Porque não estou interessado numa abordagem contra o racismo baseada em afectos. O ódio e o medo são reais, mas porosos. Deixam demasiadas saídas para o sentido de responsabilidade escapar. Na minha experiência, o comportamento racista costuma ser entendido como um evento isolado da História. Costuma apresentar-se mais como um acto de paixão — impulsivo e rapidamente esvaziado quando as desculpas são pedidas. Eu tenho de aceitar as desculpas, porque se não o fizer sou mal-agradecido. Desculpas são como presentes, e presentes são coisas boas. Que mais posso querer, perguntam eles.

Nos últimos anos, discussões em torno do racismo introduziram um aspecto histórico através da revisão dos imperialismos ocidentais. Receio que este conhecimento importante não tem produzido relações causais, mas apenas alegações para apanhar a História ‘em flagrante’. Entre os meus amigos ‘despertados’, reconhecer o passado colonial das suas nações tem-se tornado numa experiência moral, catártica e individualista: colonialismo=escravatura=mau, responsabilidade=“accountability”=conhecimento=bom. Eu *era* mau, *agora* sou bom. Sentirem-se mal sobre o passado previne os seus egos de reconhecerem o papel que eles próprios têm na reprodução da liberdade de expressão, autonomia e progresso que apenas beneficiam uma geopolítica particular. No meu caso, eu identifico o artista com quem jantei como um “fidalgo liberal”. É alguém que nasceu e foi educado com ideais liberais — o pai dele foi activo na luta contra o regime, logo ele acumula capital revolucionário adquirido pelos seus antepassados. Ele teve um livro de Frantz Fanon na mesa do seu atelier. Ele faz comentários contra o capitalismo como quem deve na “época antropocénica”. Ele tem consciência da ironia da branquitude através do TikTok. No entanto, é-lhe concedida a distância luxuosa de não ser alvo de crítica porque a sociedade encarrega precisamente a pessoas como ele o papel do crítico, a voz da Razão. Talvez a minha ambivalência em utilizar termos descritivos como privilegiado, branco, homem, cis, hetero ou ocidental atrapahe a minha mensagem, porque eu recuso servir-me da mesma lógica redutora que ele usou. Mas espero que vocês, leitores, consigam entender o meu argumento.

Ainda que nenhuma postura explicitamente racista se encontre nos registos da Esquerda tradicional portuguesa, é visível uma resistência em reconhecer *todas* as modalidades de opressão. Existe um foco em privilegiar a humanidade de uns em vez de outros e em proclamar uma apologia nacionalista loquaz que, no seu melhor, subestima e, no seu pior, foge do seu próprio legado colonial. Eu sou capaz de aceitar que chamar-me “chinoca” não faz dele um racista, mas a leveza com que usa um termo deste tipo é testemunho duma certa mentalidade burguesa⁵ de classe média-alta que continua intacta hoje em dia.

Se a História portuguesa é prova de uma cirurgia plástica nacional que troca o seu passado colonial pela modernidade europeia, a psique portuguesa parece ter escapado ao bisturi. Durante o Estado Novo, o regime promoveu intensamente o lusotropicalismo. Este enquadramento polémico, fruto do seu tempo, foi desenvolvido pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre nos anos 1930 numa tentativa de reificar o hibridismo racial da identidade brasileira. Para tal, Freyre refere aspectos geográficos e antropológicos que justificavam positivamente o colonialismo português. Ele propôs que Portugal seria um colonizador legítimo dado que os portugueses eram eles próprios uma mistura de várias civilizações — romana, celta, mourisca — tornando-os familiares com a condição de colonizados, logo colonos mais brandos; que os portugueses, estando mais próximos do Equador, comparado com as outras nações europeias, tinham sangue mais quente e logo mais adaptável ao clima tropical; que estes atributos fisiológicos, para além do império colonial português ser a presença territorial mais antiga do mundo, justificavam a propensão dos portugueses à miscigenação⁶.

1. Estou grato pela percepção histórica do dinamismo do poder colonial encontrado nas análises da literatura lusófona pós-colonial em Margarida Calafate Ribeiro, “Empire, Colonial Wars and Post-Colonialism in the Portuguese Contemporary Imagination”, *Portuguese Studies*, vol. 18 (2002), 132-214; e Luís Madureira, “Nation, Identity and Loss of Footing: Mia Couto’s *O Outro Pé da Sereia* and the Question of Lusophone Postcolonialism,” *Novel* (2008), 200-227.

2. Sobre “deslocar” objectivos anticolonialistas e a abordagem nacionalista do Partido Comunista Português ver José Neves, “The Role of Portugal on the Stage of Imperialism: Communism, Nationalism and Colonialism (1930-1960)”, *Nationalities Papers*, vol. 37, no. 4 (2009), 485-499.

3. Para mais informação sobre as actividades do maoísmo português ver Miguel Cardina, “Guerra à guerra. Violência e anticolonialismo nas oposições do Estado Novo”, *Revista Crítica de Ciências Sociais* (2010). Uma contextualização dos protestos estudantis é articulada em Miguel Cardina, “On student movements in the decay of the Estado Novo”, *Portuguese Journal of Social Science*, vol. 7, no. 3 (2008), 151-164.

4. Ver “Europe Socialists Deny Routing C.I.A. Funds to Party in Lisbon”, *The New York Times*, September 27, 1975. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1975/09/27/archives/europe-socialists-deny-routing-cia-funds-to-party-in-lisbon.html>.

5. Suiro a análise astuta de Vivek Chibber sobre as revoluções burguesas britânicas e francesas em resposta à concepção “romantizada” da burguesia europeia argumentada pelo Grupo de Estudos Subalternos em *Postcolonial Theory and the Spectre of Capital* (London: Verso, 2013), 54-79.

6. Estas hipóteses foram apropriadas pelo regime de António Salazar para formar uma ideologia nacionalista que unia o império. A formação de uma burguesia agrária mista e os fluxos migratórios da metrópole para as colónias legitimaram o daltonismo racial do lusotropicalismo. Esta “simpatia” nociva manifestou-se em medidas pós-raciais nas colónias como o Estatuto do Indigenato (1926-1961), criado para proteger as culturas indígenas. Isto acabou por limitar acesso a trabalho justo e educação metropolitana, sujeitando a população indígena a condições de trabalho sem regulação. Simultaneamente criou-se uma hierarquia de racialização entre a população colonizada — a não ser por via do estatuto de assimilado. Um dos exemplos mais gritantes das disparidades que isto causou foi o Massacre de Batepá (1953) em São Tomé, onde centenas de crioulos locais, conhecidos como forros, foram mortos pela administração colonial. A crise surgiu quando a administração tentou obrigar os forros a trabalharem como serviços assalariados em plantações de cacau, o que recusaram por considerarem trabalho escravo. O Massacre de Batepá foi formulado como uma revolta de trabalhadores. Para uma análise detalhada deste episódio, ver Inês Nascimento Rodrigues, *Espectros de Batepá* (Porto: Afrontamento, 2018).

Ser português era ser do mundo, um corpo de várias raças, um profeta de culturas e continentes velhos e novos. Enquanto esta postura etnopluralista criava diretrizes desumanizadoras nos territórios ultramarinos, em Portugal metropolitano desenvolveu-se um caso de hiper-identidade. Segundo o filósofo Eduardo Lourenço, Portugal tem uma fixação mórbida com a sua história colonial como uma história que nos eleva, a nós portugueses, das outras nações. Para Lourenço, esta hiper-identidade permite a Portugal ter sempre uma identidade independentemente do contexto, uma que é menos sobre a capacidade colectiva da nação e mais sobre ser o “privilegiado actor histórico da aventura europeia no mundo”⁷.

A escala e a influência de Portugal colonial pelo tempo, cristalizada pelo seu fim abrupto, tornou-se num mito fundador da sua identidade nacional, mesmo depois da queda do Estado Novo⁸. Dado que o lusotropicalismo tentou remover a questão racial da colonialidade portuguesa, o discurso crítico de hoje usa pessoas não-brancas ou como dados históricos (por exemplo, o comércio transatlântico de escravos ter sido um desenvolvimento mercantil *racional*) ou estritamente como uma paleta de cores da pele humana. Neste modelo, ver cor não equivale a ver raça. O termo pejorativo “preto” é usado frequentemente por pessoas não-negras para descrever afro-portugueses ou pessoas negras, por isso não surpreende que eu tenha sido chamado de “chinoca”. Eu certamente me *pareço* com um, certo? Muitos portugueses torcem o nariz à palavra *raça*, porque para eles existe apenas uma – a humana – por isso o termo *etnia* é preferido. Poderíamos considerar esta preferência refrescante, visto que é de sabedoria geral a raça ser uma construção social⁹, mas quando este ponto é levantado entre a população geral portuguesa a maioria despreza a expressão “construção social” como uma geringonça intelectual. Assistimos assim a um outro jogo semântico onde discriminação contra grupos étnicos segue o racismo científico pré-Segunda Guerra Mundial. O alinhamento racista da identidade é reforçado por um espírito intransigente de titularidade pós-racial, que não dá espaço para o Outro reivindicar a sua subjectividade.

Voltando àquela noite, eu percebi porque é que o meu sucesso profissional foi entrelaçado com a minha etnia, sendo que o último aspecto representa o valor único que posso ter no contexto do mercado da arte. De repente, esta equação racista é transformada, dirigida ao demónio inevitável que o fez insultar-me: o capitalismo! O capitalismo fê-lo pensar nisso! O capitalismo fê-lo acreditar nisso! O capitalismo fê-lo dizer isso, então certamente tem de ser desculpado, e até louvado por ser tão perspicaz?! Então, um insulto racista é justificado porque é usado contra um mal maior? Existem circunstâncias nas quais tenho de tolerar ser reduzido a um estereótipo racial? Existem momentos válidos para empregar pensamento racista que eu preciso de saber?

Eu quero imaginar que vocês responderiam a estas perguntas com um tremendo “Não”, mas não consigo deixar de ser céptico com a forma como as pessoas interpretam ou se tornam aliadas à causa anti-racista. Numa conversa com uma artista local durante os protestos em solidariedade para com Bruno Candé, o actor afro-português assassinado em pleno dia em Moscavide por um veterano da guerra colonial no Verão passado, desabafei sobre a minha frustração com o estado actual dos debates raciais e de género em Portugal. Critiquei a falta de originalidade na linguagem à volta deles: como, em vez de criar um novo léxico para traduzir e situar estas questões no contexto nacional, se dependia imenso de anglicismos. Quando sugeri que inventar um vocabulário novo seria provavelmente a coisa mais patriota que a nossa geração poderia fazer para abrir caminho para o progresso social, a artista ficou amedrontada. Ela disse que “patriota” era uma palavra feia, que era antiquado e algo que ela associava aos seus



Bruno Zhu, *Uh-oh no Sismógrafo*, Porto, 2021. Cortesia do artista. © Filipe Braga.

avós. Ela parece ter confundido patriota com nacionalista. Voltei ao mesmo assunto com outro artista local e, ao mesmo tempo que concordava comigo, comentava que as instituições deviam ser “held accountable” [ser responsabilizadas], sem referir em que é que deveriam ser responsabilizadas por. Não conseguiu dizer isto em português, reparou nesta inconsistência e a conversa ficou por aí.

A minha geração testemunhou um êxodo de intelectuais portugueses para os epicentros culturais da Europa Central como Londres, Paris e Berlim. Se a contemporaneidade pós-fascista portuguesa foi predicada num salto para a Europa, o seu subproduto é uma visão fatalista, profundamente cínica das condições locais de reprodução social. Sob nenhuma forma apoio qualquer ideia de isolacionismo, mas não consigo deixar de ver como as pessoas fazem uso da sua mobilidade social e as formas e vazios que isso traça. Para mim, isto cria brechas preocupantes que confirmam o deslocamento cultural de uma nação relutante em diagnosticar a sua própria identidade, enquanto define a identidade de outros como patologias.¹⁰

O que é que a identidade nacional tem que ver com casos racistas isolados? Ao despir a categoria política de raça da sua História, a sociedade portuguesa consagrou incontestavelmente a racialização na produção dos seus sujeitos nacionais. Por isso é *natural* agarrar a carteira quando se vê um cigano, persuadir estudantes afro-portugueses a não ingressarem no ensino superior, espancar até à morte um emigrante ucraniano no aeroporto, hiper-sexualizar o corpo brasileiro, ou acusar os meus pais e a comunidade chinesa de evasão fiscal, tráfico de órgãos humanos e dominação global através da “Covid-19 comuna”.

O meu objectivo ao escrever este texto foi para fazer sentido do que se passou naquele jantar. Eu fui traído por um par que, tendo acesso à minha prática artística e vida pessoal, me humilhou para exibir a sua rebeldia. Não estávamos sozinhos na mesa, mas como os professores no meu secundário e a equipa de marketing do centro comercial, os meus amigos permaneceram imperturbados. Não posso culpá-los por viverem numa realidade social estagnada que dá prioridade a uma mudança cosmética em vez de ideológica. Muitos deles publicaram quadrados pretos durante o #BlackOutTuesday no Instagram, e repartiram publicações info-sociais para educar os seus seguidores. Mas nenhum deles parece ter questionado o contrato social que inscreveu involuntariamente o racismo na sua linguagem. É por isso que insultos raciais em português deslizam facilmente do seu significado inicial, desde que o locutor anuncie “Eu não disse *dessa* forma”. Então de que forma é que um epíteto racista existe? Terei de me conformar a ser manipulado, a aceitar “chinoca” como um termo... carinhoso? Como é que posso escapar a esta caracterização racial? Terei de imitar a estética K-Pop? Terei de provar não ser um membro do Partido Comunista Chinês? Terei de participar na produção de branquitude para brancos, para que se sintam visíveis numa altura que é sobre tudo menos branco? Porque se não estou condenado a corrigir projecções racistas lançadas contra mim. Terei de sujeitar-me a ser “chinoca”, mas não *daquela* forma. Será que quero produzir “raça”? E se o mecanismo para tal produção nunca esteve nas minhas mãos para começar?

As obras na exposição em questão não tiveram nada que ver com o incidente. Foram inspiradas pela planta do espaço. A casa-de-banho, situada mais ou menos no meio do espaço expositivo, segue a direcção dos canos que vêm de cima. Eu reparei nisso durante uma visita e acabou por inspirar a instalação. Se fosse potente o suficiente, puxar o autoclismo poderia hipoteticamente fazer desabar o edifício inteiro. Dessa forma, o autoclismo poderia ser considerado como uma força direccional transgressiva e a sanita como um portal. Alguém iria para baixo. Alguém iria abaixo. Por isso imaginei o espaço à espera de ser submergido ou, se reverterem o esquema, à espera de emergir do submundo. E o que viria da sanita. Merda? Alguém merdoso? Sentimentos de merda? Chegar a um lugar merdoso? Pensei que lidar com merda conceptual iria ser engraçado e político. Não esperava ter sido posto na merda durante o processo.

7. Eduardo Lourenço visto por José Carlos Almeida, “Portugal, o Atlântico e a Europa. A Identidade Nacional, a (re)imaginação da Nação e a Construção Europeia”, *Nação e Defesa*, vol. 107, série 2 (2004), 147-172. Praticar uma identidade nacional em estereóides foi algo encorajado a partir dos anos 1950, depois de o regime ter alterado a Constituição e ter renomeado as colónias como “províncias ultramarinas”. Isto fixou a ideia de Portugal como um país transcontinental para a nação, assim como simultaneamente acalmou as exigências decolonizadoras da ONU.

8. O espectro do colonialismo foi interiorizado como uma relação singular entre Portugal e as nações africanas, tornando o país num interveniente valioso nas relações diplomáticas entre Europa e África nos anos 1980. Ver *Southern Europe and the Making of the European Union, 1945-1980s*, António Costa Pinto e Nuno Severiano Teixeira (ed.) (Nova Iorque: Columbia University Press, 2002), 3-40. Esta abordagem foi recentemente visível na presidência portuguesa da União Europeia (Janeiro-Junho de 2021), salientando a “vizinhança a sul do Mediterrâneo” (o programa está disponível em 2021portugal.eu).

9. Ver UNESCO, *Declaration on Race and Racial Prejudice* (Paris: 1978).

10. Um número gradual de académicos de estudos lusófonos estão a sequestrar o enquadramento subalternista para historicizar o império português. Eles defendem que a relação histórica entre Portugal e os impérios britânico e francês subordinaram Portugal, tornando-o num sujeito subalterno em si. Alguns até consideram Portugal como colonizado por franceses e britânicos. Ver Fernando Arenas, “(Post)colonialism, Globalization, and Lusofonia or The ‘Time-Space’ of the Portuguese Speaking World” (Berkeley: Institute of European Studies, 2005). Este enquadramento conclui que o império português era uma potência vulnerável: simplesmente uma extensão de outras potências, e por isso um colonizador “incompetente”. Para uma base detalhada sobre esta perspectiva ver Boaventura de Santos Sousa, “Between Prospero and Caliban: Postcolonialism, and Inter-Identity”, *Luso-Brazilian Review*, vol. 39, no 2 (2002), 9-43. Como podemos entender esta viragem pós-colonial que reavalia o império como o sujeito pós-colonial oprimido? Será possível, considerando o sistema estratificado de classes nas economias colonas? O que é que esta retórica implica? Para uma resposta urgente à tese de Santos, ver Luís Madureira, “Is The Difference in Portuguese Colonialism The Difference in Lusophone Postcolonialism?”, *Ellipsis*, vol. 6 (2008), 135-141.

Carta a Anaísa para Nunca Ser Enviada

sáb, 24. abr, 9:31

Hola Anaísa:
¿Cómo estás?

Qué bueno saber de ti y comenzar a trabajar también contigo. Me gustó mucho conocerte durante el montaje de nuestra pieza con João y Carolina, y desde entonces me he quedado curiosa. Alguna vez he tenido ganas de hacerte preguntas sobre cómo trabajás, qué pensamientos tenés en relación a la dirección técnica, a ser mujer, a recibir a otras diseñadoras. En fin, un día de estos quizás me anime y te invite a tomar un café.

Cuestión es que tu mail también me sorprendió, aunque probablemente no tendría que haberlo hecho tanto. Me sorprendió que estuviera dirigido a mí siendo una propuesta colectiva. ¿Será que me identificás como responsable por la iluminación de esta futura ocupación?, lo cual tiene su sentido si no tenés más información sobre cómo estamos intentando trabajar. Probablemente tu mail me sorprendió por su cuota de realidad: un llamado a cómo las lógicas laborales son y que a veces en mi entusiasmo de creer que estoy logrando encontrar otras formas me voy tan lejos que me olvido dónde, cómo y con quiénes.

Sobre todo lo que me decís relativo a plazos y lo dicho en reuniones, la verdad que no tengo ni idea. Quizás hay un histórico que desconozco, quizás me perdí en la traducción y me quedé durmiendo en mi colchoncito de portunhol.

Es que para serte sincera, Anaísa, no sé cómo va funcionar todo esto, básicamente porque aún no entiendo bien de qué va. Lo bueno es que no me importa mucho, porque si se trata de un encuentro pues desde allí surgirá la situación en sí misma y lo que las relaciones puedan alimentar.

No conozco a casi nadie de quienes van a participar. Ya hemos compartido tiempo de trabajo con Sara y ella me da inmensa curiosidad, me gusta conversar y pensar con ella. Probablemente me gusta cómo yo misma pienso en diálogo con ella. Luego están Filipe y João, compañeros también de este subgrupo inmersivo, a quienes casi no conozco por lo que todo será descubrimiento. Está Claraluz que me cae muy bien, y del resto poco sé. En definitiva, ya el encuentro dirá.

No te imaginás, Anaísa, lo mucho que me aburrió pensar en tener que hacer una planta pseudo-genérica para darle gracia lumínica a estas tres semanas. ¿En base a qué? ¿Con qué pregunta? Y tampoco te imaginás el entusiasmo que me invadió cuándo creímos encontrar una lógica relacional que la activara: una planta indeterminista que les dejara el campo abierto a ustedes para hacer prácticamente lo que quisieran.

Me pasé varias horas, debo admitir, imaginando todos los posibles: llegar y que solo hubieran colgado una luminaria en el centro del espacio, que hubieran colgado todo el rider de la sala en una única vara, que hubieran armado una planta de luces perfecta pero iluminando el techo, que hubieran utilizado recortes pero con todas las cuchillas cerradas, o solamente par led en modo audiorítmico encendiéndose únicamente cuando algo o alguien suena, o robóticas que no paran de moverse pero no emiten ninguna luz, o – casi la mejor de todas las opciones – llegar y que no hubieran colgado nada.

Un entusiasmo enorme tener que descifrar cuáles gestos y deseos esconde vuestro montaje, que claramente se desinfló con tu mail. Lo que me divierte no tiene por qué interesarles a ustedes, claro. Entonces me quedé pensando en qué responderte, Anaísa, y qué proponerles a mis colegas. Gracias por la posibilidad que sugieres de llamar a alguien externo, pero ya no parece suficiente para animarme. El aburrimiento volvió a invadir: el fantasma de una planta de luces genérica acechando desde nuestro futuro cercano.

Pero hoy me desperté y empecé a hacerme amiga de una de las consecuencias que tu respuesta también contiene, la de llegar al espacio y no tener ni una luminaria colgada. Posibilidad enorme que comienza a darme ánimo conforme van pasando las horas.

En este momento estoy viajando de Porto a Lisboa, feliz de viajar en tren porque en Uruguay ya no hay ni llegué a conocer a los que alguna vez hubieron. ¡Qué transporte noble el tren! Parece querer suavizar el pensamiento.

Cuestión, que ayer íbamos a filmar una pieza para Festival DDD, *Cabraquimera* de Catarina Miranda, pero minutos antes de comenzar el corrido un performer se lesionó. Suspendido nuestro estreno digital hicimos un ensayo general solamente con les tres performers restantes, haciendo un ejercicio de imaginar lo que estaría haciendo Lewis, el compañero lastimado, en el minuto a minuto del ensayo. La ausencia de Lewis nos hacía evocar y completarlo.

Pienso que no tener un setup de luces para Curadura será algo parecido. Nos permitirá pensar todo lo que podría haber sido o todo lo que podría ser: infinitos virtuales esperando a ser activados, una verdadera iluminación de ficción o ciencia ficción, que solo existirá en el virtual de nuestra imaginación.

El ánimo avanza, Anaísa. ¡Imaginate todo lo que una situación como esta puede despertar!

Quizás usamos vuestra luz de trabajo durante las tres semanas y esa luz nos hace recordar que estamos trabajando, y la incomodidad visual nos lleva a diseñar la mejor luz de trabajo. O imaginá si esa situación termina

por activarnos un pensamiento proletario, si se arma una lucha de clases solamente por haber tenido que sufrir las penurias de una luz de trabajo.

O quizás nos vemos obligades a trabajar a oscuras, y pasamos a tener una investigación puramente táctil.

O quizás, no pudiendo usar velas por obvias razones, tenemos que iluminar nuestra zona de trabajo con los teléfonos móviles. Las baterías se van a empezar a acabar pronto, y todes necesitaremos conectar los teléfonos pero no habrán suficientes tomadas, y utilizaremos las varas, con sus circuitos de dimmer configurados como canales directos, y las varas a altura media llenas de teléfonos colgando de sus cargadores regalando pequeñas luces pendulares.

O quizás hacemos una asamblea para planear cómo hacer un agujero en el techo para dejar entrar la luz del sol.

O quizás resolvemos salir afuera, al barrio, y usar el teatro solo para guardar nuestras mochilas, preparar café y protegernos de la lluvia, y así terminamos por conocer a algún vecino albañil que nos ayuda a hacer el agujero en el techo del teatro.

O quizás estar en la oscuridad nos da sueño, y dormimos siestas infinitas, usando los estrados como camas duras, que dicen que es bueno para la espalda, y terminamos por recuperarnos de los dolores que los otros trabajos y las infinitas horas en la computadora han provocado.

O quizás cada día recibimos un audio de algune iluminadore amigue imaginando, un relato detallado sobre posibles luces que nunca montaremos.

O quizás se nos de por revisar los archivos de todas las plantas de iluminación que fueron montadas en esa sala y descubrimos que hay un lugar dónde siempre una luminaria fue colgada, un punto dónde todes les iluminadores coinciden: un atractor extraño que se revela como el Aleph lumínico de ese espacio. ¡Qué descubrimiento increíble ese sería!

Imaginate, Anaísa, ¡todo lo que puede pasar!

De todas las opciones posibles, tu respuesta también contiene la más prometedora de todas.

Abraço,
Chichi

sáb, 24. abr, 12:26
para João, Sara y Filipe

Hola querides!

Hoy me desperté pensando en nuestro futuro cercano, y en alguna respuesta inevitable que demanda la coordinación técnica de Curadura.

Aún medio dormida, le escribí una carta de amor a Anaísa que nunca voy a enviar. Una carta a Anaísa que en verdad es para mí misma y para ustedes tres.

Lo bueno de todo esto es que sin haber llegado aún a TBA, para mí el trabajo ya comenzó.

En fin, una carta de amor dormida y sin edición, que comparte mis entusiasmos y mis aburrimientos:

Abrazo,
Chichi

mar, 10 ago, 12:16

Quisimos mantenernos en la ausencia de un diseño. Entramos a la caja negra y nos preguntamos dónde está el sol, nuestra primera práctica de observación e invocación. ¿Qué y quiénes no están dentro de esta sala?

Esta posibilidad duró poco porque las actividades y la programación reclamaron una luz que no solo permitiera ver sino que además creara condiciones para ver de cierta manera.

Atravesé las semanas con un deseo cada vez más rabioso: hacer un agujero en el techo del teatro para que el sol entrara. Que el ruido de la pared rompiéndose no nos permitiera hablar, agujerear un techo para agujerear nuestros discursos, hacer para dejar de producir, hacer con las manos, abrir la caja.

A las 14h, póngase de pie en el centro del escenario.

Intente detectar en qué lugar el sol está golpeando al edificio en este momento.

Una vez encontrado ese punto de incidencia solar, haga un agujero y déjelo entrar.

Un día, una acción colectiva calmó la pulsión de la forma más suave: una cadena humana y de espejos logró que la luz del sol entrara a la sala: cruzó la calle, atravesó el hall, bajó las escaleras, abrió la puerta y un rayo blanco de 4500° Kelvin enmudeció la caja negra.

En ese gesto delicado descubrí que a veces para hacer un agujero es mejor buscar una grieta, un surco. Encontrar una posibilidad que se mantenía silenciosa y vivir en ella, como bajo un techo que nos cubre de la lluvia, regalándonos tiempo y espacio.

LETICIA SKRYCKY

Olá! Eu espero sinceramente que você consiga se aconchegar nestas palavras ordenadas.

Hoje eu sou a Gaya, mas já fui tanta coisa...

E para nossa desilusão, uma das coisas que não sou é escritora. Seja por falta de talento ou por falsa modéstia, me vejo como uma performer, e a palavra me parece coisa boa de performar. Assim como não consigo mais conceber performances só baseadas na expressão do corpo, necessito da palavra, é uma tarefa difícil para mim saber que você está lendo isso sem a minha voz. Me sinto muito nua, me sinto sem controle.

Hoje, mais um dia de descobertas na vida da trans, me apercebi que sou lida diariamente. Lida sem controle. Lida “à queima-roupa”. Na rua, no metrô, no palco, nos lençóis... E essa percepção só se deu por contraste: nos meus dias de menininho costumava ser mais fácil ficar invisível. Eu era um panfleto oferecido na rua, daqueles impressos em preto e branco, que só aceitamos por dó do distribuidor que pinga impaciência debaixo do sol quente. Agora me sinto um calendário erótico como os que ocupam as paredes insalubres das tocas dos mecânicos, objetos que, mesmo inertes, parecem sempre nos provocar uma reação. E, para dar uma apimentada nessa aflita constatação, me vejo negociando com as palavras dos dicionários dos outros. Eu, atrás da minha máscara, vendo as pessoas me lerem com seus vocábulos tortuosos. Nos dias bons, quando a gata está mais corajosa, mostro que também sou leitora. Rujo por detrás da minha máscara, capricho no eyeliner e demonstro minhas habilidades de mergulhadora. Pumba! Pulo dentro do olhar alheio.

Aí estamos nós, no mesmo patamar... em um mar de ninguém, como o Mar de Sargaços, um dos únicos mares localizado entre correntes de água, sem um só pedaço de terra à sua volta. Não há boias, bebê! Esse é para mim o lugar do encontro. Um mar profundo, rodeado por correntes, onde curiosamente as enguias nascem, para onde elas misteriosamente voltam para se reproduzir e, finalmente, morrer.

Entre panfletos, mares e enguias, desejei ser lida também pela minha enguia-mor: a Senhora Minha Mãe.

A Senhora Minha Mãe não conheceu a Senhora Gaya. Essa enguia-mãe retornou ao Mar de Sargaços, onde deu origem a três larvinhas e partiu para aquele lugar “entre a memória e o esquecimento”. Enguia forte, com mandíbula larga e pele rija. Você sabia que quando a enguia decide se reproduzir ela digere o próprio estômago? Minha mãe digeriu seu apetite pela vida quando descobriu que seu corpo havia decretado estado de calamidade. Justo.

(Aqui insere-se um parágrafo inteiro que descreve as sensações de uma criança sentada no chão ao pé de um sofá. Nesse móvel encontra-se uma mulher imóvel com os olhos cerrados e aparente esforço para cerrá-los ainda mais. Suas mãos estão enfiadas entre as pernas. Ouvem-se gemidinhos quase imperceptíveis. A criança se achata na tomada de consciência de que a impotência é palavra que não está estampada só nos maços de cigarro de seu pai. Impotência é o ralo da alma, é quando só nos resta o choro por não conseguirmos dar vazão à raiva.)

Escrever uma carta que nunca será lida pelo seu destinatário é uma pequena rebeldia doce. Dura mais que uma lágrima. É um grito num campo vasto. É uma garrafa jogada ao mar. Dia 29 de maio, dia do aniversário da enguia, joguei uma carta ao mar na esperança de que ela chegasse a Sargaços:

Oi Lindona!

Quem é que faz anos hoje? Já notou o sotaque, né? Pois rrsr estou em Lisboa.

Tô aqui tentando criar uma cena para um espetáculo, o meu primeiro espetáculo como Gaya. E ainda tem isso, sou a Gaya agora. Nada contra o outro nome que você me deu... bom, ele era levemente sem sal, um bocadinho comum e que quando eu o dizia as pessoas entendiam “Douglas” kkk Sim, ele até tinha um significado bonito... ok... mas o outro, o segundo nome, eu não absorvi ele muito bem, nunca assimilei a doença que ele propunha antes da tal cura: Raphael — curado por deus. Você é quem deveria ter se chamado Rapha-ela. É isso: Vale o que vale, né?

Olha, outro dia chorei MUITO assistindo uma série e lembrando de você. Não lembrando de você exatamente, mas revisitando a nossa não-despedida.

Entretanto, me contento a pensar que talvez seja um privilégio essa possibilidade de se despedir de alguém. Dizer as últimas palavras...

Ouvir as últimas palavras.

Dizer alguma coisa pela vez mais última.

Very last time.



Gaya Medeiros. Foto: José Fernandes.

Nessa vibe de “artistona” fico me valendo do privilégio de dizer-te coisas pela última vez... Porém, é tudo tão mentira que me vejo num looping perseguindo o impossível dessa despedida, como se impossível não fosse. «La maison de ma maison a brûlé» quer dizer “a casa da minha casa queimou”, em francês. Queria que você me ouvisse dizendo essa frase com meu francês bastante tropical. Mãe, eu tenho inveja das cantoras de blues que gemem sua dor de forma tão bonita.

Hoje eu fui pesada no Tinder. Um cara me disse:

— Ô moça bonita!

Não, ele não disse isso.

Ele disse:

— Queres mamar hoje?

Eu não me lembro de mamar em você, mas vi você amamentar meu irmão.

Também tenho inveja dos irmãos mais novos que mamam pela very last time.

Eles estão no colo pela very last time...

E ele me disse:

— Queres na boca ou na carinha?

— Tás parvo ou o quê? - ela responde.

(Ela é uma garota from Lisboa!)

Mãe, o amor ficou um bocadinho mais raro, mais distante, mais dispensável.

E tenho me acostumado (afinal tem sempre outra pessoa no colo)

e isso é uma coisa triste. Curiosamente, o afeto é o que tem me surpreendido. Quando alguém me trata com “Bom dia, senhora” eu fico quase assustada!

Eu cheguei a esse ponto.

Eu fico à espera do tapa,

à espera do não,

à espera do pedido de sigilo,

à espera da despedida.

Eu cheguei a esse ponto.

Eu, deitada numa cama, completamente nua, vendo um homem se vestindo.

É impossível não ficar à espera do ponto...

Desde que você se foi, eu brinco de ser a gaja para quem o feirante grita:

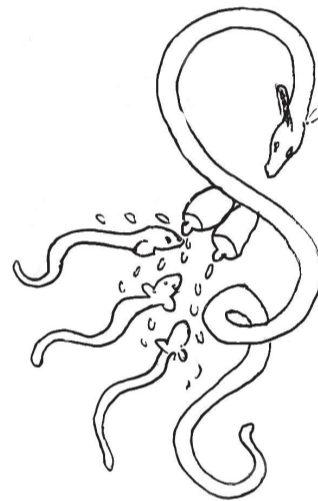
Ô moça bonita! Ô moça bonita...

Mãe, eu fico à espera do ponto.

Do ponto final.

Fico à espera de que alguém me acorde no ponto final e diga:

já chegou, pode descer.



© Gaya Medeiros



Para ouvir esta carta dita por mim:



ALICE DUSAPIN (Paris, 1989) é editora e investigadora independente, codiretora da revista octopus notes, da editora Daisy e do espaço Ampersand, em Lisboa. Em 2020/21 foi residente na Academia de França em Roma — Villa Médicis, período durante o qual organizou no MACRO uma exposição dedicada à obra de Wolfgang Stoeckle.

ANNA HALPRIN (Illinois, 1920-2021) foi uma das precursoras da dança pós-moderna norte-americana. Durante décadas praticou e transmitiu um trabalho interdisciplinar regido pela experimentação, a improvisação como método, a construção de partituras como coreografia, a inseparabilidade da arte e da vida, trabalhando consistentemente com a comunidade em projetos que concebam a dança com a ritualidade, a natureza e o cidadão.

BRUNO ZHU (Porto, 1991) é um artista que vive e trabalha entre Amesterdão e Viseu. Zhu é membro d'A Maior, um programa curatorial situado numa loja de produtos para o lar e vestuário em Abravexes, Viseu.

CHRISTOPHE WAVELET (Caen, 1966) cofundou e dirigiu o coletivo Albrecht Knust Quartet (1993-01), coeditou o jornal Vacarme (1996-00) e a revista Mouvement (1999-02), e dirigiu artisticamente o L'Idée — Lieu international des Formes Emergentes (2005-10). É curador independente, crítico de arte e professor em escolas de artes visuais e dança.

LEONOR COURTOISIE (Uruguai, 1990). Artista e escritora sul-americana. Investiga o impossível criando ilusões a partir da linguagem, da vida quotidiana e da crítica socio-política à sua volta. Publicou poesia, ficção e dramaturgia nas editoras Continente me Itenes, Pz en el hielo, Criatura e S Salvador.

LETICIA SKRYCKY (Montevideo, 1985) é designer de cena e criadora. Trabalha principalmente na área da performance e dança contemporânea. Tomando a iluminação como ponto de partida, investiga práticas de colaboração e cocriação entre humanos, não-humanos e linguagens no palco.

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

MIN KYOUNG LEE 이민경 (Seul, 1974) é artista de dança e performance. Trabalhou na Nova Zelândia, Europa e recentemente na República da Coreia. Os seus trabalhos sobre as condições de ser artista na vida contemporânea incluem 7 dias de greve de desaceleração (2014), Arte, conforme necessário (2015) e [Judson Drama] (2020).

SARA WOOKIEY (EUA, 1972) é coreógrafa, pesquisadora, consultora e palestrante, residente em Londres, cuja prática explora a dança como um dispositivo relacional. É doutorada pelo Center for Dance Research (C-DaRE) da Coventry University e uma ativista pelos direitos dos artistas da performance.

SARA GRAÇA (Lisboa, 1993) é artista plástica e mantém uma prática interdisciplinar, tanto pelas Belas-Artes do Porto e pela Goldsmiths, em Londres, e colaborando com o coletivo de dança e teatro em Londres, cujo trabalho nos contextos de artes plásticas, mas também da música.

LEANDRO SOUZA (São Paulo, 1981) caminha por processos de construção de subjetividades e corporidades, estranhamento e síntese, por prática situar-se entre as noções de trânsito, meio de uma abordagem coreográfica epistémica.

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES (Lisboa, 1976) é escritor e por vezes traduz. É membro da companhia Teatro Praga. Algumas das suas peças foram traduzidas para várias línguas. Entre outras publicações, desata Uma Coisa Não é Outra Coisa, Uma coisa, e Artois, diário de um diário. É professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

coreia.pt

FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena CONTRIBUIÇÃO Alice Dusapin & Christophe Wavelet, Anna Halprin, Bruno Zhu, Dani Issler & Frédéric Sayer, Gaya Medeiros, Henrique Neves, Hwayeon Nam 남화연, Leandro Souza, Leticia Skrycky, Min Kyoung Lee 이민경, Paula Caspão, Raimund Hoghe, Sara Graça, Sara Wookey TRADUÇÃO Joana Frazão, José Maria Vieira Mendes, Patrícia Silva, Sara Godinho REVISÃO Pedro Cerejo, Daniel Lühmann, Mariana Monne, Leonor Courtoisie TRANSCRIÇÃO Cyriaque Villemaux EDIÇÃO, PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Associação Parasita, Circular Associação Cultural SITE Sara Orsi APOIOS Atelier-Museu Júlio Pomar, Devir Capa, Linha de Fuga, Residências Artísticas Polo Cultural das Gaivotas Boavista AGRADECIMENTOS Heaju Kim, Ji-hye Chung, Luca Giacomo Schulte, Ricardo Valentim, Stephanie Earle.

Esta edição do *Coreia* é escrita em português de Portugal e do Brasil, em espanhol rioplatense e portunhol riverense. A adoção do acordo ortográfico em vigor ficou ao critério de cada autor. *Coreia* aceita colaborações para o próximo número, a sair em fevereiro, reservando-se o direito de seleção dos textos, que devem ser enviados por correio eletrónico até ao dia 31 de dezembro de 2021 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 REDAÇÃO/EDIÇÃO 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

FRÉDÉRIC SAYER (Paris, 1978) é doutorado em literatura comparada, agrégé em letras modernas e psicanálise. Ensina literatura francesa nas “classes preparatórias” para as grandes écoles do sistema educativo francês.

PAULA CASPÃO (Aveiro, 1968) é artista transversal, investigadora e docente no Centro de Estudos de Teatro (FLUL). Doutorou-se em epistemologia e estética na Universidade de Paris-10 e foi investigadora convidada em estudos de performance na Universidade de Nova Iorque.

PEDRO CEREJO (Bruxelas, 1974) é licenciado em antropologia pelo ISCTE, mas deixou-se dessas coisas e passou a ser tradutor. Foi jornalista e abriu a revisão de texto, acumulando assim técnicas e práticas sempre ligadas à palavra escrita. É doutorando em estudos de teatro.

GAYA MEDEIROS (Belo Horizonte, 1990) começou a dançar na igreja. Integrou durante nove anos a Cia Palácio das Artes e mudou-se para Portugal em 2019. Está fundando a BRABA, plataforma a fim de fomentar o protagonismo trans nas artes.

HENRIQUE NEVES (Lisboa, 1965) é artista e assistente de Jérôme Bel. Na sua prática interessa-se pela forma como questões sociais e políticas habitam e assombram práticas contemporâneas, seja por via de gestos ou pinceladas.

HWAYEON NAM 남화연 (Seul, 1979) é uma artista cuja prática se materializa em diversos suportes através dos quais ensaia e coreografa uma navegação no tempo onde aqueles respiram e ganham vida em direção ao futuro. Nam foi uma dos três artistas a representar o 58.º Pavilhão da Coreia na Bienal de Veneza em 2019.

RAIMUND HOGHE WUPPERTAL (1949-2021) iniciou a sua carreira enquanto jornalista cultural nos anos 1970. Entre 1980 e 1989 foi dramaturgista do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Desde então produziu cerca de três dezenas de peças nas quais a presença do seu corpo e da sua história figuram sistematicamente.

SARA GODINHO (Lisboa, 1989) trabalha como tradutora de jogos de coreano para portugueses. Licenciada em estudos para a pela Universidade de Lisboa e mestrada em coreano como língua estrangeira na Universidade de Jeonbuk na Coreia do Sul.

JOÃO DOS SANTOS MARTINS (Samtaren, 1989) é artista. A sua prática distribui-se em múltiplas colaborações: experimentando entre formas híbridas como a coreografia, a curadoria, a edição e a investigação.

ISABEL LUCENA (Lisboa, 1982) é designer gráfica independente e professora na Escola de Artes Visuais em Viana e é mestre em comunicação e design gráfico no Instituto de Observatório de Lisboa. É membro fundador do Observatório das Transformações da Cidade (2019-2021).



C I R
R C
A L U



PARASITA



DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES

Hwayeon Nam, Against Waves (still), 2019, vídeo, 14'53".