

ISABEL CORDOVIL Fim RENAN MARCONDES Da Importância de Falar Mal ANDRÉ LEPECKI O Espelho Estilhaçado / *A Dança do Existir*

JAN RITSEMA & JONATHAN BURROWS Dança Fraca Perguntas Fortes

VÂNIA GALA Algumas Notas sobre a Categoria Exclusivista e Purificadora do Corpo Universal na *Performance* PINY O Corpo e a Cidade MIGUEL OLIVA TELES

Empatia, Medicina e Corpo CARLA FERNANDES, CHIARA BERSANI & DIANA NIEPCE

Sejamos Unicórnios GUILHERME FIGUEIREDO Joelho

Decidido EMILIANO AVERSA Um Lábio Homeostático

ANDREI BESSA, GIOVANNA MONTEIRO,

LEONOR MENDES, ROBERTO DAGÔ

& VICENTE RAMOS Quando Não Olhamos Sós

ÁNGELA MILLANO & JULIÁN PACOMIO Simular

Ser-se Outro Para se Ser Si Próprio CLARA AMARAL

Quando Escrevo Diálogos Sei Sempre que Voz é que Voz

ainda que Dentro da Minha Cabeça Pudessem Dizer Que

Todas as Vozes São a Mesma (Voz)

MIGUEL PIPA Capa/Contracapa

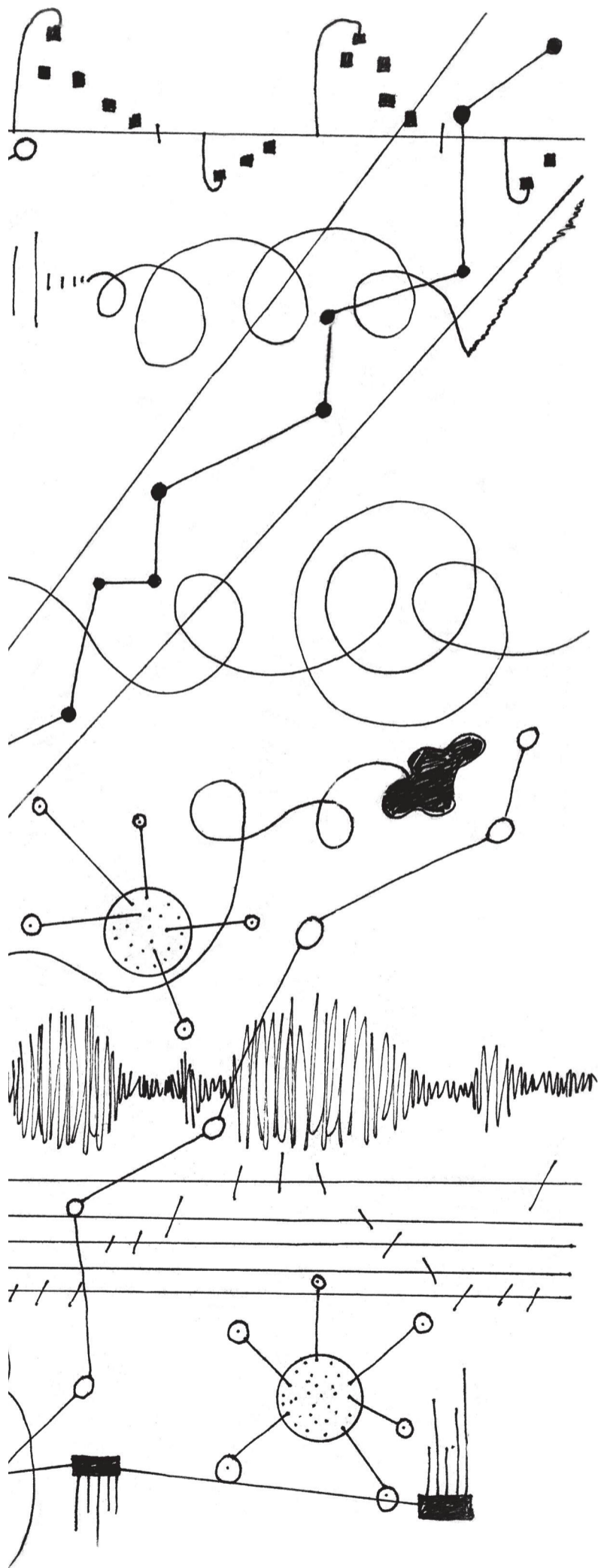
ISSN 2184-4461

Direcção: João dos Santos Martins

Periodicidade: semestral

Distribuição: gratuita

Mar. 2022



Num dos últimos textos que publicou, “Desmoronando juntos uma e outra vez”, em Abril de 2020, o artista holandês Jan Ritsema criticava o calabouço de comentários sobre o devir da sociedade no pós-pandemia e defendia que só melhores ferramentas poderiam contribuir para um mundo melhor. Dava como exemplo a rotunda, uma tecnologia que exige uma aprendizagem e negociação colectivas para funcionar. Ao invés de semáforos, que endereçam uma ordem a cumprir, a rotunda obriga a cooperar num espaço com muito poucas regras: “Não porque foi oferecida mais liberdade de operação, mas sim um instrumento, uma ferramenta inteligente, fácil de operar por todos juntos.” A grande vantagem é além de tudo não haver “necessidade de policiamento”. Nesse texto deixava em aberto se realmente “conseguimos imaginar, desenhar estruturas e construir mais ferramentas como esta”.

Jan Ritsema deixou-nos em Outubro de 2021 e não partiu sem deixar uma “ferramenta”: o Performing Arts Forum (PAF). À primeira vista, o PAF parecia uma residência artística convencional. Excepto que em vez de ser um espaço gratuito que atribui bolsas em regime exclusivo para se trabalhar, tinha de se pagar para trabalhar. Era um valor mínimo mas, ainda assim, eu achava que fazer arte deveria ser, pelo menos, custo zero. Entendi depois que o PAF era uma espécie de cooperativa financiada pelos próprios residentes que contribuíam para manterem o espaço em funcionamento e usufruírem dele. Havia uma razão para isso. Não era por não conseguirem financiamento. Este modelo permitia não apenas a sustentabilidade a uma estrutura autogerida, mas também garantia uma autonomia artística e independência burocrática (livre de políticas culturais e de mecenas dúbios). É certo que esta dinâmica resulta de um privilégio. Aliás, o espaço existe porque foi adquirido por Jan Ritsema com os seus próprios meios. Mas, contrariamente a outros, o PAF tornou-se lugar para uma organização colectiva, sem funcionários e, portanto, totalmente dependente dos seus residentes, mais ou menos regulares. No seu site, pode ler-se que o PAF é um lugar para pessoas que “podem monitorizar a sua própria produção artística e de conhecimento não respondendo apenas às oportunidades oferecidas pelo mercado institucional”. Nesse espírito, os residentes não são escolhidos, mas podem reservar a sua estadia até ao limite da lotação. De quando em vez, o PAF organiza encontros que combinam uma fértil interação entre a cena experimental das artes performativas e da teoria, combinando pensamento e performance radicais, no seio de uma organização imperceptivelmente radical. Da personalidade de Ritsema, agente cúmplice da experimentação que criou condições para esta colectividade emergir, recordo um inconformismo generalizado com a linearidade e o consenso, levando cada situação ao seu limite, muitas vezes, indiferente ao politicamente correcto, exercendo uma liberdade intelectual insuportável a muitos. Lembro-me que quando programei o curso PACAP #4, no Forum Dança, em 2019, Ritsema escreveu-me a dizer que deveria ter atenção com o prevailecimento de estruturas hierárquicas e piramidais no ensino. Não se referiu a nada em particular mas deixou as suas palavras à consideração.

Enquanto escrevo isto não consigo deixar de pensar que, ao fecho desta edição, a artista e programadora Patrícia Portela foi afastada do cargo de directora artística do Teatro Viriato, após menos de dois anos na função, e durante o período de proliferação da Covid-19. Sendo as razões do afastamento desconhecidas publicamente, e havendo recusas de esclarecimento à própria imprensa, resta comentar que a falta de transparência neste procedimento é altamente danosa para a comunidade e para a confiança nas instituições culturais. Desde há muito envolto em disputas de poder, seja internas, seja pela própria Câmara Municipal, proprietária do edifício e sua principal financiadora, a situação do Teatro Viriato parece espelhar um sintoma preocupante na ocupação de cargos de decisão cultural um pouco por todo o país: uma dinâmica pontuada entre tronos e reinados, por um lado, lugares indisputáveis e totalmente alienados do espírito democrático, e, por outro, uma dança de cadeiras onde o mínimo mal-estar resulta num despejo, numa confusão e num desrespeito encobertos por obscurantismo. Entre nomeações directas, concursos enviesados, conflitos de interesse e alternâncias de pendor político, parece que a cultura e as artes reificam dinâmicas adversas ao espírito livre, aberto e colectivo em que escolhemos existir. Melhores tecnologias como a rotunda poderiam ajudar a fortalecer esse espírito e a renovar o modo de funcionamento das organizações culturais, privilegiando e cultivando a negociação do dissenso, da diferença e do desacordo.

João dos Santos Martins

## F I M

### ISABEL CORDOVIL

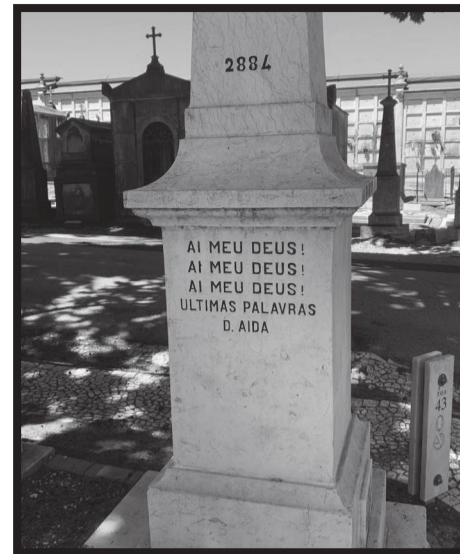


Foto: Isabel Cordovil. 2021.

Tenho-me lembrado muitas vezes de um livro do historiador de arte holandês Carel Blotkamp no qual se explora o conceito de “obra de arte final”<sup>1</sup> literalmente: o último trabalho de um artista antes de parar de produzir (causa mais comum: a morte). Blotkamp traça uma ligação entre a percepção de um trabalho realizado no fim da vida e a expectativa/fenómeno das últimas palavras, apócrifas ou não, e como às vezes estas pretendem ser um resumo da sua visão da vida, da arte ou de ambas, e como algumas se tornaram quase proverbiais e as suas origens se confundem entre mito e mito-ficção (exemplo: *Até tu, Brutus?*)<sup>2</sup>. Não deixa de ser romântica a ideia de que o fim desvenda algo, como acontece em *Citizen Kane* com o famoso sussurro da palavra *rosebud*. Cruzei-me com este livro em pesquisas para a minha tese de mestrado, a que chamei *Performing Absence* (A Performance da Ausência) enquanto vivia aos pés dos Alpes. Estava muito interessada em personagens cujo desaparecimento (momentâneo ou permanente) foi ferramenta para a criação de uma mitologia do próprio: em Jesus Cristo (ascendido aos céus) interessava-me a condição de que se o corpo fosse descoberto não poderia ter havido uma milagrosa ascensão; em Bas Jan Ader, que em 1975 desapareceu no mar enquanto concluía o projecto *In Search of the Miraculous* – uma travessia transatlântica a solo num pequeno veleiro de recreio –, era a questão de se haveria ou não intenção no que poderia ser um gesto assumidamente performativo ou uma experiência estética; em D. Sebastião era a cenografia de um trono suspenso e o nevociro que o invocava; em Osama bin Laden, e nos seus quase dez anos como “o homem mais procurado pelo mundo ocidental”, era toda a loucura em volta de o encontrar com vida para ter o poder de a retirar;...

Em todos estes casos pensei nesse desaparecimento como uma acção final – que ousei ver como arte –, o próprio desaparecimento ser tão parte da narrativa de uma vida – que ousei ver como arte também – como qualquer outro gesto ou movimento anterior. Andei muito tempo a pensar no que é que eu faria como o meu trabalho final se fosse olhar para a minha vida e o meu trabalho como um linha narrativa pré-desenhada, lembrando-me da série de normas e engenhos narrativos que Edgar Allan Poe escreve no seu ensaio *A Filosofia da Composição*<sup>3</sup>, por exemplo, que se deve calcular o rumo de uma narrativa em direcção à sua última linha e tom final com que impactará o leitor/espectador.

Numa tarde de Outono do ano passado, enquanto arrumava o atelier (o rochedo de Prometeu que me calhou) e me perguntava sobre o que é que um ser alienígena ou um meu sobrinho-tetraneto pensaria ao encontrar os meus objectos – mais especificamente as pedras que tenho guardadas a conviver no chão de onde trabalho –, cheguei a uma evidência sobre a minha prática artística: assumindo que a própria vida é performativa – desde o carregar das funções do corpo para cá e para lá até à manutenção das relações, dos ciclos, dos dias –, o meu corpo de trabalho pode ser visto como uma documentação expansiva desse *algo* de longa duração. Pensando assim, se o meu trabalho é a documentação desse movimento que é estar vivo e se esse movimento à semelhança de tantos outros se baseia na repetição, talvez pudesse abandonar a preocupação com o que é a estrutura narrativa do meu trabalho, que apenas pretende explorar detalhadamente a arena-palco a que se restringe: o tempo que cá tenho. E neste tempo até agora tenho tentado documentar, com uma relação passional com a exactitude e com a disciplina de alguém encarcerado que risca os dias na parede: quanto pesava o meu corpo no dia em que H. morreu? Quanto tempo demora um cubo de gelo a derreter na minha mão? Quantas epifanias, semimilagres, quebras de coração tremendas ou raptos de esperança súbitos conseguem caber num só dia? Quantas vezes atravessou o amor o meu espaço, a minha cama, o meu corpo? E talvez neste mar de dados inúteis se encontre um corpo e um tempo que se relacionaram profundamente um com o outro até se esgotarem.

**ERRATA** (para um futuro): onde se lê que morri deve acrescentar-se que, antes disso, vivi três dias no estômago de uma baleia, como Jonas, mas nunca cedi às chantagens de nenhum deus; que a minha casa tinha trezentos e sessenta e cinco quartos; que as minhas últimas palavras foram, muito calmamente, com os braços muito abertos e um único foco de luz a atravessar-me como o meio-dia: cinco, quatro, três, dois, um.

1. Carel Blotkamp, *The End: Artists' Late and Last Works* (Londres: Reaktion Books, 2019).
2. William Shakespeare, *Júlio César* (Lisboa: Cotovia, 2018).
3. Edgar Allan Poe, *A Filosofia da Composição* (Rio de Janeiro: Sete Letras, 2011).



# DA IMPORTÂNCIA DE FALAR MAL

RENAN MARCONDES

*A tecnologia da arte, ao contrário, não é uma tecnologia de melhoria e substituição, mas de conservação e restauração – uma tecnologia que traz os vestígios do passado para o presente e que leva coisas do presente para o futuro.<sup>1</sup>*

Boris Groys

O que é falar mal e por que isso importa no campo das artes? Antes de tudo, é preciso silenciar após a palavra “mal” e assumir um ponto final, ou no máximo arriscar uma interrogação ou exclamação. Falar mal. Falar mal! Falar mal? Não há aqui espaço para reticências e muito menos para o adjunto “de”: falar mal *de alguém*, falar mal *de coisas*. “Falem bem ou falem mal, mas falem de mim”, diz a expressão popular transformada em música por Chorão em 2005 e novamente por MC Melody dez anos depois em seu hit de YouTube.

Não quero pensar sobre esse falar mal *de algo*. Isso as redes sociais já nos obrigam a fazer o tempo todo. É rápido, certo como um tiro e, se não mata de fato, pode deixar a pessoa desaparecida desse segundo mundo por dias e meses. Falar mal “de”, hoje, pode ser letal. Não. Quero pensar apenas sobre falar mal: não falar direito, não argumentar bem, não se posicionar corretamente, não convencer ninguém, não estar do lado certo, não ter uma frase de efeito e altamente circulável. Quero pensar sobre isso porque sinto esse ato tão raro quanto urgente nos dias de hoje.

Pego-me pensando sobre isso porque, no dia 15 de setembro de 2021, a 34ª Bienal de São Paulo, então em curso, publicou no Instagram uma foto da performance de Eleonora Fabião (Rio de Janeiro, 1968) comissionada para a mostra. *nós aqui, entre o céu e a terra* é um programa performativo feito pela artista e por colaboradores no qual 27 cadeiras (mesmo número de estados do Brasil mais o Distrito Federal)<sup>2</sup> de diversas instituições públicas do entorno do Parque Ibirapuera são carregadas com varas de bambu pela cidade até o prédio da Bienal, formando uma espécie de fórum sem corpos, unindo simbolicamente essas diversas instituições no pavilhão. Após a Bienal, as cadeiras são trocadas pela artista: uma escola pode receber uma cadeira de um hospital, assim como um museu pode abrigar uma cadeira de biblioteca municipal.

Sob a foto divulgada nas redes sociais, na qual quatro pessoas carregam uma cadeira pela cidade, a clássica enurrada de ressentimento. Para além do clássico “isso não é arte”, alguns comentários falavam que o problema da performance era que ela “precisava de legenda”, que não fazia “nenhum sentido”; outras pessoas perguntavam, nos comentários, se “alguém explica”. Todas as críticas ou considerações, mais ou menos violentas, pareciam apontar para esse problema: acham que *a obra não fala nada para eles*. Ou, se fala, fala mal (se falasse mal de algo, tudo bem, sem problemas). Mas a obra parece não falar bem ou direito.

Para pensar um pouco mais sobre isso, interessa-me um desses comentários, segundo o qual na arte de hoje “tudo o que aparece são narradores narrando suas novas ideologias patéticas”. Talvez essa pessoa fale sobre a relação entre obra e descrição ou legenda, tão central desde a arte conceitual dos anos 1970.<sup>3</sup> A questão é que a performance em discussão é justamente uma obra fora do campo da ideologia (seja ela patética ou não). A ideologia só pode ser reconhecida nas obras que falam bem, transmitindo mensagens — e não há distinção de valor aqui, pois mesmo obras poderosas como as de Alfredo Jaar são bastante ideológicas.<sup>4</sup> A obra que não precisa de legenda, que faz sentido, cuja mensagem é clara, é a obra ideológica por excelência.

O filósofo Boris Groys apresenta bem essa distinção. Para o autor, há duas leituras possíveis do papel da arte em relação ao público.<sup>5</sup> De um lado, temos a arte como parte da superestrutura e, do outro, como parte da base material. A primeira, que parece embasar esses comentários de Instagram, acredita que a arte mudaria o mundo capturando a imaginação e mudando a consciência

das pessoas. Nessa leitura, a arte precisaria ser um tipo de comunicação para poder transmitir uma mensagem com sucesso para quem a vê. Ou seja, não é a arte que muda o mundo, mas é a mensagem passada com sucesso que permitirá que a pessoa que a viu mude o mundo, reveja sua ética, seus posicionamentos. Para isso, artista e público devem falar a mesma língua, formando uma comunidade dos que falam igual.

O problema é que esse viés idealista tira da arte qualquer possibilidade de radicalização, projeção ou inovação do campo. Se ela precisa comunicar, se deve falar bem, ela está no campo do reconhecível, da convenção. Apesar de, historicamente, podermos notar bons usos de estratégias de reconhecimento como ferramenta crítica no campo da arte contemporânea (inclusive com a arte conceitual tendo abusado dessa estratégia), parece-me conservador buscar *apenas* produzir reconhecimento para quem vê em relação ao que é visto. Conservadorismo que se agrava em um tempo como o nosso, no qual somos direcionados a ver e ouvir apenas a parcela do mundo que mais se parece conosco.

No lugar desse idealismo citado pelo autor, outro caminho seria a transformação direta no mundo material — à qual sou muito mais afeito, justamente por produzir e pesquisar em performance. Aqui, a arte deixa de ser entendida como “produção de mensagens” e se torna “produção de coisas”, mudando diretamente o mundo no qual as pessoas vivem (mudança desvinculada de mensagem, ou seja, não melhorista). A transformação, portanto, não viria da mensagem, mas sim da própria reconfiguração do ambiente no qual as pessoas se encontram. Groys cita casos vanguardistas como a Bauhaus para explicar que eles “compartilhavam um mundo com seu público — mas não uma linguagem”. Porém, creio que a frase se aplica muito bem ao que vemos na performance de Fabião. O que se partilha nesse trabalho é da ordem da concretude do deslocamento, da remoção e do reposicionamento de coisas: cadeiras, que acomodam o corpo para pensar, dormir, comer, descansar. Elas, cadeiras públicas, carregadas sem rei ou rainha sobre elas, vazias, sendo resguardadas por um tempo-espaco no campo da arte para depois serem devolvidas, mas em outros lugares. Tudo muda, mesmo que na aparência tudo permaneça igual. Em vez de tentar mudar a alma, mudar o mundo naquilo que ele tem de mais banal.

Nesse caso, poderoso justamente por desconfiar da ideia de que a arte (e, portanto, também os artistas) teria alguma mensagem para passar, a mudança de sensibilidade das pessoas deixa de ser parte de um projeto oriundo de um indivíduo ou grupo excepcional que vê além e passa a ser algo da ordem do descontrolado e do imprevisível: pode gerar uma feliz utopia, pode perder o rumo completamente (alô, 2013?)<sup>6</sup> e pode dar em lugar nenhum. Não há o direcionamento da palavra de ordem ou da palestra. Ou, como Fabião afirma sobre essa obra: “O que de fato acontecerá dependerá das circunstâncias. Ou melhor, se fará por meio delas, pois as circunstâncias são matéria fundamental da ação.”<sup>7</sup>

Afinal, a performance e a fala são amigas próximas. Não há uma sem a outra. Na Teoria dos Atos de Fala, proposta por John Austin,<sup>8</sup> o verbo performativo só o é porque, mais do que transmitir uma mensagem, efetiva uma mudança concreta no mundo. Para quem estuda o tema, alguns exemplos clássicos são o padre que “declara” como marido e mulher um casal heterossexual, ou o prefeito que “nomeia” um barco antes que este parta. Eles mostram não apenas essa proximidade entre falar e fazer,

mas também indicam que essa fala está necessariamente vinculada à Lei. E se toda fala está do lado da Lei, como também afirma Barthes em *O rumor da língua*,<sup>9</sup> a clareza da mensagem é apenas uma ferramenta a seu serviço.

Portanto, falar mal é um dos campos possíveis da performance, principalmente dessa veia recente chamada arte da performance. Essa linguagem artística, surgida nos anos 1960 e focada no corpo, partilha com o ato de fala performativo esse desejo e compromisso de mudar o mundo diretamente, fugindo do campo da representação (no qual residem a explicação e a legenda), mas também se distancia do performativo ao desconfiar da sua força de Lei (onde residem a fala clara e o sentido). Aproximar-se de produções como a de Fabião nos ajuda a perceber que, se o ato de fala é central para produzir mundos e se a clareza da fala é espaço da Lei, para que se produza um mundo completamente outro é preciso falar mal segundo os parâmetros do mundo de antes. Deixemos as mensagens para os apresentadores de TV e não duvidemos do poder sensível da desordem e do silêncio porque, se a arte tem algum poder que lhe é específico, é o de falar mal.

Ah, e para os que escreveram os comentários citados, basta lembrar da frase de Antoni Muntadas impressa clara e grande como um *banner*: “Atenção: percepção requer envolvimento.”<sup>10</sup>



*nós aqui, entre o céu e a terra*, Eleonora Fabião e colaboradorxs, 2021. Trabalho comissionado pela 34ª Bienal de São Paulo. Foto: Jaime Acioli. Cortesia da artista.

1. Groys, Boris. “The truth of art”. *E-flux Journal* n° 71, março de 2016. Tradução livre.
2. O Distrito Federal, uma das 27 regiões administrativas que compõem o Brasil, é o menor ente administrativo do país e serve de abrigo para a capital federal, Brasília. Ao contrário dos Estados brasileiros, não pode ser dividido em municípios, além de possuir mudanças em relação à sua legislação.
3. Ver o texto seminal de Kosuth, Joseph. “A arte depois da filosofia”. Em: Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975, pp. 210-234.
4. Refiro-me especificamente a um recorte mais recente da produção do artista chileno, também exposto na 34ª Bienal. Nessas obras, são recorrentes frases impressas em pôsteres ou exibidas em neon (como “outras pessoas pensam”) que sugerem posturas morais dos observadores em relação ao seu entorno.
5. Ver Groys, Boris. “The truth of art”. Em: *E-flux Journal* n° 71, março de 2016.
6. Os parênteses ecoam as manifestações ocorridas em todo o Brasil no ano de 2013, atualmente chamadas de *Jornadas de Junho* e iniciadas pelo Movimento Passe Livre por conta do aumento da tarifa do transporte público. O potencial revolucionário dessas manifestações acabou reavivando uma onda reacionária no país, culminando no golpe contra a presidenta Dilma Rousseff e na eleição do atual presidente de extrema-direita Jair Bolsonaro.
7. Em: 34ª Bienal de São Paulo: *Faz escuro mas eu canto* (catálogo). São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021, p. 192.
8. Austin, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
9. Barthes, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
10. Refiro-me aqui à intervenção de Muntadas “Atenção: percepção requer envolvimento”, parte do projeto em curso *On translation*. Nessa obra, o artista instala em diversos contextos essa frase impressa em branco sobre um fundo vermelho.

# DANÇA FRACA PERGUNTAS FORTES

dos cadernos de JAN RITSEMA & JONATHAN BURROWS

No início eram Celan, Eliot e Thomas: poesia.

*ALGO SERÁ, mais tarde  
contigo se completa  
e se ergue  
até uma boca*

*Da estilhaçada  
loucura  
me reergo  
e contemplo a minha mão  
vejo-a traçando  
aquele um único  
círculo. (Celan)<sup>1</sup>*

Ele diz que eu não devia querer provar nada com o movimento, que devia só fazer perguntas, mas como é que alguém pode fazer uma pergunta movendo-se? É impossível. Cada movimento é uma afirmação, foi o que aprendi quando comecei a dançar. E ao contrário do discurso, os movimentos nunca são uma coisa diferente do que são, não fingem. Então, como é que posso duvidar de um movimento que só pode ser claro para mim?

Não faças gestos, deixa o esqueleto fazer o movimento, e não conduzas o teu movimento com os olhos de um ponto para outro; aí estás a tentar salvar o teu corpo, e não há salvação. Afunda-te no corpo, vai de um momento para o outro e faz pergunta atrás de pergunta; interroga continuamente.

Ele está a falar da forma como dança e quer dizer “o meu corpo” e diz “o meu dinheiro”, e depois diz “quando danço o meu corpo parece mais jovem”, e eu penso “isso é preocupante, eu queria dançar com um homem mais velho”.

Ele diz que tem de esquecer mais o seu corpo treinado. Ele não tem nada para esquecer, só para experimentar. Não é possível o corpo esquecer, porque os músculos não conseguem esquecer.

Eu apenas posso dizer, *ali* nós estivemos; mas não posso dizer onde.

Não devia pensar que a vida me pode tirar coisas, coisas que tenho a obrigação de tentar segurar, só devia pensar nas possibilidades que a vida oferece. Devia saber que só há oportunidades e nada a perder.

*Fechado numa casca de noz eu poderia julgar-me  
rei de um espaço infinito: não fossem os sonhos maus que tenho. (Hamlet)<sup>2</sup>*

Ele diz que não se trata de ser destemido, mas de aceitar o medo, por isso não pratiques os princípios, não te exercites, vai em frente e pronto, hás-de falhar de qualquer maneira, deixa que o teu corpo se lembre disso, aguenta o teu corpo, não lhe podes escapar.

Ele quer dançar mas fica preso numa imagem daquilo que pensa que é dançar.

Ele anda às voltas por casa a fechar portas à sua passagem e depois espera abri-las quando dançar.

*As imagens oferecem-nos consolo para o sofrimento da vida  
E a vida oferece-nos consolo para o facto de as imagens  
Não significarem nada. (Godard)*

Normalmente não me interessa o que acontece entre a partida e a chegada, alcançar o objectivo parece ser a única coisa que importa. Tenho de mudar isso. Tenho de dividir grandes distâncias em pequenas distâncias. Ir a Moscovo começa com trancar a porta do meu apartamento, apanhar o elevador, abrir a porta da rua, caminhar até à estação de comboios, e assim por diante. Isto retira o medo à grande viagem. É assim que eu tenho de dançar, de movimento em movimento, e o tempo todo a enfrentar todas as mudanças. No início apenas as maiores, e depois avançando devagar, entrando nos pormenores.

Quando ele pensa em dançar, remexe-se na cadeira e começa outra vez a encolher-se, começa a ficar pequeno, como se quisesse desaparecer.

Ele diz que é a sua dança sem-vergonha, mas ao mesmo tempo tem muita vergonha, diz que quer dançar e ao mesmo tempo quer desaparecer.

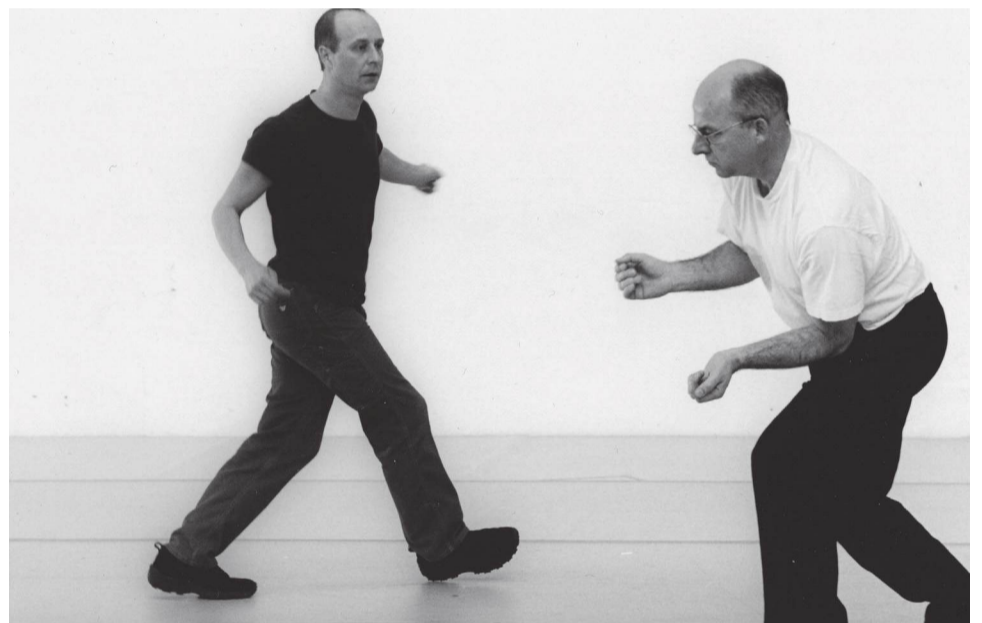
Ele é a pessoa mais medrosa do mundo, o medo é o seu estado geral de ser, diz ele, e no momento seguinte diz que não tem medo de nada.

Ele diz que não tem medo, mas se não tivesse mesmo medo não falava nisso. Diz que quando o medo o invade, ele contra-ataca e por isso nunca tem os pés no chão. Está sempre em fuga.

Tudo lhe pertencia, mas o importante era ele saber qual era o seu lugar.

Levanto-o, ponho-o em cima do meu ombro, aqui, atiro-o ao ar, ele até fica lá, talvez, eu vou sempre apanhá-lo, uma e outra vez.

Ele pergunta a si próprio: quanto da árvore que vejo à minha frente existe em mim?  
Será que tenho raízes, que estou ligado à terra, que dou sombra, que fico com folhas novas todos os anos, será que as minhas folhas também morrem?  
É quanto de mim existe na árvore?  
Será que pode dançar, ser feliz, inscrever-se na segurança social, será que uma árvore pode foder, ter cancro?  
Ele diz que ao fazer-se estas perguntas sente que vive um pouco menos aprisionado dentro de si, um pouco menos do que é costume.



Quando entramos em cena, e também durante a performance, não devemos negociar o espaço, nem o tempo. Entrar e querer possuir o espaço é uma negociação. É tão difícil não querer ser interessante.

Ele diz que quer tornar o seu cérebro físico, de alguma forma, diz isto bastante vezes. Mas o seu espírito continua com medo, e ele começa a recitar Dylan Thomas:

*Embora enlouqueçam, serão sãos,  
Embora se afundem no mar, erguer-se-ão de novo;  
Embora os amantes se percam, o amor não.*

És um orangotango, diz ele, quando me observa. Há qualquer coisa de antropologia no que fazemos. Quando ele dança, a sua boca assume uma certa expressão e de repente parece um padre. Porque é que ele está a fazer aquilo?

Sim, voltei a fazê-lo. Porque penso que a dança é uma coisa séria. Mas quando a minha boca não é um padre, o meu braço é completamente diferente.

Quando sou um padre, mostro um problema e não estou a oferecer nada.

Começámos por ler e recitar partes de poemas um ao outro. Alguns ficaram, como o T. S. Eliot (*Four Quartets*, “Burnt Norton”). Embora tentemos mover-nos “nem de nem para”, nunca paramos durante a performance:

*No ponto morto do mundo em rotação. Nem carne nem espírito;  
Nem de nem para; no ponto morto, aí está a dança,  
Mas nem paragem nem movimento. E não se chame a isso fixidez,  
Onde o passado e o futuro se reúnem. Nem movimento de nem para,  
Nem ascensão nem declínio. Se não fosse o ponto, o ponto morto,  
Não haveria dança, e há só a dança.<sup>3</sup>*



Será o tentarmos dançar de maneira a que cada movimento contenha a possibilidade de todas as direcções?

Será o prazer de reconhecer a individualidade como produto de todas as possibilidades possíveis?

Será então a celebração da individualidade como Spinoza a descreveu: “o reconhecimento de ser composto por um conjunto de uma infinidade de conjuntos infinitos de partes extensas, interiores ou exteriores, que me pertencem segundo relações características, e estas relações características expressam apenas um certo grau de poder que forma a minha essência, a minha essência de acordo comigo, por assim dizer, a essência que me é particular”?

A sensação de que somos compostos pela nossa vida, na qual percebemos e experimentamos e somos percebidos e experimentados por outras partes internas e externas? E isto numa cadeia de transformações e transposições?

Será então o fascínio pelo vazio sem-vergonha? Aquilo a que algumas pessoas chamavam a “coragem” de estar em palco sem estar protegido por um contexto ou significado? Sem aquilo a que chamamos estar debaixo do telhado de uma tarefa?

Será o fascínio por uma coisa que é tão comum que tendemos a ignorá-la ao mesmo tempo? Uma coisa que está lá e ao mesmo tempo não está? Uma coisa que se pode afastar do pensamento facilmente, uma coisa que se pode esquecer porque vai estar sempre lá, uma coisa que se pode apagar em segurança sem o medo de consequências imprevistas, uma coisa corajosa porque sabemos tão bem, tão bem como lidar com ela de modo a que tu, como público, nunca podes falhar?

Será a aparente contradição nesta fábrica-de-movimentos-que-não-produzam-produtos-específicos que a liga mais à natureza, mais a uma paisagem que cria a fruição de uma profunda ausência de propósito pela qual, mais uma vez, é corajoso viajar?

Será o alívio em relação à ausência do espectacular e do entusiasmante, não só em nome da excepção mas por alguma razão intrínseca que não deve ser confrontada com os estereótipos do que impressiona?

Será a ausência de música ou de qualquer som durante a performance, apenas o ruído quotidiano proveniente do exterior do teatro, que questiona a origem da execução concentrada dos movimentos em curso e, assim, a motivação por detrás de todo este movimento?

Será a ausência de qualquer toque físico entre nós que desencadeia um desejo por parte do público de nos juntar na sua imaginação?

Ele diz: “Se ele estivesse na resistência, na guerra, nunca teria o pacote consigo, encontraria sempre maneira de ficar em segurança, alguma saída, nunca se colocaria assim em risco.”

E ele diz que hoje em dia vivemos e actuamos nos filmes uns dos outros o tempo todo. E que quer fazer uma performance que seja um processo onde seja simples participar. Ele quer ser tocável e que a performance seja tocável, o que não é a mesma coisa que tocável.

Ele diz: “Não quero controlar-me mas quero que toda a gente me possa controlar (a compreensão que têm do que está a acontecer).”

Uma vez entrevistei um monge, um homem muito velho a quem chamavam Irmão Harold. E foi há muito tempo, por isso posso contar esta história sem ficar com vergonha. Não, é mentira, ainda estou envergonhado, mas vou contá-la à mesma.

E então, claro, no final da entrevista eu disse: “Bom, deixe-me fazer-lhe a pergunta óbvia: o que é que Deus significa para si?”, e ele disse, imediatamente e sem qualquer hesitação: “O mais [the more] no meio de.” Disse-o assim de imediato, sem qualquer hesitação e olhando-me nos olhos. Não houve necessidade de parar para pensar, havia uma vida inteira de pensamento por trás da sua resposta, e o que eu percebi foi que o mais era agora, aqui, o presente, o ser, que é rodeado pelo que veio antes, o que eu queria fazer, o que eu pensei que devia fazer, e o futuro, o que quero fazer a seguir. Quando contei a história, ele pensou que eu tinha dito “o movimento [the move] no meio de”, e de alguma forma isso continua a ser-lhe útil.

Que idade tenho quando danço?

Existe um “eu” na performance? Que outras partes de mim posso aceitar? Quem é que quero ser?

Qual é a sensação da roupa? Dos sapatos?

Como é que eu me mexeria se me atrevesse? Como é que me mexo quando não questiono a forma como me estou a mexer?

Será que dançar às vezes é humilhante?

O que significa despir o acto de performar?

O que é que preciso de confirmar sobre mim próprio, expondo-me desta maneira?

Como é que posso fazer alguma coisa quando duvido?

O que é que eu faço quando me sinto confuso?

Quando me sinto confuso em relação aos limites corro para os extremos, então será que devo correr ou devo aguentar o meio-termo?

Isto é uma viagem pessoal?

Se o processo for partilhado, então o que é que convido as pessoas a partilhar?

Em que medida é que a performance é diferente da minha própria vida? Em que medida é semelhante? Uma vez que não estou preparado para ser menos do que perfeito, devo aceitar a busca da perfeição?

Qual é a imagem recorrente de movimento “aberto”?

Será mais eloquente não falar?

O que significa “demasiado significativo”?

Porquê alterar a linguagem e esperar compreensão?

Como é que eu foco o palco?

O que significa despir o espaço de performance?

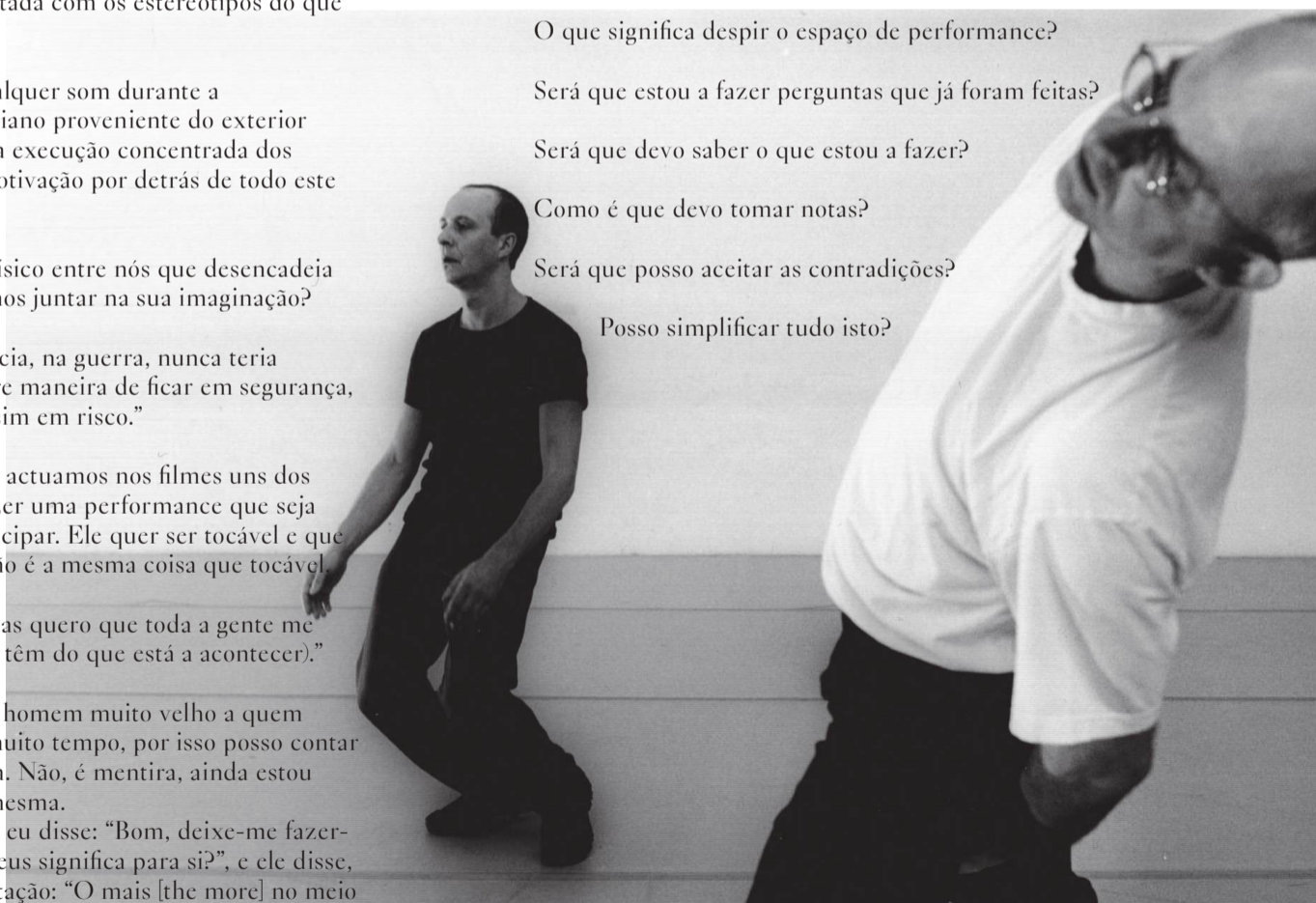
Será que estou a fazer perguntas que já foram feitas?

Será que devo saber o que estou a fazer?

Como é que devo tomar notas?

Será que posso aceitar as contradições?

Posso simplificar tudo isto?



*Weak Dance Strong Questions* (2001), Jonathan Burrows e Jan Ritsema. Fotos: Herman Sorgeloos.

Texto inicialmente publicado sob o título “Weak Dance Strong Questions” no volume 8 da revista *Performance Research*, editada pela Routledge Journals, em 2003. Traduzido do original em inglês por Joana Frazão.

1. Tradução de Flávio R. Kothe, *Hermetismo e Hermenêutica*, Paul Celan — Poemas II. (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985).
2. Tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen (Porto: Lello Editores, 1987).
3. Tradução de Gualter Cunha. (Lisboa: Relógio d'Água, 2004).

# UM LÁBIO HOMEOSTÁTICO

EMILIANO AVERSA

- a. Um espasmo teve o polegar
- b (a)l. Um espasmo teve o lábio inferior
- c. Um espasmo teve o Carlo
- d. Um espasmo teve o lagarto
- e (d). O lagarto virou-se ao contrário
- f (a-b). O lábio fez comichão

O meu estar no mundo padece do ar que me arranha, do solo que piso, da luz que se projeta à minha frente. Cada momento vivido por mim é examinado à luz de uma luta destinada à harmonia da minha permanência, uma luta harmoniosa entre a minha subjetividade e o meu ser no mundo, o meu relacionar-me com isso. A subjetividade, complexa peculiaridade que tem origem na propriocepção, não existiria sem tal relação, portanto a pergunta fundamental parece ser: onde se encontra o limite entre a minha subjetividade e o mundo que me rodeia? Onde se inicia e finda a relação que tenho com isso? Esta pergunta pressupõe a conceção do espaço entendido não como recipiente, mas como espaço que cria espaço no qual o corpo age como elemento consciente e dinâmico. Uma resposta plausível encontra-se no final deste texto, já que a pergunta contém em si um erro; mais do que uma resposta, trata-se de uma correção de perspectiva que invalida a pergunta. De qualquer forma, tal questão contém em si uma série de parêntesis e fluidos corporais que merecem ser mencionados.

O meu objetivo é procurar lançar uma luz sobre a existência de uma regulação orgânica, que diz respeito também à relação entre o orgânico e o inorgânico, seja no mais pequeno movimento do ser, no caso de um braço, seja sempre que se encontrem organizações de movimento mais complexas, mesmo que o movimento resulte de uma escolha artística, que, pela sua essência, não pode divergir da natureza para alcançar o seu objetivo nulo. Por objetivo nulo entendo aquele que é exatamente o objetivo da arte, ou seja, aquele de dizer tudo, o que equivale a não dizer nada. Em poucas palavras, a arte espreme o ser de modo a evidenciar o sangue que nele flui quotidianamente.

Uma gota da minha saliva cai no chão do meu estúdio. Uma vez que me abandona, esta parte de mim não precisa de me reconhecer, torna-se parte do fluir orgânico, o meu eu, não enquanto subjetividade, flui como parte do todo.

Uma gota da minha saliva cai no chão do meu estúdio, lambdo o chão do meu estúdio para me reapropriar da gota da minha saliva, algo mudou, é necessária a ativação de um processo químico que faça com que tudo se equilibre, com que o círculo se feche, com que o meu corpo volte a aceitar a gota de saliva e se aproprie dela, alterando-se, mas continuando o mesmo. Uma curva de reapropriação que acolhe novamente a minha saliva aceitando o seu estranhamento locativo, reinserindo a sua química modificada no meu corpo. O movimento do meu braço, se não destinado a agarrar alguma coisa ou a cumprir

um objetivo, tem como finalidade o movimento em si mesmo, a meta acaba sempre por ser a mesma, isto é, coincide com o início do movimento. A minha vontade de executar um gesto puro tem apenas um sentido: o elogio do gesto. Até um movimento paroxístico ditado por uma necessidade fisiológica pode incluir-se radicalmente entre as tipologias de movimentos puros, na medida em que é ditado por uma necessidade intrínseca ao corpo e, como tal, é corporal no sentido absoluto.

Se concebermos o movimento do meu braço dançante como indivisível em termos espaciais e temporais, este estará presente mesmo quando o braço alcançar um estado de repouso, já que o seu estar “parado” é sempre, ainda assim, um movimento. Este movimento, considerado na sua plena execução, constitui em si mesmo uma homeostase estética, na medida em que a partir da quietude atinge, de forma curvilínea, um ápice gestual, para depois se reestabilizar. Se tal execução não constituísse uma parábola de satisfação, tal movimento não seria dançante. A satisfação estética em questão não se refere obviamente ao sujeito dançante, mas é na verdade intrínseca ao movimento.

A homeostase (do grego omeo- e -stasi, “posição semelhante”) é a tendência natural à obtenção de uma estabilidade relativa, seja das propriedades físico-químicas internas, seja das comportamentais, que é comum a todos os organismos vivos, para os quais este regime dinâmico deve manter-se ao longo do tempo, mesmo que haja variação das condições externas, através de mecanismos autorreguladores específicos. Para o filósofo e neurocientista português António Damásio, a homeostase é um imperativo sem o qual não existiria vida,<sup>2</sup> cada partícula do corpo está envolvida e toma parte neste processo, até mesmo a esfera intangível das emoções, que nada mais são do que músculo.<sup>3</sup>

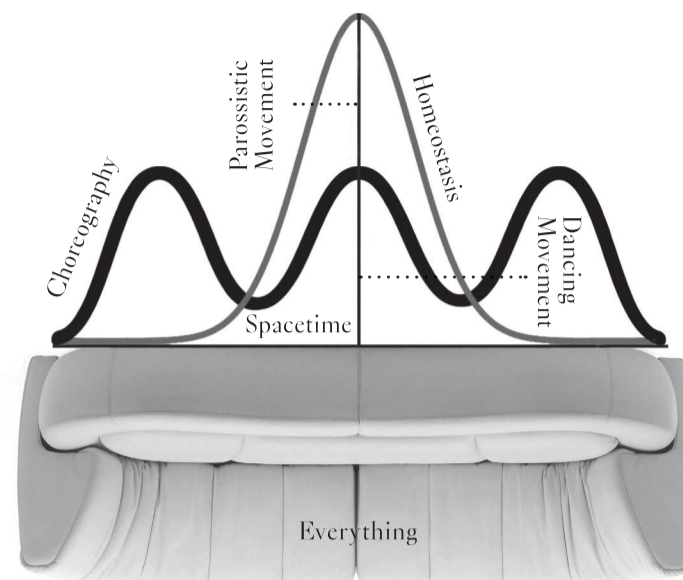
Regressando à gota de saliva, passando pelo movimento do braço e chegando à consciência de si, a homeostase é aquilo que permite, momento após momento, que a minha subjetividade se forme, é aquilo que faz de mim eu mesmo.

A homeostase tem uma forte correlação com a topologia em termos de movimento formal. Enquanto movimento invertido, é comparável aos sistemas homeomorfos da topologia<sup>4</sup> que voltam a ser aquilo que não eram, ou melhor, já eram aquilo em que se tornaram. Os espaços homeomorfos são espaços topológicos unidos pelo homeomorfismo, ou, por outras palavras, formas do mesmo objeto obtidas através de uma deformação sem ruturas.<sup>5</sup> Assim, algo torna-se noutra coisa, que já o era, permanecendo o mesmo. De igual modo, mediante um processo homeomorfo, o movimento de regresso a um estado de suposto equilíbrio pressupõe a existência de alicerces de um estado identitário que, contudo, já não é completamente o mesmo de antes.

Então, o movimento, do início ao fim, se porventura se possa identificar um início e um fim, atravessa no seu ápice um auge laudatório que equivale ao auge do processo homeostático. Se se dirige o olhar ao mais pequeno movimento, precisamente aquele do braço, num conjunto de movimentos ou numa orquestração de movimentos, como pode suceder no caso de um ato performativo, a parábola acabará por ser a mesma: suspensão, movimento, movimento de conjunto, movimento e suspensão. De um ponto de vista artístico a pergunta que se coloca é: porque escolho que algo aconteça? E: o que escolho que aconteça?

Essa dança que se manifesta como vórtice simultaneamente evolutivo e involutivo pode acolher a possibilidade de uma escolha coreográfica. O dispositivo coreográfico entendido como sistema intrincado estável através do qual algo acontece em palco é sempre um movimento circulatorio graças ao qual é dito através do corpo – também entendível como corpo de um objeto – aquilo que não pode ser dito de outro modo, e é aqui que entra em jogo o elemento rítmico – visto como a dinâmica rítmica do fluxo em palco – que, ao esgotar-se, regressa ao não-dito. Desta forma, os corpos entram na cadência do indizível para assim se calarem, já que aquilo que se quer que seja dito é o gesto; neste sentido cumpre-se o regresso identitário. Aquilo a que se assiste mediante um ato performativo é um acontecimento homeostático acima de tudo; não um acontecimento que transporta o corpo até algo de arrebatador que necessite de um regresso identitário ao estatuto de corpo, mas sim um evento que leva o corpo até ao extremo e o devolve inanimado à sua quotidianidade. Neste sentido, o sujeito dançante vive uma homeostase *per se*.

Como pode a dança, apologia do movimento, não ter em conta o processo homeostático, se ela própria é homeostase por excelência? Colocar a argumentação no âmbito coreográfico significa ter em consideração o movimento de um corpo e o seu equilíbrio interno, o equilíbrio entre este corpo e o espaço, o equilíbrio entre este corpo e um outro corpo, o equilíbrio entre a mão deste corpo e o resto das partes deste corpo. A este propósito poder-se-ia considerar a introdução de um novo estado do eu que vá para além do eu nuclear e do eu alargado propostos e analisados por Damásio.<sup>6</sup> Tratando-se de um eu performativo que experimenta um processo homeostático privilegiado, poder-se-ia falar de um eu extra que leva ao extremo o seu estado spatiotemporal. Um dispositivo coreográfico é, assim, uma parábola que contém em si infinitas



Movimento Coreografase, Emiliano Aversa, s.d.

parábolas mais pequenas e que, ao prescindir daquele que é o ponto fulcral que subjaz à conceção da peça não se pode abster da sua essência homeostática, de transmitir aquele sentido de regresso vora ao cerne da dialética de todas as partes; este deve, por força das circunstâncias, ter o sabor do sangue, caso contrário não há dança.

A intangibilidade do processo homeostático, a forma como o próprio sentido de reajustamento se reajusta e encontra o sentido do seu reajustamento no ato de se reajustar, continua a ser um mistério insondável. Se não houvesse homeostase nada seria aquilo que é.

Eis, então, o momento da resposta para quem não deu um salto, para quem não teve um espasmo. A minha subjetividade existe no mundo e não é concebível fora deste, o meu corpo é um corpo de mundo.

Traduzido do original em italiano por Sara Santos.

1. As letras entre parêntesis indicam que as várias orações se referem a um mesmo sujeito.

2. Ver *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas* (Lisboa: Temas e Debates, 2017).

3. Acerca do estudo de Damásio sobre a relação entre corpo e emoções: *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (San Diego: Harcourt, 1999).

4. Para uma primeira introdução à topologia: Martin Crossley, *Essential Topology* (Nova Iorque: Springer, 2005).

5. “Dois espaços topológicos X e Y dizem-se homeomorfos se existirem duas aplicações contínuas  $f: X \rightarrow Y$  e  $g: Y \rightarrow X$  tais que  $g \circ f = Id_X$  e  $f \circ g = Id_Y$ . f e g são considerados homeomorfismos; um homeomorfismo é, portanto, uma aplicação contínua, biunívoca e com contínua inversa (biunívoca e bicontinua).” Gianluca Occhetta, *Note di topologia generale* (Trento: Università di Trento, 2010), 10.

6. “O self é construído em passos distintos e tem seu alicerce no protoself. O primeiro passo é a geração de sentimentos primordiais, os sentimentos elementares de existência que surgem espontaneamente do protoself. O seguinte é o self central. O self central refere-se à ação – especificamente, às relações entre o organismo e os objetos. [...] Finalmente, temos o self autobiográfico. Esse self é definido como o conhecimento biográfico relacionado ao passado e ao futuro antevisto. O protoself, com seus sentimentos primordiais, e o self central constituem o ‘eu material’. O self autobiográfico, cujas instâncias superiores englobam todos os aspectos da pessoa social de um indivíduo, constitui um ‘eu social’ e um ‘eu espiritual’. Para fins práticos, a consciência humana normal corresponde a um processo mental em que atuam todos esses níveis de self.” [...] António Damásio, *E o Cérebro Criou o Homem* (São Paulo: Companhia das Letras, 2011).



# O ESPELHO ESTILHAÇADO / A DANÇA DO EXISTIR

Alteridade colonial e violência identitária num solo de Vera Mantero

ANDRÉ LEPECKI

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse império pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um *traumatismo profundo* – análogo ao da perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da *totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo*. Contudo, todos nós assistimos a este espetáculo surpreendente: nem uma nem outra coisa tiveram lugar.

Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade* (1991).

Não saber  
Não ler  
Não saber nada  
Do mundo

Vera Mantero, palavras de abertura em *A Dança do Existir*.

As duas epígrafes falam-nos de uma dupla crise no Portugal contemporâneo: uma crise dos sentidos e uma crise da memória.<sup>1</sup> Manifestam os termos pelos quais a derrocada dos 500 anos do Império colonial português trouxe consigo um profundo distúrbio na imagem da identidade pós-colonial(ista) da nação.

Interessa-me a expressividade física desse corpo português pós-colonial(ista) em crise. Interessam-me as estratégias discursivas desse corpo – sobretudo algumas estratégias coreográficas através das quais a violência colonial reprimida é criticada e posta em cena no Portugal contemporâneo. Um desses momentos de crítica inteligente e de inquietante exposição é o tema deste ensaio – um solo de Vera Mantero intitulado *A Dança do Existir* (1995). Nesse solo, a violência recalcada do passado colonial é identificada como ainda presente, como ainda atuante, e depois investigada, iluminada e subvertida de forma profunda.

Eduardo Lourenço descreve a forma como o fim abrupto do colonialismo foi (e ainda é) coletivamente percebido por Portugal como um não-acontecimento – como se as ondas de choque criadas pela guerra colonial, e as enormes fendas tectónicas trazidas por uma mudança social e política monumental, tivessem sugado, em vez de gerar, energia psíquica e força histórica. Para Lourenço, essa situação de silêncio e de apatia é intrigante. Como é possível, interroga-se, que

um acontecimento tão espetacular como a derrocada de um “império” de quinhentos anos, cuja “posse” parecia coessencial à nossa realidade histórica e mais ainda fazer parte da nossa imagem corporal, ética e metafísica de portugueses acabou sem drama.<sup>2</sup>

É no âmbito desta “falta de drama” na imagem corpórea dos portugueses que se deve formular uma teoria das formas de expressão portuguesas contemporâneas e, em particular, das formas de arte baseadas no corpo, como é a dança.

A declaração irónica de Mantero – “não saber, não ler, não saber nada do mundo”, com que abre *A Dança do Existir* – reflete e ecoa a observação de Lourenço sobre o surpreendente e entorpecedor “não-acontecimento” que cercou a queda “abrupta” do império e o fim da guerra colonial. As palavras de Mantero também delinham

aquilo a que o antropólogo Allen Feldman chama “anestesia cultural”: “O banimento de presenças e agentes sensoriais desconcertantes, discordantes e anárquicos, que minam as premissas normalizadoras e muitas vezes silenciosas da vida quotidiana.”<sup>3</sup>

Quais são as “premissas silenciosas da vida quotidiana” que são brandamente banidas da maior parte do discurso público no Portugal contemporâneo? De uma maneira geral, estão ligadas à (má) gestão mnemónica que o país faz da violência colonial, e à dessensibilização quanto ao recente ressurgimento dessa mesma violência dentro das fronteiras estreitas da ex-metrópole. Em 1998, Eduardo Lourenço identificou como é que as forças de esquecimento e de anestesia cultural ainda operavam uma repressão massiva e coletiva do passado português colonialista, fascista, ditatorial e violento:

Nem em Itália, nem na Alemanha (com a sua pesada cruz), nem mesmo na União Soviética (a Rússia atual) – todos os lugares onde a tentação de enterrar o passado sob uma camada de esquecimento foi uma espécie de dever ou reflexo nacional – vimos a produção de tal fenómeno de inexistência póstuma.<sup>4</sup>

Inexistência de facto, mas apenas ao nível da sua manifestação consciente ou pública. Pois as correntes subterrâneas da violência e do colonialismo sempre estiveram lá para serem sentidas, provadas e palpadas. Silenciosamente, insidiosamente, essas correntes movem-se sob o véu da anestesia cultural e dos discursos públicos exaltando a suposta tolerância nacional face ao Outro. Entretanto, *skinheads* suburbanos assassinam negros, tanto em Lisboa como no Porto, milícias organizadas de “bons” cidadãos no interior do país expulsam à mão armada ciganos das suas vilas e cidades, vivem-se maus-tratos constantes de negros pelas forças policiais: a compostagem borbulhante do racismo cotidiano. E também as ocasionais erupções de nostalgia colonial que, no início da década de 1990, incluíam a comercialização de cassetes de vídeo contendo filmagens da “inesquecível” vida noturna em Angola e Moçambique nas décadas de 1950 e 1960. “Para relembrar os bons velhos tempos”, dizia a publicidade na RTP. Apesar do insistente discurso público e governamental sobre a “tolerância racial e cultural” portuguesa, basta ficar parado por um momento na Baixa lisboeta, onde dezenas de homens africanos se reúnem durante o dia nas escadarias do Teatro Nacional à espera de serem levados para qualquer tipo de mão-de-obra barata que os empreiteiros brancos lhes dão, para que os espasmos fibrilantes da violência recalcada comecem a galgar o sistema nervoso, expondo a violência entranhada que o silêncio coletivo contém.

“Não saber, não ler, não saber nada do mundo.” Ouvi as palavras de Mantero pela primeira vez em 1995, nos momentos iniciais da sua dança de quinze minutos intitulada, muito apropriadamente, *A Dança do Existir*. Foi uma peça que me marcou profundamente. Trata-se de uma dança que existe principalmente na escuridão, que acontece predominantemente através do som, e que começa e acaba em imobilidade. Vi-a ao vivo apenas uma vez, precisamente na sua noite de estreia e, apesar da sua fisicalidade, o modo como tenho regressado a ela ao longo dos anos tem sido exclusivamente um modo sonoro. Pois apesar de toda a dança que acontece neste solo, a memória que tenho dele é sobretudo acústica. Ao longo dos seus quinze minutos de duração, assistimos a uma subordinação da presença visual de Mantero a uma banda sonora complexa composta pelo compositor Sérgio Pelágio e pela própria Mantero. Para mim, a banda sonora é *A Dança do Existir* – e no deslocamento que esta dança provoca no órgão normalmente convocado para testemunhar dança, o olho, para o ouvido encontro uma instância de resistência à anestesia cultural (pre)dominante.

Seguindo os deslocamentos, as reposições e as

manipulações sensoriais e mnemónicas performadas pelo solo de Mantero espero mostrar como a coreografia crítica e desafia não apenas a espetatorialidade e a teoria da dança mas, mais significativamente, o estado coletivo de apatia cultural e histórica, a anestesia sensorial e cultural generalizada no Portugal contemporâneo quanto à questão colonial(ista).

*A Dança do Existir* pede um deslocamento radical do ótico ao propor, desde o começo, uma escuta bastante intensa. A escuta de um corpo de uma mulher entregando-se a um movimento duplo e simultâneo de encobrimento e desencobrimento, ambos cuidadosamente coreografados, do passado coletivo da violência colonial. Escuta essa feita por via da paragem, do movimento inusitado, da escuridão e do som.

A peça começa com Mantero parada, cena esquerda e à beira do palco, junto aos bastidores. Compõe uma figura incongruente. Uma *t-shirt* verde, velha, manchada e meio destruída cobre-lhe o torso; um glamoroso vestido de baile de seda azul da década de 1950, com balões em volta da cintura e a cobrir-lhe a maior parte das pernas; pedaços de um tutu branco a brotar por baixo do vestido e um par de ténis coçados e sujos completam o figurino. O cabelo é comprido, crespo e indomável. Em concentração absoluta, escuta atentamente uma gravação da sua própria voz descrevendo, de maneira coloquial e informal, o que traz vestido naquela noite. O que ficamos a saber é que cada peça do seu figurino – a glamorosa, a banal, a velha, a suja – carrega consigo uma história camuflada de violência. A voz gravada de Mantero informa-nos que o vestido de baile é da mãe. Costumava usá-lo nos anos 50, nos bailes glamorosos da alta sociedade lisboeta. Esses bailes eram afamados pelo chique cinematográfico – os seus excessos contrastavam fortemente com a situação desesperada da maioria da população: eram a maneira de o regime encenar normalidade, num pano de fundo de total miséria e repressão. A *t-shirt* é da adolescência de Mantero, uma que gostava tanto de usar, que agora mal se segura inteira. A *t-shirt* está rasgada, diz-nos, porque uma noite um amigo “um pouco violento” a empurrou com um pouco mais de força do que o habitual e a *t-shirt* se desfez. Os ténis sujos eram da mãe, informa a voz *off* de Mantero. Um outro amigo dera os sapatos à mãe, como prenda, mas eram grandes demais. A mãe passou-os a Mantero. Também eram grandes demais para ela, mas guardou-os mesmo assim, já que não tinha nenhum par como aquele. Levou-os à Croácia para visitar um amigo, em plena guerra civil na ex-Jugoslávia, em 1995. Ele escrevia durante o dia e ela ensaiava. No final do dia, corriam juntos pelos campos. Algumas noites, parecia-lhe escutar ao longe os bombardeios. Conheceu refugiados e combatentes em estado de choque. Era um dos lugares mais belos para se passar férias. Os ténis ficaram vermelhos com a poeira cor de ferrugem típica daquela área tranquila à beira do horror, e ela nunca mais os lavou. Aqui, a voz gravada de Mantero termina a descrição e afirma: “Eu neste momento não estou aí.” E o palco fica em completa escuridão.

Na escuridão, uma nova banda sonora começa. Em vez da voz clara de Mantero, ouvimos uma mescla complicada, esmagadoramente verbal, hiperbolicamente fragmentada, enchendo cada canto do teatro com uma

1. Este ensaio foi escrito no ano 2000 e publicado originalmente em francês na revista *Protée*, em 2001. Trata-se de uma versão muito reduzida de um capítulo com mesmo título da minha tese de doutoramento, *Dancing Without the Colonial Mirror* (2000). A vontade dos editores do *Coreia* de o traduzir e o publicar hoje, em Portugal, talvez indique que a “contemporaneidade” dessa dupla crise que o texto discute ainda subsista – duas décadas mais tarde. Aos leitores, cabe decidir se de facto assim é.

2. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991), 43.

3. Allen Feldman, “From Desert Storm to Rodney King via Ex-Yugoslavia: On Cultural Anesthesia”, em *In The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, ed. Nadia Seremetakis (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 89.

4. Eduardo Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. 2.ª ed. (Lisboa: Gradiva, 1999), 67-68.



torrente contínua de vozes. É esta banda sonora que começa com as palavras “não saber, não ler, não saber nada do mundo”. Após a atitude parada inicial de Mantero, enquanto ela ouvia atentamente a sua própria narrativa sobre as violências escondidas em peças de vestuário quotidianas, a nova banda sonora ecoa fortemente no escuro, e o público é assim colocado na mesma condição de imobilidade atenta que a bailarina acabara de performar no palco. Nessa inversão de papéis especular, chega o momento de o público se envolver numa arqueologia da violência quotidiana – que mais não é do que uma arqueologia das tensões entre identidade e alteridade. Sentados em silêncio nos nossos lugares, entramos nas nossas próprias danças de existir. O que ouvimos, nessa dança sem luz, sem movimento visível, não é óbvio. Vozes diversas, modos de falar diversos (por vezes poéticos, por vezes coloquiais, por vezes confessionais), sotaques diversos, todos entrelaçados e editados com sons estranhos, cortes abruptos, interrupções criadas por *samples* de diversos géneros musicais. A verbosidade da banda sonora cria uma barreira semântica e acústica volumosa, e o corpo de Mantero permanece apagado por essa massa linguística e sonora avassaladora que, na sua intrincada montagem, *flerta* tanto com significação como com o insignificante. Apesar de fortemente baseada em linguagem, a paisagem sonora não define um domínio de comunicação, ou de representação, mas propõe uma linguagem de e em desarticulação, em curto-circuito, em livre associação. Há vozes claramente “encenadas” (as de Mantero e Pelágio assumem personagens diferentes ao lerem de fontes diversas – poemas, catálogos pornográficos, discurso associativo livre incoerente) enquanto outras são claramente “documentais” (extraídas de *talk shows*, de entrevistas na rádio ou feitas na rua por Mantero e Pelágio).

Ao longo de dez minutos ouvimos, entre muitas outras: a voz de Pedro Paixão, um romancista que se interroga sobre o amor, Deus, a morte e a sua mãe; a sua voz sobrepõe-se às vozes de Mantero e Pelágio que leem fragmentos da biografia de Glenn Gould, especificamente sobre as suas fobias, o seu amor pelas estruturas e os seus cantos para os animais do zoológico; tudo isto se entrelaça com vozes de soldados traumatizados pelas guerras coloniais, contando da miséria em Portugal nos anos 1960 e de como foram treinados para matar e nada mais do que matar, enquanto gritavam como cães loucos como a tropa era bonita, e como foram ensinados a orgulharem-se dos seus troféus de morte. E há ainda a voz alquebrada de um dos veteranos, a soluçar, incapaz de narrar as torturas que aplicava aos guerrilheiros africanos, um fragmento da *Paixão segundo São Mateus*, de Bach, no exato momento em que o coral canta um verso pedindo a misericórdia de Deus pelas lágrimas que causamos, enquanto tudo se entremecia aqui e ali com um poema delirante em livre associação, de uma jovem cuja vida começa numa das ex-colónias em África, continua no Brasil após a independência e acaba em Portugal. E há mais vozes e textos e texturas continuamente adicionados, da pornografia ao elogio feito por William Blake da energia como deleite eterno...

Após cerca de quatro minutos no escuro, a banda sonora chega a um ponto em que ouvimos, consecutivamente, dezenas de vozes diferentes dizendo, simplesmente, as palavras “descobrir as regras”. Homens, mulheres, com sotaques diferentes, repetindo a frase que pode ter conotações ligeiramente diferentes – “encontrar (pela primeira vez) as regras” mas também “descobrir as regras”. Além disso, “regras” tem um duplo significado – período menstrual, mas também norma. É nesse momento que o palco é inundado por uma luz brilhante que revela Mantero no centro do palco, já em movimento pela primeira vez. Antes de descrever o que faz enquanto se move, é preciso considerar tudo o que precedeu esse momento literal de iluminação e de dança. É fundamental considerar o papel do som e da paragem que antecederam o descobrir/descobrir pela luz de Mantero dançando.

O que chama a atenção na primeira parte de *A Dança do Existir* é o tom vivaz e coloquial da voz gravada de Mantero, em contraste com o conteúdo do que está a dizer. Cada uma das peças de roupa que veste carrega consigo não apenas uma história, mas uma história

maculada por atos de violência ou por um contexto histórico de violência. A sua figura surge como uma composição dessas histórias que lhe foram transmitidas por meio de objetos que herda da mãe, objetos destruídos por amantes violentos, objetos que trilharam os caminhos empoeirados por transformações históricas e guerreiras. Não é irrelevante que Mantero ouça parada a sua própria voz, e que essa imobilidade se expanda para além do seu corpo: pois é como se a sua percepção e postura fossem transferidas para o público quando as luzes se apagam. No escuro, o público fica plenamente consciente das histórias de amor incongruentes mesclando-se com as vozes daqueles que perpetraram a violência colonial. Qual poderá ser a finalidade da estratégia coreográfica de Mantero em *A Dança do Existir*, de apagar visualmente a sua presença, de jogar enfaticamente com um deslocamento sensorial do visível para o invisível, de privilegiar conscientemente o sonoro, tudo no contexto de uma peça que é também, e explicitamente, uma crítica pós-colonial às correntes subterrâneas da violência no Portugal contemporâneo? Talvez ficarmos plenamente conscientes de que há que descobrir, desencobrir (parados, na escuridão) as regras que regulam o “não querer saber nada do mundo”.

No seu ensaio sobre anestesia cultural, Allen Feldman critica *The Civilizing Process*, de Norbert Elias.<sup>5</sup> Para Feldman, a noção de Elias de que “a modernização implica a retirada progressiva da violência da vida quotidiana, de par com a sua crescente monopolização pelo Estado”<sup>6</sup> deve ser questionada. Feldman exemplifica com vários casos em que o Estado “democratiza ativamente a violência”, como na Irlanda do Norte e na ex-Jugoslávia. Nesse sentido, para Feldman, a violência deve ser reposicionada das “margens dos processos civilizacionais e da modernidade europeia” e retornar ao próprio núcleo da “civilização” e da “modernidade”. É esse deslocamento de percepção que Mantero encena ao contar as suas histórias sobre o que lhe cobre o corpo, na sua dança do existir. O efeito quase cómico causado pela primeira aparição de Mantero com a sua *t-shirt* esfarrapada, o vestido de baile de seda arredondado e os ténis sujos é radicalmente boicotado pelo facto de nos contar a micro-história das violências contidas em cada peça da roupa com que se veste. A violência impiedosa do fascismo, a violência brutal dos amantes, a violência estrondosa da guerra, a violência normativa do treinamento (o tutu de ballet) não são apresentadas como acontecimentos externos, fora do fluxo “normal” da história e da quotidianidade, mas como aquilo que mantém a quotidianidade dentro da sua própria lógica existencial. Andamos sempre com violência vestida, mesmo que optemos por não ouvir os seus ruídos crepitantes.

E que dizer da estratégia coreográfica que Mantero escolhe performar para sublinhar dramaturgicamente a violência no âmago da quotidianidade? Porque é que Mantero permanece parada? Porque é que escolhe, neste momento de auscultação histórica, não se mover? Aqui é útil invocar a noção de “ato parado” [“still act”] proposta por Nadia Seremetakis na sua importante crítica dos sentidos na modernidade.<sup>7</sup> Para Seremetakis, o “ato parado” não é um congelamento do sujeito em rigidez estatutária. Pelo contrário, é um momento de interrupção social em que o sujeito suspende hegemonias temporais, narrativas e ideológicas por meio de uma interpelação quieta da história. Para Seremetakis, os “atos parados” são esses momentos de pausa e paragem em que o sujeito – ao introduzir fisicamente uma rutura no fluxo da temporalidade hegemónica que nos condena a todos ao movimento sem pensamento – interpela a “poeira histórica”.<sup>8</sup>

Recorrendo ao uso da paragem enquanto escuta a sua própria voz a desencobrir calmamente a violência no cerne do banal, Mantero encena uma resistência sensorial. Mais importante, essa resistência sensorial como reorganização de memória é depois transferida para os corpos do público. Pois quando o corpo de Mantero desaparece, é o público que é colocado na escuridão sob uma enxurrada sónica de vozes. É o público que assume o papel ativo de se colocar em estado de paragem atenta.

Ao percorrer as notas de Mantero para a criação de *A Dança do Existir*, encontrei o seguinte fragmento que ilustra as suas ideias sobre os usos do som, da escuridão e da paragem na dança do existir:



*A Dança do Existir* (1995) de Vera Mantero (na foto). Foto: José Fabião.

Escutar um texto, sons e música na escuridão é partir para o mundo do invisível [...]. Falar na escuridão é uma oportunidade de dizer coisas que implicam os outros, é até uma oportunidade de penetrar no mundo interior deles, quase entrar nos seus sonhos como personagem, em vez de lhes dar algo mais visual e exterior (a eles).<sup>9</sup>

Ao optar primeiro por não dançar, mas antes escutar, para depois desaparecer ativamente de vista, Mantero resolve uma questão coreográfica para uma ética do lembrar e da resistência sensorial. Uma que brinca com o trocadilho possível no termo re/lembrar<sup>10</sup>, ou seja, re-organizar e re-distribuir o corpo e as suas partes, os seus sentidos e canais, de maneira a gerar um corpo novo, imaginativo, criativo, provocativo e historicamente crítico.<sup>11</sup>

Nesta estratégia da coreógrafa, a sua suspeita do visível é importante. Particularmente quanto à capacidade do visível, de revelar a violência sob a pele dos dias. Essa suspeita propõe uma retificação da noção de coreografia como forma de arte essencialmente visual. O que traz uma dupla consequência teórica. Em primeiro lugar, endossa a visão de Mark Franko de que ao considerar danças “politicamente resistentes” deve ter-se em conta que elas são, muitas vezes, “práticas assimétricas e não ilustrativas.”<sup>12</sup> Para Franko, essa qualidade “não ilustrativa” das danças politicamente resistentes traz importantes implicações epistemológicas, a saber, a necessidade da teoria e da historiografia da dança questionarem “o quanto da prática da dança se materializa como visível ou deve entender-se em termos visuais apenas”. A questão de Franko é particularmente relevante para a presente discussão. O seu projeto de expandir a fixação sensorial nos estudos de dança para além dos limites do campo do visível (e escapar assim ao que chama “falácia visual na história da dança”) ilustra precisamente como Mantero entende o uso do corpo na dança. Em 1993, dois anos antes de criar *A Dança do Existir*, Mantero afirmou numa entrevista ao jornal *Público* que “apenas com o corpo, a dança não consegue dizer tudo”.<sup>14</sup> Para Mantero, no seu trabalho o corpo é secundário, no sentido em que deve saber a hora de se apagar, para poder dizer com mais impacto.



Nas suas muitas camadas, permutações e fragmentação estratégica, *A Dança do Existir* de Mantero investiga um dos episódios mais silenciados da história recente portuguesa, a guerra colonial de 1961-1974 - uma guerra que pode ter acabado no terreno, mas ainda está presente na vida quotidiana do Portugal pós-colonial. O mais chocante para o público português é escutar as narrativas quase nunca ouvidas dos veteranos da guerra colonial, cuja história, como nota Eduardo Lourenço já em 1998, ainda está por contar.<sup>14</sup>

Walter Benjamin, nas suas *Teses sobre a Filosofia da História*, diz-nos que “articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘como realmente foi’. Significa apoderar-se de uma reminiscência quando ela irrompe num momento de perigo”.<sup>15</sup> Mantero articula uma história que “ainda está por contar” criando uma atmosfera de urgência, no escuro, dando voz a quem tinha sido afastado da memória histórica. A memória irrompe como articulação da história por meio do ritmo urgente, dos sons discordantes ao fundo e do caráter testemunhal dos depoimentos dos veteranos da guerra colonial que ouvimos.

Seria injusto dizer que este é um solo *sobre* a guerra colonial. Isso corresponderia a uma redução da sua polissemia explosiva e das suas ramificações fragmentadas radicalmente libertadoras. Mas é justo alegar que é um solo sobre aquelas forças em ação no Portugal contemporâneo que perpetuam as mesmas velhas relações coloniais e tensões raciais; reciclando e re-energizando (ainda que imperceptivelmente) a violência latente resultante daqueles anos de guerra e terror. Nesse sentido, é um solo sobre a natureza repressiva do silêncio, à medida que atravessa o corpo social, gerando o seu sistema nervoso neocolonial.<sup>16</sup> É só a esta luz que podemos compreender porque é que Mantero, num pequeno texto para o programa da noite de abertura de *A Dança do Existir*, lhe chama (contra o impacto óbvio da sua contínua massa sonora, vozes, choros, fragmentos musicais) “uma dança do silêncio”.

Mas podemos entender as suas razões. Esta é uma dança que investiga aquele silêncio que prospera precisamente debaixo da verbosidade, da visibilidade e do ruído mais ensurdecedores. Esse silêncio que expressa “anestesia cultural” – a capacidade, segundo Feldman, “de infligir dor no Outro [e] de tornar a dor do Outro inadmissível no discurso público e na cultura”.<sup>17</sup>

Como é que se podem ouvir as vozes descartadas da história, sob a amnésia coletiva trazida pelo estilhaçamento do espelho colonial? Aqui, sob a orientação do auditivo, colocamos uma questão coreográfica - pois essa escuta é também uma questão de preparar o corpo, de o condicionar, ajustá-lo a uma posição específica dentro do tempo (histórico) e do espaço (social e político). Nesta nova posição, o sujeito negocia, válida e descartada o que considera pertencer ao domínio do (in)significante e do (im)perceptível.

Para Nadia Seremetakis, “o imperceptível tem uma estrutura social baseada em zonas culturalmente prescritas de não-experiência e significado cancelado”. Seremetakis identifica no “entorpecimento e apagamento das realidades sensoriais”, os indicadores cruciais de momentos de transformação social e histórica. Esse entorpecimento cria um desafio para a interpretação crítica, exigindo uma certa reorientação dos sentidos:

*Esses momentos [de transformação histórica] só podem ser vislumbrados obliquamente e nas margens, pois a sua visibilidade exige uma imersão na memória sensorial interrompida e nas emoções deslocadas.*<sup>18</sup>

A noção de Seremetakis de vislumbres oblíquos, permitindo a imersão numa “memória interrompida”, ou numa emoção deslocada (ou reprimida), é crucial. Esses vislumbres oblíquos, de soslaio, são tantos olhares desviantes, caminhando pelas margens dos sentidos e da história, retomando-se à beira dos momentos perceptíveis de entorpecimento coletivo e dos vestígios do apagamento contínuo das experiências sensoriais e sociais. Vale a pena seguir este caminho desviante - é o mais fenomenologicamente adequado para o trabalho em questão.

Depois do escurecer, uma série de vozes diversas proferem a frase “Descobrir as regras”. Encontrar ou descobrir as regras. É neste momento que a luz inunda a cena e encontramos Mantero a dançar no centro do palco com o seu figurino compósito. É uma dança fragmentada. Mais ainda, a sua fragmentação parece exigir um contínuo e oblíquo vislumbrar de soslaio. A secção “dança” de *A Dança do Existir* dura cerca de seis minutos. É nesses seis minutos que emergem as vozes mais perturbadoras da memória colonial, incluindo o veterano soluçante, incapaz de contar o seu passado como torturador. Além disso, ouvimos as associações livres mais alucinatórias:

[Veterano #5] “Pois as agressões, lembro-me, está presente em mim até hoje, as agressões dele contra a minha mãe...”

[Pedro Paixão] “Quer dizer, eu já morri várias vezes.”

[Vet. #3]: “...inclusive de um pontapé que levei uma vez...”

[Mantero e Pelágio]: “Fecha os olhos.”

[Vet. #3]: “...para evitar que ele desse esse pontapé na minha mãe...”

[Mantero e Pelágio]: “Fecha os olhos.”

[Vet. #3]: “...e aquela vida má, a pobreza, a miséria que havia, que vivíamos num quarto...”

[Mantero a ler do poeta Ruy Belo]: “Deus anda à beira de água calça arregaçada como um homem se deita como um homem se levanta  
Somos crianças feitas para grandes férias.”

[Pelágio a ler a biografia de Gould]:  
“A noção de que todos os sons são dignos de atenção.”

[Mantero a sussurrar rapidamente]:  
“Amigos a desenganarem-se, amigos a desconstruam-se. encontros. refugiados. morte. fome. prazer, desgraça, sol. brasil. grandes acontecimentos. dor, ginástica, mentes. muitas mentiras. prazer. encontros imediatos do 3.º grau. fazer tudo para não cair no buraco. cansa, dores de cabeça, felicidade.”

[Vet. #1]: “...Por exemplo, do género: ‘rastejar até mim!’, e a malta a rastejar, ‘vamos embora a rastejar, abaixar o rabo, abaixar o cu, essa cabeça, rastejar até mim, até mim, junto a mim!’ Todos ali ao monte, todos amontoados, uns por cima, outros por baixo. ‘A tropa é linda? É! A tropa é linda? É! Filhos da puta, a rastejar até mim!’”

Vet. #2: “Nós saímos de casa com uma mentalidade de que era... de que era preciso matar. Fazia-se gáudio disso. Era uma honra.”

Enquanto isso, Mantero dança como se o seu corpo fosse descontínuo. Mantém o tronco direito, raramente dobra as costas, os braços e as pernas giram das articulações como pêndulos, mantendo ângulos retos. Mantém uma expressão concentrada, como se aquela abstração fosse parte da mais articulada e significativa atividade. Esquiva-se, não fica num sítio mais do que um instante. Não há fluidez no seu movimento constante; tudo é feito de partes descontínuas, segmentadas e isoladas, da mesma maneira que o movimento de uma sequência filmica é feito de imagens fotográficas distintas. É impossível ter uma sensação de completude - de uma dança inteira, de um corpo inteiro. Os meus olhos saltam daqui para ali

tentando seguir o seu corpo, e sobretudo desistindo porque os meus ouvidos querem focar toda a minha atenção na banda sonora emendada, e escuta-se melhor quando os olhos descansam imóveis. Vislumbres oblíquos então, uma e outra vez em direção ao palco, com ela a escapar-me a maioria das vezes, porque já se tinha mudado para outro sítio. Tal como mencionei anteriormente neste ensaio, o ecrã da minha memória desta dança é apenas sonoro. Quando comecei a escrever estas páginas, não conseguia de todo lembrar-me da dança. Pedi a Mantero um registo vídeo da peça. Ela enviou-me um, feito por um videasta profissional. Coloquei a cassete no meu gravador de vídeo e deixei correr. O nervosismo da câmara é quase patológico. Não há um só segundo em que a câmara não se mova sobre o corpo de Mantero, fazendo zoom para dentro e fora do palco, captando partes do corpo ao acaso, caindo em sequências aleatórias como se procurasse, no seu zoom frenético, um corpo que afinal estaria bem *ali*. Surpreendo-me ao reconhecer que, muito embora Mantero não ande a correr pelo palco, escapa constantemente ao confinamento ótico da câmara. Tal como tinha prometido no início da peça, é como se, de facto, “Eu neste momento não estou aí”. As suas movimentações descontínuas provocam o falhanço absoluto da documentação; mas também produzem o efeito de distração no meu inconsciente ótico. O registo de vídeo da dança do existir de Mantero, zigzagueante, nervoso, permeado de vislumbres oblíquos de um corpo que se esquiva da captura, é o registo mimético do muito particular e radical manifesto sensorial dessa dança.

O solo de Mantero performa um momento de suspensão histórica, de interrupção, de rutura, um momento que ilumina as margens de um campo repressivo de silenciamento e de empoeiramento históricos. O catalisador da minha busca oblíqua através dessas imagens, perceções e emoções deslocadas, em fuga, foi uma dança de que me lembrava principalmente como *som*. Dança: câmara de eco onde memória, movimento e violência se entrecrocavam, moldando corpos, coreografando identidades, rearranjando alteridades.

Traduzido do original em inglês por Paula Caspão.

5. Norbert Elias, *The Civilizing Process* (Nova Iorque: Urizen Books, 1978).

6. Ver Feldman, “From Desert”, 87.

7. Nadia Seremetakis, “The Memory of the Senses, Part II: Still Acts”, em *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, ed. Nadia Seremetakis, 23-43 (Chicago: The University of Chicago Press, 1996).

8. Seremetakis, “The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory”, 12, em *The Senses Still*. A noção de “poeira histórica” é de Walter Benjamin. Para Benjamin, a natureza da sociedade mercantil foi capturada na imagem da ruína - daí a importância da poeira. A poeira, como imagem dialética, expressa a forma como a imperceptível sobreposição dos acontecimentos históricos anestesia os sentidos, num silencioso processo coletivo de repressão como sedimentação. Para Benjamin, “a história está tão quieta que acumula poeira”, escreve Susan Buck-Morss - mas também, pode acrescentar-se, a história produz poeira de modo a performar o seu movimento espetacular de progresso. O Portugal contemporâneo sufoca soterrado nestas duas visões de poeira histórica. Mantero literalmente traz “poeira histórica”, como índice dessa violência, ao palco: nos seus ténis empoeirados pela terra vermelha da ex-Jugoslávia em guerra, partículas das quais se desprendem ao longo de *A Dança do Existir*.

9. Vera Mantero, notas coreográficas para a criação de *A Dança do Existir*. Caderno de notas intitulado “O Meu Trabalho”.

10. N. da T.: a possibilidade do trocadilho é mais sonante no termo inglês “re/membering”, que aponta claramente para a profunda implicação entre o ato de lembrar e o movimento de re-com-posição entre as várias partes que fazem um corpo.

11. Sobre as implicações teóricas deste “re/membering”, em particular para a dança contemporânea, ver Gabrielle Brandstetter e Hortensia Völckers, eds., *ReMembering the Body* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000).

12. Mark Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1995), xii.

13. Maria José Fazenda, “Apenas com o Corpo, a dança não consegue dizer tudo”, *Público*, Outubro, 15 (1993), 28.

14. Eduardo Lourenço escreve: “Durante treze anos de guerra colonial na Guiné, em Angola e em Moçambique, milhares de quadros milicianos, estudantes, médicos, intelectuais foram mobilizados para a última e absurda cruzada contra o independentismo africano. A história desta mobilização massiva (...) não está escrita.” Ver Lourenço, *Portugal como Destino*, 69.

15. Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, em *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, 253-264 (Nova Iorque: Schocken Books, 1969), 222.

16. Ver Michael Taussig, *The Nervous System* (Nova Iorque e Londres: Routledge, 1992), em particular a introdução e os capítulos 7 e 8.

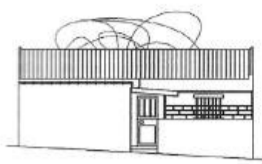
17. Ver Feldman, “From Desert”, 90.

18. Seremetakis, “The Memory”, 23.



# O CORPO E A CIDADE

PINY



Pensar o corpo dentro da cidade e a cidade que envolve o corpo é necessariamente pensar como ambos se constroem através das políticas vigentes e das condições sociais. A dança (informal, tradicional, de rua, urbana)

é simultaneamente corpo, espaço, celebração, protesto e resistência. É fruto das contingências de onde se vive, das necessidades de cada pessoa ou grupo, e dos processos económicos e sociais de cada tempo.

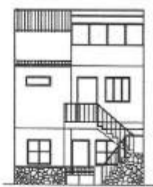
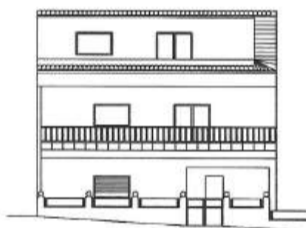
Em 2007, no final da licenciatura que completei em Arquitetura, escrevi uma tese sob o título *(Etni)cidade - Tipos habitacionais existentes no bairro do Alto da Cova da Moura - caracterização e qualificação*, orientada pela Prof<sup>a</sup> Isabel Raposo com colaboração do Moinho da Juventude. Fiz entrevistas e desenhos (plantas e alçados) das habitações, que foram entregues aos donos/habitantes/construtores das mesmas. A sua formalização em papel não as tornou mais reais, mas como a tradição oral existe sem necessitar de registo, se fossem destruídas sem documentação ficaria apenas a memória, até que nem a memória restaria. A preservação do património construído é uma das bases da construção da identidade coletiva, e parece-me importante pensar o que define, e quem define, o que é património e porquê. Se a conservação define a importância de um edifício, essa escolha determina à partida o que ficará registado na história e as referências para as gerações futuras. Define, portanto, o que é relevante, sendo que o que não é considerado importante desaparecerá sem registo, e isto pode ser manipulado por forma a escrever apenas uma parte da história, que será sempre uma versão da realidade, porque há inevitavelmente uma seleção do que interessa manter ou esquecer.

As danças de cariz informal nascem como as casas que um dia estudei, vão nascendo consoante a necessidade, respondem ao momento em que vivem, às políticas impostas, às restrições a que os corpos estão sujeitos, aos espaços de liberdade e opressão, ao que está disponível, e vão-se alterando a cada nova possibilidade.

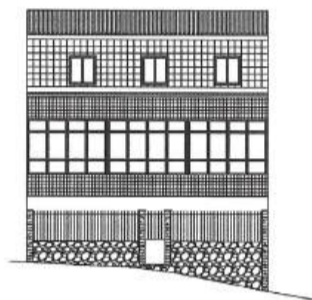
No início do século XVI, em Lisboa dançava-se o Lundum, o batuque e a charamba. Estas danças foram trazidas por marinheiros e pessoas escravizadas de origem africana, e tinham muita popularidade nas ruas de Lisboa até ao século XVIII. "Os termos utilizados com referência à dança do Lundum eram 'bater' ou 'riscar', com movimentos (considerados) sensuais de aproximação do ventre, a umbigada. Existe uma possibilidade de que as primeiras versões do fado que eram dançadas tenham a sua origem no lundum. [...] Algumas destas danças de origem africana tinham nomes curiosos como Canário, Guinéu ou Charamba, a Fofa, o Sarambeque, para além de Lundum e Fado".<sup>1</sup>

As migrações, muitas vezes forçadas, e a vivência da rua boémia e da cidade sempre originaram danças e música. Normalmente eram proibidas, esquecidas ou alteradas, e passavam de um contexto informal e de rua para um contexto elitista e dentro dos parâmetros considerados aceitáveis.

Em julho de 1974, três meses após o fim do Estado Novo, pela "Lei da Descolonização", Portugal reconheceu o direito dos povos dos territórios colonizados à autodeterminação. Esta parte da história determina em muito a cidade de Lisboa, os corpos na cidade e o meu corpo também. Em 1975, a minha mãe chega a Portugal vinda de Luanda, sozinha com a minha tia. O meu pai chega depois.



A natureza das políticas adotadas e as suas consequências afetaram muito, e até hoje, as populações afrodescendentes, assim como populações migrantes de diversas origens, que chegam às cidades e encontram uma forte marginalização social e residencial. Isto acontece também no espaço metropolitano de Lisboa. Estas áreas, que crescem e se alteram constantemente, propiciaram desde a década de 1980 outro cruzamento que veio a fazer parte de mim, através das culturas urbanas nascidas nos Estados Unidos da América. Fruto da resistência e sobrevivência das comunidades afro-latino-americanas nos subúrbios das grandes cidades, foram criadas música e dança, que circularam primeiro em VHS e K7, depois via internet, e posteriormente através de filmes, livros, viagens e intercâmbio cultural direto, até ocuparem o seu espaço em diversas cidades por todo o mundo, como em Lisboa.



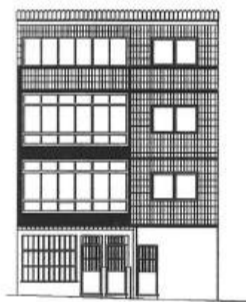
e, agora, os ecrãs do telemóvel, como palco em autogestão. Há potência no discurso do corpo que dança, não moldado unicamente pela academia branca ocidental; há potência nos cruzamentos que se criam pela coabitação de corpos diferentes, de histórias diferentes, de pessoas que não se querem iguais mas se respeitam e se orgulham das suas heranças. Há potência no cruzamento entre o informal (que cada vez mais se escreve, como os desenhos das casas) e a formalidade do estúdio de dança, do espaço performativo e formativo. A formalização solidifica mas não tem de congelar. Estas danças são vivas e sempre mutáveis, mutantes, em transformação.

Na década de 1980, o Hip Hop tomou conta. Como cultura urbana considera-se que é composto por cinco vertentes: dança, grafitti, meing, DJ e *knowledge*. O breakdance, nascido na Costa Este dos EUA, foi a primeira manifestação da dança. A ele juntaram-se o Popping e o Locking, que surgiram na Costa Oeste, e estes três estilos são hoje considerados old school. Falamos hoje em danças urbanas, danças de rua, clubbing, ballroom, e ao olhar de fora cada um destes universos pode ser considerado semelhante e até pode ser confundido. Por vezes estes termos são utilizados incorretamente e associados a uma geografia única, quando há danças de rua específicas de cada país e mesmo de cada cidade por todo o mundo. Em 1999 comecei o meu estudo em danças do Norte de África e Médio Oriente e a partir de 2005 mergulhei na magia das danças urbanas afro-norte-americanas.

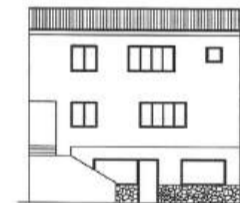
Ao procurar que manifestações teriam sido estas em Lisboa em décadas anteriores, por forma a entender as influências constantes dos encontros e das diásporas, vejo que a maior parte das danças denominadas urbanas ou de rua que existem em Lisboa desde finais do século XX estão di-

É interessante pensar como toda a diáspora se conecta e se interliga através da identificação coletiva, ainda que espalhada pelo mundo.

Em Lisboa houve e há cruzamentos de linguagens próprias, que se podem desenvolver, estudar, potencializar, e são únicos. Há uma história que se conta através dos corpos que habitam os espaços informais



retamente ligadas à história colonial e à construção da cidade. Estas danças, como manifestação cultural e social, de celebração, de resistência, de emancipação, de luta, de questionamento e subversão, de criação de códigos, de criação artística e de discurso, não têm tido o espaço e a atenção devida. Têm sido apenas curiosidade e exotismo. A herança negra e a do povo de etnia cigana no fado dançado e no flamenco vizinho fazem parte destas heranças históricas, e urge investigar e recuperar, pois têm sido continuamente apagadas.<sup>2</sup> Para entender melhor a realidade de hoje é urgente ir um pouco mais atrás, anos, décadas, séculos, e criar pontes e paralelismos que nos permitam criar uma nova versão e história. Ainda dentro da cultura afro-norte-americana, surge mais recentemente na cidade o Krump, o Lite Feet, o Turfin, entre outras; dentro da cena clubbing, já não na rua mas ainda dentro do contexto urbano, existe o House como manifestação maior de uma herança ritual e fusão absoluta de danças de origem africana, latinas e até europeias (referência ao Ballet e à influência do sapateado irlandês na construção do sapateado americano). Entre o Disco e o House surge o Waacking, resistência pura através da celebração, e hoje inicia-se com um atraso de vinte anos em relação ao resto da Europa, uma comunidade Ballroom, onde se insere o Vogue, por uma população jovem, negra, lgbtqi+, portuguesa e não portuguesa que reside na cidade e a altera.



Outras danças ocupam a periferia de Lisboa e até as escolas de dança não académicas, como o Kuduro (de Angola) e o Afro House (com origem na África do Sul) e tantas outras que ficam a faltar. A história das danças de rua em cada cidade estará sempre indissociável da história política a cada tempo, da interculturalidade, das gerações que procuram a descolonização do corpo, dos territórios e da linguagem, o fim da segregação, do racismo, e a resiliência na manutenção dos seus códigos culturais, música, dança e práticas sociais. Temos Capoeira, o nosso Carnaval tem Blocos, Samba, e Lisboa hoje é presenteada com Forró, Funk e corpos jovens, artistas, negros e brancos, feministas, travestis, trans, corpos que fugiram de um clima político opressor, machista e racista, na procura de um espaço mais livre e seguro, que nem sempre se apresenta como tal. O Brasil existe bem vivo e presente aqui. A cidade muda outra vez, porque o corpo da cidade é um corpo híbrido, vivo.

O território não é mais o que dita de onde somos e os espaços que ocupamos, assim como a família formal não é mais obrigatoriamente quem nos abriga como sítio de pertença. As danças que brevemente mencionei aqui trazem com cada uma delas uma história profunda, longa, ancestral. São a escrita sem palavras de uma história, como as casas e a cidade. São importantes, essenciais e têm de ter espaço, mais espaço, mais apoio e maior visibilidade.

Imagens: Alçados das casas estudadas na tese de licenciatura de Piny, *(Etni)cidade - tipos habitacionais do Alto da Cova da Moura - Caracterização e qualificação*, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2007.

1. Ver Infopédia, entrada relativa a lundum: [https://www.infopedia.pt/\\$lundum](https://www.infopedia.pt/$lundum).

2. Ver o documentário "Gurumbé. Canciones de tu memoria negra", de Miguel Ángel Rosales.



# EMPATIA, MEDICINA E CORPO (a partir do livro *Anda, Diana*, de Diana Niepce)<sup>1</sup>

MIGUEL OLIVA TELES

Isto não é uma recensão crítica. Nem uma análise ou uma síntese. Isto é a força de *Anda, Diana* e o que a sua leitura em mim suscita. Muito me surpreenderia que, uma vez lido este testemunho, pudesse restar em alguém, de todas as coisas possíveis, indiferença. Ou talvez isto até possa acontecer e haja, bem dentro do livro, algo que nos avisa para isso mesmo. A mim, depois de lê-lo, não vejo outro caminho senão pensar e agir nesse espaço que a Diana abre de forma tão desabrida.

## EMPATIA

Em *Anda, Diana* há muita coisa. Há a experiência de um corpo que, numa cambalhota, se desliga, levita e muda. Há o confronto abrupto entre duas Dianas, pondo em causa de forma violenta, repentina e absurda a utopia do corpo normalizado. Há um intruso e a concretude de se viver a alteridade dentro do próprio corpo. Há o amor e a sexualidade. Há a conciliação de uma ferida com um mundo – ambos gerados da quebra, do rasgo e da ruptura. E há um questionamento fundo e impiedoso do que é doença, saúde e medicina.

Há muita coisa em *Anda, Diana*. Mas há uma que se destaca: *Anda, Diana* é também uma avassaladora e inquietante mostra da falta de empatia que grassa à sua volta.

Começa logo nas primeiras páginas. É o “Dia 1” deste diário. Diana, 27 anos, bailarina, cai de um trapézio, “a cervical bate no chão” e há “o barulho de ossos a partir”. Numa questão de segundos, não se mexe para baixo do pescoço. Chega uma enfermeira e logo a seguir mais um. Entre eles, comentam: “Ela está consciente? Está e não se cala.” Daqui passará para os cuidados intensivos, onde não é só suporte que a espera, mas também o terror (“Se não te acalmas, amarro-te”). O diagnóstico: lesão medular. E a saga assim continua. Com mais profissionais de saúde. Com a família, os amigos e os amantes. No meio artístico, onde há caras familiares que se viram (constrangidas?) e episódios absurdos de inacessibilidade. Continua, enfim, no mundo – “fora do centro de reabilitação”, “fora dos muros”, fora de Diana – um mundo que, a partir de então, não a contempla e a inviabiliza.

Mas não é fácil a empatia, que se reconheça e experiencie uma experiência de outrem. Ao mesmo tempo, talvez não seja tão difícil. Ao ler *Anda, Diana* penso haver uma relação entre a empatia (ou a falta dela), a medicina (na sua prática e pensamento ocidentais) e o corpo (não como construto, mas na sua materialidade, posição e movimento).

## MEDICINA

O pensamento e a cultura ocidentais são orientadas para e pela ordem, para e pelo que é certo. Interessa o que funciona, o que está de acordo. E tudo orbita certas dicotomias: há o bem e o mal, o certo e o errado. Há, de um lado: o funcional, o útil e a verdade. E do outro: a anomalia, o improficuo e a mentira. Neste paradigma, o interstício é o pavor, porque nele (esse fora, esse entre) degenera a incerteza e a sombra, habita a diferença e não o mesmo. E assim, o erro e a dissonância são preteridos numa ética que se desfaz do real, que o rejeita e o afasta.<sup>2</sup>

Desenvolvendo-se no seio deste paradigma e também para ele contribuindo, a medicina poderia dizer-se como que orientada para um fim pré-determinado. É muitas vezes isto: surge um problema, uma disfunção, uma anomalia e o seu papel é corrigi-los. A missão é consertar esta desordem e trazer de novo harmonia. Desta forma, também a medicina pode facilmente repudiar o erro e a discórdia, se procurar cegamente o equilíbrio, a normalidade e a função. Pergunto: onde caberá a empatia nesta prática heroica que se impõe, anulando e rejeitando o que considera desvio? Encadeando tudo com uma luz purificadora, potencialmente violenta nessa tentativa de trazer a paz e a ordem que ela própria supõe?

O mais irónico é que esta medicina, ao contrário do que anseia e alega, contém em si mesma uma grande parte de incerteza. Mas quando encontra o desvio, o irresolúvel ou o desconhecido – frustrada e ansiosa – tende a evitar, a normalizar ou a corrigir de volta o que a desconforta para águas mais certas.<sup>3</sup> Pergunto: que resultado (nocivo?) tem esta rejeição ou revisão do que está para lá da margem? E quão perverso será que seja a própria medicina a definir as fronteiras do que ela própria esconjura?

Diana diz-nos, a certa altura: “Quando me vejo ao espelho já não vejo um escaravelho, mas também já não vejo uma borboleta. Vejo antes uma escaraleta ou um borbovelho.” Ela está no meio. Entre duas Dianas. Entre dois corpos. Entre uma bela criatura e um bicho feio. Diana posiciona-se, mostrando a farsa por detrás dos pares e das dicotomias e o valor da ambiguidade.

Estaremos mais em paz com o nosso corpo e as nossas experiências se nos assumirmos ambíguos e se nos movimentarmos nas águas fluidas entre extremos? Talvez seja isto estar-se saudável. Para além de disfunção, de alteração bio-fisiológica e de normalidade, saúde pode considerar-se como a experiência transparente de cada um com o seu corpo: o não se sentir nele estrangeirado, dele alienado, ou tendo-o como objeto de estudo e intervenção. A “vida vivida no silêncio dos órgãos”.<sup>4</sup> Estar com o corpo como estar em casa.<sup>5</sup>

## CORPO

Num encontro médico não há só um corpo ou uma vida que se entrega aos cuidados de outrem. Há dois corpos que se encontram. Podemos, por isso, perguntar-nos: que corpo tem sido o desta medicina?

A medicina ocidental moderna parece seguir, desde a sua origem, um vetor que é frontal, reto e irruptivo. O corpo doente é encarado de frente, com uma mirada intransigente, autoritária e que não o contempla, mas que o penetra na direção de um (suposto) problema. Depois, há lugar a uma intervenção que, geralmente, o irrompe ou o invade e que o leva – numa linha que é reta e rígida – desse suposto erro à sua correção.<sup>6</sup> Assim, seja de *dentro-para-fora* (como as flebotomias e as práticas purgativas, frequentes na época pré-moderna, que expurgavam os humores nocivos ou em demasia);<sup>7</sup> seja de *fora-para-dentro* (pela invasão dos tubos, dos fios, fármacos e dispositivos que vão corrigir o mal que vai dentro); o vetor tem sido o mesmo: frontal, reto e irruptivo.

Voltemos à Diana. “Dia 4. Acordo com os tubos a sufocar-me [...] A enfermeira diz: ‘Não chores.’” O sofrimento pode ser também um erro, a disfunção numa vida que se quer, imperiosa e intransigentemente, feliz. Talvez até seja a sua forma mais abjeta e temerosa. Encarremo-lo, por isso, primeiro com terror. E desse susto, a primeira resposta pode, geralmente, ser esse vetor corretivo: expurgar o horror, retirá-lo de dentro do corpo onde reside; ou afastá-lo, no sentido inverso, para longe de nós. “Não chores.”

Chego então aqui ao fulcro: é a falta de empatia que inviabiliza um encontro médico generoso, onde os corpos estivessem juntos e não assimetricamente dispostos num movimento que impõe a norma. Que ignora o ambíguo e o desconhecido. Que irrompe e rouba tanto quanto acerta. Que cura mas não cuida.

## BORBOVELHOS ANDAM, ESCARALETAS VOAM

A empatia não é só um processo cognitivo ou individual, nem um processo passivo e distanciado de leitura ou simulação. A empatia faz-se e acontece em conjunto e primeiramente no corpo, sendo um processo de inter-afetividade e ressonância corporal. Nela dá-se uma troca de afetos e é o corpo, primariamente, o lugar onde eles se integram e se tornam experiência.<sup>8</sup>

Que movimento a empatia instala no encontro médico? Que corpo é que a empatia promove? Não poderá ser reto – o vetor dos afetos é um turbilhão de linhas entre os corpos, luzindo para todos os lados. Nem tampouco frontal – o corpo que empatiza é um corpo aberto, disposto à ressonância, é côncavo: um arco ou um vaso. E não será irruptivo, porque a empatia, sendo abertura, acolhe e permite, manipulando menos do que o que oferece de cuidado e de ajuda. Nem frontal, nem reto, nem irruptivo. O corpo do movimento empático é sendo-para-outrem, não só permitindo e amparando o erro e o ambíguo como definindo-se e transformando-se por ele e com ele. O corpo empático promove, assim, o poder ontológico, ético e político da generosidade<sup>9</sup> – não mais uma virtude dentre outras (no domínio do que se delibera), nem fruto de uma lógica individual de propriedade e dádiva, mas primeiro essa abertura: uma disposição que é excesso, entrega e desmesura. Empatia e generosidade: ambas acolhimento e dádiva, como um duplo movimento a que também poderíamos chamar doçura.<sup>10</sup>

Quão diferente seria se Diana pudesse afinal contar-nos: a enfermeira diz: “Chora, Diana”? Ou que não o dissesse de todo, mas apenas mostrasse esse acolhimento, essa disponibilidade, com o corpo. Os olhos encarando os outros. O tronco côncavo, relaxado, ligeiramente curvado para a frente e para dentro. E talvez até um ombro, um braço e uns dedos que se aproximariam num arco (não de frente), curvando-se de baixo e para o lado, pousando muito levemente num outro ombro, ou braço, ou dedos.

Acolher assim o erro, o sofrimento, não será jamais promovê-lo, mas aceitar que existe e não fazer de quem o experiencia uma ente duplamente sofrida. Sofrendo pelo sofrimento e também porque está sofrendo. Sozinha e ilegítima.

Quão diferente seria?

1. Diana Niepce, *Anda, Diana* (Lisboa: Sistema Solar, 2021).  
2. Friedrich Nietzsche, *Introdução ao estudo dos diálogos de Platão* (São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020).  
3. Ronald Domen, “The Ethics of Ambiguity: Rethinking the Role and Importance of Uncertainty in Medical Education and Practice”, *Academic Patology*, 3 (2016).  
4. Conceção de saúde de Havi Carel. Ver Bas de Boer, “Experiencing Objectified Health: Turning the

Body into an object of Attention”, *Medicine, Health and Care Philosophy*, 23 (2020).  
5. Conceção de saúde de Fredrik Svenaeus, *ibid.*  
6. Michel Foucault, *O nascimento da clínica* (São Paulo: Forense Universitária, 2019).  
7. Ver Robert Sullivan, “Sanguine Practices: A Historical and Historiographic Reconsideration of Heroic Therapy in the Age of Rush”, *Bulletin of the History of Medicine*, 68 (1994).  
8. Florian Schmidberger e Henriette Löffler-Stastka, “Empathy is Proprioceptive: The Bodily

Fundament of Empathy – A Philosophical Contribution to Medical Education”, *BMC Medical Education*, 18 (2020).  
9. Rosalyn Diprose, *Corporeal Generosity* (Albany: SUNY Press, 2002).  
10. Anne Dufourmantelle, *Puissance de la douceur* (Paris: Payot, 2013).

CARLA FERNANDES

CHIARA BERSANI

DIANA NIEPCE

SEJAMOS

UNICÓRNIOS



A conversa que aqui se transcreve, entre as artistas Chiara Bersani, Diana Niepce e a jornalista e ativista cultural Carla Fernandes, aconteceu no dia 14 de novembro de 2021, após a segunda apresentação de *Gentle Unicorn* (2019) de Chiara Bersani na Sala Estúdio do Teatro Nacional Dona Maria II, no contexto do Alcantara Festival 2021.

que o unicórnio não tem história. Eu tinha a certeza de que o unicórnio estaria de alguma maneira relacionado com a mitologia grega, mas, na realidade, é só uma história comum. Havia um homem na altura do Império Romano que dizia às pessoas que tinha visto um unicórnio numa viagem à Índia, um animal com um grande corno que fazia coisas mágicas. Esta história começou a espalhar-se e, ao longo da história da humanidade, as pessoas começaram a associar diferentes significados ao unicórnio. Em algum momento foi até considerado importante para os movimentos católico e satânico. Eu achei isso tudo muito fascinante porque, se falas do corpo, que é algo muito simples, comesças imediatamente a ser político e a atribuir-lhe interpretações diferentes. O unicórnio era perfeito. E “gentle” [gentil] porque estava na palavra-passe da minha mãe, mas também porque apesar de estar sozinha no palco durante toda a performance tenho próximas pessoas, como a Isabella, que é música; a Giulia Traversi, que é curadora; e a Valeria Foti, que é desenhadora de luz. A ideia de usar o adjetivo “gentil” surgiu porque não queríamos começar de um lugar zangado. Eu estou sempre zangada, mas queríamos manter um diálogo num ambiente mais gentil e ver o que aconteceria.

**CF:** Uma das coisas que vem à cabeça quando se pensa em unicórnios é que, por exemplo, quando se diz “eu sou um unicórnio” isso significa “eu sou estranha e fora da caixa”.

**D:** Ou que estás numa relação a três, em que o unicórnio é a terceira pessoa. Tem muitos significados diferentes.

**CF:** Exatamente. Em que te faz pensar esta criatura?

**D:** Como sou bailarina tenho muito interesse na linguagem corporal e no hibridismo do corpo que se está sempre a transformar e a trazer camadas de diferentes estados que criam tensão para o público. Esta ideia do corpo que produz esta criatura ser absolutamente detalhado, gentil e sedutor, é como se fosse poesia. Há um excerto específico que [a Chiara] escreve na carta que dá ao público, alguma coisa como: “Como não posso escolher morrer, chego agora ao momento mais humilhante da minha idade avançada, serei apenas este cavalo com um corno e um arco-íris a sair do meu rabo.” O unicórnio invoca também este estado sarcástico de uma idade avançada, a deficiência num corpo político. Este excerto reflete a minha pessoa, por isso, de alguma maneira posso dizer que me transformo no vosso unicórnio.

Consigo rever-me nisso. Também acho que muitas das pessoas que assistem ao espetáculo também se apercebem da sua própria fragilidade e dos corpos estranhos que todos temos e que estão num estado híbrido de transformação e mutação.



**CF:** Numa entrevista que a Diana deu sobre o corpo, ela dizia: “O meu corpo é um acidente e penso que todos os corpos são acidentes da sociedade, por isso tento criar um choque entre corpos que são convencionais e não convencionais. São muito semelhantes, na verdade, e não se consegue compreender qual é a convenção. As pessoas com deficiência não costumam mostrar os seus corpos, por isso gostaria de o fazer. É bastante interessante ver que não somos todos iguais.” Estava a olhar para a Chiara e a pensar que ela estava a ser muito vulnerável, e depois apercebi-me de que eu também me sentia vulnerável.

**D:** Esta vulnerabilidade acontece porque a Chiara domina todos os aspetos do que está a acontecer, ou seja, a ligação com o público.

**CF:** De certa forma, é uma espécie de orientação que dás ao público: “Olha para os meus dedos a mexerem, olha para o meu pé a mexer, olha para a minha maneira de olhar para ti.”

**D:** É sobre um corpo utópico, de como as normas e o sistema nos programam para entendermos o corpo, por exemplo, de como se deve pegar um copo de água. Eu tive um acidente e fiquei tetraplégica. Quando se renasce num novo corpo, é preciso programá-lo “do zero”, e as

pessoas diziam “não se deve levantar o copo assim”. Porque é que não me é consentido fazê-lo como posso? Quando fazia algo diferente, como o gesto de pegar um copo de água, as pessoas diziam: “Não, não, deixa que eu faço.” Mas depois fiquei a pensar: “Eu posso fazê-lo à minha maneira.” Quando estava a recuperar das lesões, tinha todos estes graus de aprendizagem de como fazer certos movimentos. Neste momento, penso: “Porque não posso fazer isto à minha maneira? Porque é que as pessoas não conseguem lidar com isso?”

**CF:** Afinal de contas existe uma convenção?

**D:** Ensino bailarinos sem deficiências a andar e a transferir o peso corporal e a usar os músculos flexores para puxar a perna para cima. Eles dizem: “Uau, andar é tão diferente e tão difícil”, e eu fico do género: “Bem, sim, e eu estou numa cadeira de rodas!” Isto é o corpo político: ser levada à especificidade do teu movimento singular, e é absolutamente extraordinário quando o público deixa de julgar os nossos próprios movimentos e se deixa seduzir por eles. Quando a Chiara se sentou nele [aponta para alguém na audiência], ele primeiro não sabia o que fazer, depois começou a tocar no cabelo dela, depois ficou muito quieto, como se fossem um só corpo. Foi muito bonito por causa deste momento de “o que devo fazer?”. Será que ele vai fugir? Vai puxá-la ou o que é que vai acontecer? Estas pequenas surpresas são o que torna este trabalho extraordinário.

**CB:** Quando o *Gentle Unicorn* nasceu, a proximidade com o público era totalmente diferente da atual. O espetáculo nasceu com a ideia de que eu não tocava em ninguém, de que ficava um pouco distante do público, e o meu desejo era entreter a ideia de que algo pode acontecer, mas não acontece. A questão é que no meio aconteceu a pandemia, e quando recomeçamos a trabalhar, na primeira performance que fizemos na Biennale di Venezia, foi tudo muito violento, porque as pessoas, como agora, estavam com máscara a uma distância de dois metros, e a distância mais a máscara era como um jardim zoológico, um safari. A distância era realmente violenta. Por vezes, eu sentia-me um autêntico animal estranho, um estranho humano sem contacto com as pessoas porque não tinham um rosto, apenas o olhar, não tínhamos proximidade, não tínhamos nada. Às tantas pensámos que talvez não fosse possível fazer o *Gentle Unicorn* durante os tempos de pandemia. Queríamos relacionar-nos com o presente, mas não parecia razoável. Por isso decidimos tentar mais uma

**Carla Fernandes:** Como te sentes hoje?

**Chiara Bersani:** A dança e o público são uma parte importante da performance, da experiência e da viagem. Todos os dias me surpreendo e hoje foi bastante doce e íntimo. Não é sempre assim. Às vezes é muito sombrio. Por exemplo, ontem foi muito cómico, não sei bem porquê! Em Edimburgo, o público fartou-se de rir. É sempre uma experiência diferente. Às vezes há pessoas que não querem ter nada que ver comigo, o que não tem problema, mas conseguem ser um bocadinho violentas.

**Diana Niepce:** A relação que tu crias é muito íntima e forte. É extraordinário ver um corpo extraordinário mover-se numa forma politicamente tão gentil. Tocou-me bastante, e fiquei emocionada no final, porque há algo de muito belo nestes estados que vais alcançando pela maneira como moves o teu corpo para criar uma ligação com o público. Foi também uma das poucas vezes que pudemos ver uma artista com deficiência a apresentar o seu próprio trabalho aqui em Portugal. Foi uma experiência impagável, luminosa e única.

**CF:** A minha primeira pergunta tem que ver com o nome do espetáculo. O que te levou a pensar que este título [*Gentle Unicorn*] seria um bom veículo para transmitir o significado político do corpo na sua interação com a sociedade?

**CB:** A história verdadeira é muito estúpida.

**CF:** Passeamos, então, de interação política para isso! [risos]

**CB:** Eu estava na casa da minha mãe e tinha acabado de a ajudar a instalar um novo *modem* para o *wi-fi*. A palavra-passe era “Gentle Unicorn”. Normalmente as palavras-passe são do género “ABC” ou “123”. Essa noite liguei a um amigo que também é coreógrafo, o Marco D’Agostini, e contei-lhe a história e ele disse-me: “Esse vai ser o nome do teu primeiro solo.” Esta é a primeira parte da história. Depois fui pesquisar sobre a história do unicórnio e apercebi-me de



e outra vez, e penso que descobrimos que se eu não tinha a cara das pessoas, se não podia ter apenas o olhar, precisava de um corpo, precisava de algo. Sei que a proximidade é uma questão muito delicada, porque para muitas pessoas não é aceitável ter contacto físico com alguém e sei também que o meu corpo não é assim tão simples para os outros. É um corpo muito intenso mas, a cada momento, estou aberta e sorridente. É possível que alguém não queira ter contacto físico comigo. Tento, não sei se acontece, mas tento dizer, perguntar se posso ficar perto de cada pessoa.

**CF:** Perguntas através do movimento?

**CB:** Sim, quando a música parou, por exemplo, abri os olhos e fizemos contacto visual e para mim isso quer dizer “tudo bem, eu consigo lidar com isto” e por isso tento...

**CF:** Foi muito curioso porque a música acalmou e depois subiu de tom. Algo se abriu, não sei se foi o ambiente que ambos criaram, mas algo mágico aconteceu através dessas coisas técnicas. Como é que sabes que podes avançar — através do movimento, do olhar, do sorriso —, e compreendes que não há problema em seguir em frente?

**CB:** Eu tento perguntar se me posso aproximar, quanto tempo posso estar perto, se posso tocar, “sim”, “não”. Se a pessoa não quiser, tudo bem, também podemos ter uma relação de outra forma ou não ter. No momento em que a música pára e a luz é tão precisa é porque, na dramaturgia, corresponde ao momento em que vejo pela primeira vez o público. É um momento muito frágil para mim porque também tenho medo de olhar para o público, não é só o público que tem medo de mim. Medo porque não sei quem são, se querem ficar comigo ou se me querem matar. O momento no canto do palco é muito importante no meu percurso. Esse canto é o lugar onde faço um pequeno mapeamento do público e encontro a minha zona de conforto. Nesse momento reconheço os meus amigos e coloco a minha pequena “casa” às costas e sei então que posso começar. Se as pessoas estiverem abertas, é um momento muito bonito para mim; se as pessoas estiverem fechadas, é “ok, foda-se”.

**CF:** A vida continua. Também falavas sobre o corpo como um arquivo...

**CB:** É uma questão complexa porque está relacionada com a deficiência. Nós temos uma experiência diferente — e é diferente porque o meu corpo é aquele corpo desde o início da minha vida, mas ninguém na minha família tem o meu corpo, a minha deficiência. Se eu realmente tivesse uma árvore genealógica diferente, eu teria a árvore genética — o meu pai, a minha mãe, etc. —, mas também teria uma composta por outras pessoas com a minha doença genética. É muito complexo para pessoas com osteogénese imperfeita terem uma categoria clara para as diferentes tipologias da doença. Não é claro porque é que somos todos tão diferentes. Não é uma coisa poética, é real. Nós somos loucos,

os nossos corpos são completamente anárquicos e, na estranha relação com todas as pessoas com osteogénese imperfeita que chegaram ao mundo antes de mim, eu sinto que de alguma forma, elas ensinaram-me algo sobre o meu corpo. Quando vejo um concerto de Michel Petrucciani,<sup>1</sup> quando observo pessoas diferentes com um corpo parecido com o meu, descubro sempre algo que reconheço, que tem uma ressonância no meu corpo. Se eu não pensar nisso, sinto que perco o meu arquivo.

**CF:** Vocês as duas têm experiências diferentes, então provavelmente os vossos arquivos devem ser formados de forma distinta.



Carla Fernandes

**D:** Eu não nasci com deficiência, acordei com um novo corpo que não entendia e que nunca tive. Acordei num mundo completamente diferente que não conhecia.

**CF:** Então tiveste que recriar esse arquivo?

**D:** Eu precisava. Costumo dizer que reaprendi tudo e precisei de me apaixonar novamente pelo meu corpo e de entender as regras da sociedade. Eu sou uma pessoa muito chata, incomodo muita gente e não lido muito bem se alguém me diz “isto é assim, isto é assado”. Se for ao contrário preciso de perceber porque é que “isto é assim” e — de facto, eu tenho brigas por causa de pão às vezes, porque não percebo. Eu preciso de entender o enredo, o significado, e é muito frustrante porque na maioria das vezes sinto-me sozinha. Se eu não tenho os meus corpos fora do baralho, corpos fora da norma, corpos que funcionam comigo, sinto-me num estado de absoluta solidão, com o qual ninguém se pode realmente conectar ou entender. Há uma coisa que disseste que eu quero voltar a pôr na mesa: quando o público está a observar um corpo que não funciona de maneira normal.

**CF:** Ou que não funciona como o seu ou algo assim.

**D:** Com o privilégio de um corpo normativo. Tu transformas este olhar, que antes só existia em *freak shows* de feiras e circos, para algo espetacular que o corpo privilegiado não conhece. Quando vou à rua ou a um centro comercial, tenho pessoas a olhar para mim e esse olhar é porque sou diferente e estou numa cadeira de rodas. Este estado de conexão, de alguém a olhar para ti com este olhar perverso, é muito interessante para mim. Tu estás a trabalhar com gentileza e isso é um estado de revolução. Trabalhar de forma revolucionária, de forma política, com gentileza é absolutamente incrível, porque na maioria das vezes somos discriminadas e quando és discriminada comesças a sentir pena de ti própria e a pedir desculpa e a dizer obrigada, “obrigada por ter uma rampa para mim”, “peço desculpa por precisar de uma rampa”. E isso vai parar a “obrigada por poder usar a casa de banho”. É muito frustrante.

Sobre o arquivo, há uma coisa que também me fascina, é a história do corpo que se vê no espetáculo e que muito raramente se vê nas artes performativas do mundo da dança. Eles têm todo um vocabulário de como um corpo se deve mover e como o corpo precisa de saber a técnica, clássica, contemporânea, jazz, o que seja, o Flying Low, etc., mas as pessoas com deficiência não conseguem fazer Flying Low. Então, são trazeseres essa singularidade de movimento que tem muita técnica de dança, mas não é o vocabulário normativo da dança, trazes uma nova história da dança, a história do corpo, a história real dos corpos que anulamos.

**CF:** Enquanto via o vídeo deste espetáculo, estava sentada com o meu filho de dois anos. Estava a ver na cozinha, um estava a gritar, o outro a tentar rastejar para o meu colo e eu fiquei do género “Não me consigo concentrar, o que é isto?” De repente, ele sentou-se e fez um gesto, sorriu e olhou para o vídeo. Esse movimento levou-me de volta aos meus arquivos de gravidez, quando ia ao médico e via o bebé lá dentro e os pequenos movimentos, a mão... Foi uma experiência muito transformadora porque eu estava a olhar para algum tipo de movimento essencial. Como disseste, tens a árvore genealógica, mas também o arquivo das pessoas que têm a tua deficiência, então estes são os meus arquivos como mãe. Este tipo de experiência é muito enriquecedora quando realmente te entregas à experiência do movimento, do olhar.

**D:** A memória do teu próprio corpo?

**CF:** É isso e eu acho mesmo que devemos prestar atenção a isso.

**CB:** Em cada cidade onde vamos, fazemos um pequeno workshop com um músico para construir a parte final do espetáculo. Nesse workshop formalizamos o que é o trabalho, qual é o nosso desejo, e há uma pequena história que contamos sempre. O *Gentle Unicorn* é uma situação em que duas pessoas estão a andar na rua em duas direções diferentes e, a certo ponto, vês a outra

pessoa que está a vir na tua direção e há algo na outra pessoa que é estranho para ti. Não consegues reconhecer, há esse instante em que podes estar com medo ou tens um pensamento negativo, e tentas dizer “tudo bem”, porque a primeira reação é algo animal e não queres julgar. De cada vez dizemos ao músico que queremos trabalhar sobre esse momento e tentamos ficar nessa caminhada, na direção da outra pessoa. Se tentares manter o olhar com a outra pessoa talvez possas reconhecer algo que conheces e talvez a tua ideia possa mudar, já que o meu corpo, que é tão estranho, deixa de ser assim tão estranho se comesças a olhar para mim durante um tempo, e vires que tenho dois olhos e cabelo loiro e mãos... Não sei bem o que queres mas, se ficares comigo, reconheces algo e deixa de ser difícil ficar calmo, não ter medo. Pensamos isso para nós. A experiência é apenas essa: mantém-te calmo. Mantém-te no momento, não fujas.



Diana Niepce

**D:** Eu assisti a uma conferência sobre teoria *Crip* [*Sinais culturais de queerness e deficiência*, de Robert McRuer] e ele perguntava “Quando te olhas ao espelho vês-te como um deficiente ou só te vês a ti?”, e eu pensei: “Sim, são precisas duas pessoas para sentires que tens deficiência, porque se eu estiver sozinha o meu corpo funciona perfeitamente da maneira que funciona.” De uma forma diferente da antiga Diana, é certo, mas não me vejo com um problema. Se olho para mim ao espelho, porque é que vejo em mim problemas que sinto que tenho por não seguir a norma ou as normas privilegiadas da sociedade? Talvez fosse ótimo ter unicórnios por perto. Sejamos unicórnios e olhemos e fiquemos no olhar, para entendermos que cada um tem as suas especificidades. Espero que a tua viagem a Lisboa não esteja a ser muito desafiadora com os obstáculos na cidade. Ganhámos um prémio de acessibilidade em Portugal [Prémio de destino de Turismo Acessível 2019], não sei se sabes... [risos]

Transcrito e traduzido do inglês por Inês Ramos e José Gil.  
Foto: Tiago Moura. Cortesia do Alkantara Festival.

1. Michel Petrucciani (1962-1999) foi um pianista francês que nasceu com osteogénese imperfeita.

# ALGUMAS NOTAS SOBRE A CATEGORIA EXCLUSIVISTA E PURIFICADORA DO CORPO UNIVERSAL NA *PERFORMANCE*

VÂNIA GALA

Gostaria de delinear as relações emaranhadas entre o universal (como categoria) e o corpo universal na *performance* produzida pela modernidade. Bem como a forma como esta avança paralelamente às divisões produzidas como 'natureza' e 'sociedade'; por outras palavras, como a modernidade foi, e é, questionavelmente, um promotor da separação e da alienação, de um processo de purificação. Não acompanhar estes movimentos significaria suprimir a própria historicidade do pensamento do corpo universal e, conseqüentemente, negar as muitas contradições e exclusões internas que subsistem na *performance* ocidental.

Mesmo o 'presentismo' livre de contexto e historicidade característico das danças de vanguarda e da *performance* ocidental<sup>1</sup> pode ser visto, em si, como um produto da modernidade. Por conseguinte, entende-se que a modernidade não é apenas um movimento artístico, ou um conceito ideológico intrinsecamente associado ao capitalismo, ao colonialismo e ao mercado mundial, mas também uma deslocação em direção a um pensamento distorcido e a um projeto histórico do mundo que constrói a sua própria *performance*, e a 'história universal'.

Sem uma análise do modo como a transparência, o corpo vivo e o 'corpo ocidental universal' se tornaram elementos centrais da *performance*, sem uma abordagem crítica do motivo por que este processo de purificação se revelou central, esta operação crítica deixaria a *performance* amplamente imperturbada. O que pretendo dizer é que, ao fazê-lo, não se perturbaria uma "certa formulação normativa dominante no seio dos estudos sobre a *performance*"<sup>2</sup> que assenta em determinados pares binários (presença|ausência, vivo|morto, sujeito|objeto), essências homogêneas, atividade intra-humana e o 'corpo universal'. Todos os processos de purificação e a 'homogeneidade das essências' que povoam a *performance* e que são amiúde encarados como os seus elementos primários. Como diz a antropóloga norte-americana Anna Tsing, "o universal foi também ele produzido no encontro colonial".<sup>3</sup>

A teórica da dança norte-americana Susan Foster salienta que "o 'universal' é uma operação ideológica"<sup>4</sup> que visa tornar norma uma prática de dança e uma corporalidade específicas. Este processo de purificação subjaz à construção do corpo universal da dança moderna norte-americana<sup>5</sup> e às práticas somáticas dos anos 1960, profundamente corporizadas na 'dança de concerto' da vanguarda desses anos e em grande parte da dança pós-moderna ocidental do final do século xx.<sup>6</sup> A somática está, então, num *continuum* com a dança moderna norte-americana mediante a exclusão de corpos, a apropriação de práticas orientais e africanas, a omissão de influências afro-americanas e a sua transformação no universal (ou no branco).<sup>7</sup> Para o teórico da dança Duncan Gilbert, o 'corpo universal' incorporado na dança pós-moderna é consolidado com base na ideia idealizada do regresso a um corpo com capacidades 'naturais' perdidas — o "corpo pré-cultura" e "trans-histórico".<sup>8</sup> Ideias de primitivismo e exotismo de outras culturas, estádios de desenvolvimento

humano, darwinismo e ideias românticas sobre os animais, as espécies e as crianças foram combinadas para formar esta corporalidade somática universal. Seguindo o rasto e analisando as bases lançadas pelas danças de vanguarda de finais do século xx, Gilbert expõe como a sua fundamentação está profundamente impregnada da divisão natureza/sociedade. Esta 'nova' corporalidade é moldada por oposição ao 'outro' civilizado e, no entanto, são apenas influências omitidas<sup>9</sup> desse 'outro' que a distinguem significativamente como um 'novo' gênero. É a partir desta contradição que surge o 'corpo universal'.

Não reconhecer esta contradição significaria ignorar um vasto corpo de (não)*performances* diretamente conseqüentes do extrativismo, da acumulação de capital e exploração centrais no projeto colonial e nas suas vidas póstumas. Desta perspectiva, as coreografias opacas, nas suas múltiplas manifestações, podem ser entendidas não apenas como uma série de formações que perturbam a modernidade como também composições de pensamento nas suas múltiplas (não)*performances* que se infiltram numa multitude de disciplinas (estudos de *performance*, política, ética, estudos negros) sob a forma de figuras fugitivas que, nalgumas circunstâncias, constroem um arquivo que permanece, mas de forma diferente. Refiro-me a um vasto corpo de (não)*performances* negras, como por exemplo a capoeira, cuja existência mapeia o desaparecimento, a opacidade<sup>10</sup> e o distanciamento na(s) *performance(s)*, mas também vem perturbar as premissas do presentismo ocidental e da sua transparência na construção do edifício da *performance*.

A historiadora norte-americana de dança Sally Banes descreve esta centralidade do corpo nas práticas dos anos sessenta como fonte de poder, mas não sem as suas contradições e apagamentos. Banes salienta o "primitivismo positivo"<sup>11</sup> subjacente, apesar da sua ênfase democrática. Neste contexto, o corpo de dança emerge e situa-se em continuidade com a dança moderna no âmbito mais vasto de outras construções de modernidade caracterizadas pela colonialidade.<sup>12</sup> Apesar de recorrer a outras formas corporais (afro-americanas, africanas) para se tornar neste corpo, o 'corpo universal' da dança, revela uma atitude reducionista face à cultura e à arte negras. Tal como na dança moderna, o corpo de dança da vanguarda como um "corpo de modernidade"<sup>13</sup> é construído na sua relação com outros — africanos — que frequentemente lhes são alheios.

Quando estudei no Dutch European Dance Development Center — E.D.D.C. ArtEZ (1996-99), fui por vezes confrontada com diversas questões em torno da ausência inexplicada de artistas negros ou da influência das suas práticas no movimento da Judson Church. Contudo, seria no meu trabalho como bailarina que viria a deparar-me com estas práticas ausentes e a evidência da sua influência na vanguarda da dança dos anos sessenta e, por extensão, na dança contemporânea ocidental atual. Estou convicta de que estas questões surgiram apenas no contexto académico da dança (na E.D.D.C.) devido à diversidade de contextos de origem dos estudantes (África, Ásia, América do Sul e do Norte e Europa) e

às suas práticas, experiências e conhecimentos alternativos diversificados. É preciso sublinhar que o foco pedagógico da E.D.D.C., eram práticas associadas ao movimento da Judson Church. O programa curricular não incluía técnicas modernas e tampouco *ballet*. Isto implicava que os estudantes tinham um contacto intenso, de investigação e proximidade com práticas e mentores provenientes do movimento Judson. O programa estava centrado em técnicas de *release*, contacto-improvisação (CI) e numa abordagem técnica ao trabalho de Trisha Brown, por Lisa Kraus e Eva Karczag, ex-bailarinas da companhia de Brown. As formas abertas de composição e de criação de dança eram uma pedra basilar do programa. O CI foi apresentado à turma por Lisa Nelson e Steve Paxton. Mary Fulkerson, uma das fundadoras da técnica de *release*, que colaborara com Steve Paxton nas primeiras experimentações de CI, era diretora da escola e as suas ideias de 'estratégias de composição em forma aberta', os conceitos de 'anarquia responsável', 'reformação ética' e de aprendizagem baseada numa prática 'não hierárquica' subjaziam aos princípios da escola.

Na minha colaboração com les ballets C de la B (2000-05), como bailarina, deparei-me com uma série de formas de improvisação(ões), do *breakdance* à capoeira, que não eram transformadas nem integradas numa qualquer forma somática 'universal ocidental'. Este confronto de diferentes corpos contraditórios e métodos (entre *breakdance* de rua, capoeira, *ballet*, teatro pós-dramático belga de vanguarda, *performance* e práticas somáticas de formação inspiradas na Judson Church) criou espaço para profundos questionamentos ainda por analisar: um questionamento que acontecia no estúdio com os nossos corpos, decorrentes de formações distintas, e até contraditórias, e diferentes trajetórias e histórias pessoais. Recordo-me da surpresa da colega bailarina luxemburguesa Sylvia Camarga ao deparar-se com o uso de uma constelação em roda para aprender materiais improvisados com técnicas como a capoeira ou o *breakdance*, que eu tinha aprendido como sendo uma característica original da dança norte-americana de vanguarda. Ou a ideia de um corpo serpenteado, um exercício proposto por Steve Paxton, encontrado no corpo saltitante dos meus colegas *breakdancers*. Ambos continham reminiscências de danças afro-americanas que remontavam aos anos 1920, tornadas famosas pelo bailarino afro-americano Earl Tucker, com as suas 'ancas de serpente'.<sup>14</sup> Camarga, apesar de ter bases de *ballet*, tinha trabalhado com *breakdance* nos últimos anos, atuando nas ruas com amigos. A constelação em roda da capoeira era uma forma usada frequentemente em improvisação e é hoje em dia património material cultural intangível reconhecido pela UNESCO:

*A roda de capoeira é um lugar onde o conhecimento e as habilidades são aprendidas por observação e imitação. Também funciona como uma afirmação de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, além de promover a integração social e preservar a memória da resistência à opressão histórica.*<sup>15</sup>



Banes faz referência às influências afro-americanas a um nível estético dos “cotovelos e joelhos fletidos” do corpo, na compartimentalização do corpo em várias partes, e na importância da ligação ao chão, ou em aspetos mais composicionais da música afro-americana como a utilização do corpo como instrumento de som, estruturas improvisacionais ou o “ritmo de ênfase”.<sup>16</sup> Estes pormenores são amiúde negligenciados; contudo, carregam em si uma forma particular do ‘universal’ que caminha lado a lado com os outros universais mais conhecidos na ‘história’, tendo resultado na exclusão de conhecimento e no apagamento de diferentes práticas e, conseqüentemente, dos artistas negros da história da dança e da *performance*. A teórica de dança indiana Ananya Chatterjea realça que “concepções e mitos sobre o outro”<sup>17</sup> caracterizam a imaginação performativa do Oeste. Aqui aponta, como exemplo, o uso das epopeias indianas e o drama mitológico sobre intervenções na estrutura narrativa e as meditações discursivas alinhadas à ideia de movimento puro universal da coreógrafa Yvonne Rainer – também ligada ao movimento Judson Church. Alguns argumentarão que as técnicas de release, a somática e os métodos ocidentais de escuta do corpo que foram desenvolvidos neste período em particular (em continuidade com ideias da técnica de Alexander<sup>18</sup> ou do “corpo pensante” de Todd Mabel<sup>19</sup> se estão a abrir no sentido de todas as culturas corporais e todos os corpos e que, por conseguinte, estão isentos das exclusões ocidentais da modernidade. Não obstante, se as danças de vanguarda dos anos sessenta e grande parte das práticas ocidentais de dança contemporânea sofrerem de um “primitivismo positivo”, que políticas sensoriais subjazem ao ‘estar no mundo’ que as acompanha? Que políticas de sensorialidade impulsionam as metodologias que usam? Em última análise, que sistemas ou hierarquias de ordenação são estabelecidos com estas metodologias?

É verdade que estas técnicas assentam no tato e no conhecimento do mundo através dos sentidos que havia sido e ainda é relegado para um estatuto inferior na academia ocidental, encontrando expressão até na distribuição de cargos nos departamentos de artes performativas do Reino Unido, onde frequentemente a somática é usada como “complemento à formação clássica”.<sup>20</sup> Contudo, a um nível muito profundo, estas técnicas são formuladas ao abrigo de formulações ocidentais de expressão das características humanas sem considerar conhecimentos alternativos sobre o corpo, sobre as culturas corporais e a grande diversidade de trajetórias sociais e pessoais que decorrem de reconhecer os diferentes contextos. Por fim, mas não menos importante, não deixam espaço para os conhecimentos que possamos ainda não compreender ou que ainda não conheçamos. Apesar da rutura com o ideal cartesiano, privilegiando o tato face à visão (que prevalece no *ballet*), as técnicas somáticas trabalham numa continuidade que exclui muitos corpos. O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty poderá ajudar a compreendê-lo, dado que muitas das metodologias utilizadas na somática partilham afinidades com a sua filosofia da percepção. O trabalho da norte-americana Mabel Todd, *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man* (1937), poderia ser considerado fundamental para a somática a partir dos anos setenta. Para Todd, o pensamento é sentido, experienciado e expresso através do corpo. Neste caso, a corporização tem que ver com a sintonização à percepção sensorial e com permitir as experiências sentidas do corpo. É uma prática de atenção que traz o corpo do bailarino para o momento presente. Esta sintonização alcança-se ao chamar a atenção para a interioridade do corpo, frequentemente fechando os olhos, mas também sintonizando todos os outros sentidos (tato, olfato, audição). Nalgumas técnicas, esta sintonização também leva em conta os órgãos (Body Mind Centering) ou a estrutura esquelética (técnica de Alexander). Através desta sintonização, todo o corpo estaria envolvido na aprendizagem e na experiência do mundo. Esta sintonização implica igualmente uma redução, uma dissolução e até um apagamento da memória, preocupações, problemas, futuro e passado, para se centrar na atenção sensorial do físico. Estar aqui, no momento, com o corpo, é uma tarefa primária nesta técnica.

À semelhança da fenomenologia de Merleau-Ponty, as técnicas somáticas falam de e visam o desenvolvimento de uma consciência cinestésica, uma forma de “estar no mundo”, um “sujeito-corpo”. Embora a corporização possa ser alcançada no plano da mobilidade, a consciência não se limita a uma consciência do movimento. É uma consciência ou uma subjetividade que, em si, se caracteriza como mobilidade, ou seja, é precisamente a capacidade de nos movimentarmos livre e reativamente que caracteriza muitas das técnicas somáticas. Este “corpo vivido” desenvolvido com estas técnicas e pela fenomenologia de Merleau-Ponty é um centro vivido de experiência, e tanto as suas capacidades de movimento como o seu registo distintivo das sensações desempenham um papel fundamental no modo como encontramos outros agentes que adquirem corporalidade no espaço partilhado de um mundo que podemos agarrar, decifrar e infinitamente explorar. Tanto Merleau-Ponty como estas metodologias encontram uma coincidência entre consciência e ser. Coincidência devido à correspondência entre a expressão e o pensamento, um pensamento expresso através do corpo. Além do mais, ambos privilegiam o imediatismo, uma proximidade subjacente e uma intimidade do ‘estar aqui no momento, com o meu corpo’, uma expressão usada com frequência numa aula inspirada nas técnicas de release. Técnicas como o *breakdance* e a capoeira usam a rutura como uma força produtiva e criativa, pelo que não será coincidência que os ‘combates’ sejam uma componente relevante destas práticas. O sociólogo britânico Paul Gilroy descreve a cinesia das populações pós-esclavagismo — de que estas duas formas fazem parte — como produto de “condições históricas” brutais.<sup>21</sup> Conseqüentemente, estas formas “têm de ser invocadas por outros meios mais deliberadamente opacos”.<sup>22</sup> Ao não reconhecer a distância, a intocabilidade, a rutura ou mesmo o “break”,<sup>23</sup> a somática exclui várias inscrições corporais e formas corporais de conhecimento. O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos assinala que a fenomenologia de Merleau-Ponty expressa uma “característica humana universal que funciona de forma monotónica, independentemente de contextos, culturas do corpo e relações de poder entre corpos”.<sup>24</sup> Talvez a ideia ostensiva de abrir o corpo na direção do espaço e de outros corpos, tão presente na *performance* coreográfica, não esteja acessível a todos. Tal poderá dever-se ao facto de o mundo para o qual algumas destas (não)performances se abrem não ser acolhedor, mas sim estranho e hostil. Será neste ponto útil referir a entrevista em que Paxton reconhece o seguinte:

*Não tem havido grande êxito, por exemplo na América, com negros<sup>25</sup> a trabalharem com contacto-improvisação. É uma prática de movimento predominantemente branca [...] o racismo é sistémico na nossa sociedade e na nossa cultura. Assim, poderá muito bem suceder que a ideia de roçar pele contra pele com os opressores não seja muito apelativa no contacto.*<sup>26</sup>

A minha intenção com este texto era agitar os entendimentos aceites de agência que tendem a caminhar lado a lado com a corporização visível de subjetividades que foram privilégio de uma minoria. Ao destacar as relações entre o poder e a voz e ao questionar os constrangimentos, o reducionismo e as oclusões que determinam o que pode ser performado, mas também (a identidade de) quem o executa, tal como as (não)performances fugitivas que referi, coloco em causa e rejeito um “humanismo universalizante e redutor”<sup>27</sup> presente na ideia do corpo universal na *performance*. A abertura da(s) performance(s) a outros conhecimentos, práticas, corpos e relações e ao social implica trabalharmos com um determinado conjunto de métodos que têm pontos de partida distintos. Esta operação implica uma rutura num aspeto crucial: uma descentragem intencional face ao corpo universal. Até agora, as abordagens em estudos sobre a *performance* que assentam unicamente no marxismo ou em Deleuze estiveram longe de verdadeiramente agitar a categoria emancipatória inerente da *performance* de visibilidade e subscreveram indiretamente as operações reducionistas e desapossadas na *performance*.

1. Uso *performance* no singular por oposição a *performance(s)* — um termo que mobiliza a multiplicidade e a diversidade — para me referir especificamente ao edifício ocidental da *performance*.
2. Fred Moten, “Some Propositions on Blackness, Phenomenology, and (Non)Performance”, in André Lepecki e Marta Dziewanska (ed.), *Points of Convergence Alternative Views on Performance* (Varsóvia: Warsaw Museum of Modern Art, 2017), 101-107.
3. Anna Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection* (Princeton: Princeton University Press, 2005).
4. Susan Foster, “Interview with Susan Foster (On The Implicit Politics of Dance Training and Choreography)”. Entrevistada por Katja Čičigoj para o *Maska Performing Arts Journal Maska Contemporary Art and New Social Paradigm*, 1, 5 (2011): 82-89.
5. Para mais sobre este assunto, ver Ramsay Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, ‘Race’ and Nation in Early Modern Dance* (Londres: Routledge, 1998).
6. Ver Annaya Chatterjea em *Butting Out Reading Resistive Choreographies through Works by Jawole Willa Jo Zollar and Chandralekha* (Middletown: Wesleyan University Press, 2004).
7. Para mais sobre este assunto, ver *A Conceit of the Natural Body: The Universal-Individual in Somatic Dance Training* (Los Angeles: University of California, 2014) pelo teórico da performance britânico Duncan Gilbert. Aqui, o autor analisa como a racialização e a branquitude funcionam na dança através da construção da universalidade da dança de vanguarda ocidental.
8. Gilbert, *A Conceit*, 53.
9. Para mais sobre o apagamento da cultura africana pela dança pós-moderna americana, ver Brenda Dixon-Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts* (Westport: Greenwood Press, 1996). Gottschild nota a diferença das formas de rua negras na democratização do movimento e as características dominantes de energia casual na vanguarda da Judson Church, e o movimento de jazz livre e aberto como tendo influenciado as estruturas abertas que caracterizam este movimento artístico.
10. Aqui refiro-me ao conceito de opacidade desenvolvido pelo poeta, escritor e filósofo martinicano Édouard Glissant em *Caribbean Discourse: Selected Essays* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1989), 133.
11. Sally Banes cunhou a expressão “primitivismo positivo essencialista” para descrever a atitude reducionista perante a cultura negra e a arte negra que caracterizava grande parte do movimento modernista e que encontrou continuidade no pós-modernismo inicial. Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* (Londres: Duke University Press, 1993).
12. Aqui opto pela terminologia de Maldonado-Torres em detrimento da palavra ‘colonialismos’ para realçar ‘colonialidade’ como uma formação activa e operativa no presente. Nelson Maldonado-Torres, “On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept”, *Cultural Studies*, 21, n.º 2-3: 243.
13. Para um estudo mais aprofundado do corpo de dança moderno e da colonialidade, ver Burt, *Alien Bodies*.
14. Ver Holla Jazz, 2017, “Who Earl ‘Snakehips’ Tucker is, and Why We Love Him”, <http://www.hollajazz.com/news/2017/4/22/who-earl-snakehips-tucker-is-and-why-we-love-him>.
15. UNESCO, “Capoeira Circle”, 2014, <https://ich.unesco.org/en/RL/capoeira-circle-00892>.
16. Banes, *Greenwich Village 1963*, 205.
17. Chatterjea, *Butting Out*, 127.
18. Técnica de postura corporal desenvolvida pelo actor australiano Frederick Mathias nos anos 1890. Ver *Body Learning: An Introduction to the Alexander Technique* (Nova Iorque: Henry Holt & Company Inc, 1996).
19. Ver Mabel Todd, *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man* (Nova Iorque: P. B. Hoeber, 1937). As ideias de Todd tornar-se-iam conhecidas como Ideocinesia e seriam mais tarde aplicadas e interpretadas por praticantes somáticos a partir dos anos sessenta.
20. Gilbert, *A Conceit*, 389.
21. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 95.
22. Gilroy, *The Black Atlantic*, 36.
23. *Break* refere-se ao intervalo ou ‘respiro’ em jazz, no qual normalmente uma secção de percussão emerge a solo. O *break* é característico do *hip hop* e da música *disco* mas refere-se também ao *breakdance* e evoca a ideia de irromper ou de fugitividade característica da experiência e práticas negras. Ver Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).
24. Boaventura Sousa Santos, *O Fim do Império Cognitivo: a Afirmação das Epistemologias do Sul* (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019), 245.
25. Optei aqui por traduzir “black and brown people” por negros pela inexistência de termos não negativos em português para “brown” ou que não definam as comunidades em relação à branquitude e desta forma reforçando esta centralidade.
26. Royona Mitra, “Talking Politics of Contact Improvisation with Steve Paxton”, *Dance Research Journal*, 50, n.º 3 (2018): 13.
27. Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (Ann Arbor: University of Michigan, 1997), 133.

O joelho localiza-se entre os pés e o sexo. Entre o toque e a idealização etérea da identidade. Os joelhos são pontes de comunicação, de contacto, são mecanismos de mobilidade. Nos primórdios do século XIII, os fatos de guerra começaram a fazer a transição das cotas de malha para as armaduras de chapa. Nas fases iniciais dessa mudança, a articulação da armadura localizada no joelho foi um dos principais focos. Era necessária mobilidade antes de protecção. Estes elementos na armadura têm em conta a forma da parte do corpo que protegem, mas também o movimento total destes corpos metálicos. A forma deste declarará as interações com o fato e o exterior. Os órgãos, a pele, a segunda pele e a arma que toca os outros corpos.

A joelheira aparece como um escudo desta articulação, uma roda que concede espaço para a batalha e o sexo. É esta dobradiça que permite o desencaixe dos ossos de forma a juntá-los. É formada uma aliança entre o joelho e a sua protecção, um contrato que promete fidelidade a esta junta.

\*\*\*\*\*

Imagina isto:

o pequeno pelotão a que pertences está a ser chamado de emergência para se armarem no celeiro, local onde todo o equipamento está guardado. Enquanto todos os outros membros começam desenfreadamente a sair e a dar ligeiros encontrões no teu ombro, tu bebes o último gole no bar — não sabes se não vai ser o teu último. Acabas a bebida e levantas-te de imediato, sentes uma leve vibração nos joelhos — o medo faz o teu corpo mexer-se aos soluços como se forças contraditórias batalhassem dentro da tua anatomia — mas acabas por sair da taverna e comesas, em passadas largas e ritmadas, a ir em direção ao *rendez-vous*. Enquanto permaneces neste limbo entre corrida e paixão, sentes o peso completo do corpo com cada contacto de pé e chão, toda a carga se abate sobre o joelho e este vibra com a ansiedade da antecipação. A conexão torna-se então desleixada e mole e só consegues pensar em morte — a morte dos outros e a tua.

Ofegante da exigência da corrida, empurras vagarosamente a porta do celeiro de madeira. A temperatura escaldante do exterior, que te ferveu o sangue das veias, luta agora contra o ambiente frio e húmido em que acabaste de entrar. O tremer do corpo intensifica à medida que absorves a atmosfera do espaço. A maioria dos cantos e buracos da sala estão em completa escuridão e as únicas fontes de luz presentes — dois lampiões prateados a emitirem luminosidade tremulante e uma pequena tocha presa a uma das paredes, circundada por metal brilhante — iluminavam a sala pouco mais além das suas auras luminosas. O interior do celeiro começa a pintar-se à medida que os teus olhos se ajustam à nova claridade. As paredes de madeira incrustadas soltam chiões como se elas próprias fossem os ratos que procuram migalhas debaixo das placas. Moves a cabeça e o torso em volta, comesas a ver pessoas debruçadas sobre bancos a vestirem os coxotes e as grevas das armaduras. Finalmente chegas ao banco designado, a tua armadura está disposta à tua frente, presa por dezenas de ganchos de cobre que fazem a armadura parecer um corpo vivo. A armação devolve o olhar. Começas a sentir que o fato metálico entra na tua cabeça como um personagem principal, a mover-se desordenadamente entre os teus pensamentos, acompanhado de ruídos, de *clac* e *clac* produzidos pelo material. [O fato corre pela sala. Salta e produz a trajetória arqueada do arremesso de uma lança. A descida é prática, se bem que sinuosa, mas produz sons tempestuosos que destroem o movimento melódico que ainda agora tinha gerado. Um desordenado e belo espetáculo.]

Apercebes-te de que alguns membros estão a sair do edifício completamente equipados e apressas-te. Viras as costas à armadura, sentas-te no banco e comesas a tirar os sapatos. Dobras as costas para chegares com os braços aos pés, o queixo acaba a pousar no joelho e dás outra vista de olhos pelo espaço. As armaduras que pendiam nas paredes foram substituídas pela roupa no chão — uma espécie de balneário medieval.

Levantas-te, retirando a cabeça do berço em que o joelho se estava lentamente a tornar e continuas a despir-te. Sentes todos os pequenos toques da humidade na tua pele enquanto esta vai aparecendo, depois de a roupa deslizar por ela. Trancas o olhar de novo com o corpo metálico. Olham-se nos olhos e sentes-te vulnerável enquanto vestes as calças à pressa para esconderes os joelhos nervosos, fazendo com que as fibras de palha presas façam cortes desconfortáveis ao longo das coxas e dos gêmeos. Finalmente, já com o revestimento de malha vestido, caminhas para o corpo reluzente e comesas a desmontar as pernas. Sentes um enorme peso na curva das costas, como se alguém estivesse a olhar intensamente de cima enquanto despes a figura pendurada.

As pernas estão divididas em quatro secções cada: o coxote que tapa as coxas e rodeia de certa forma a área da virilha; os sabatons são os sapatos pontiagudos de metal que previnem os pés de serem esmagados por martelos e cavalos; a greva protege a canela e o tendão de Aquiles; e a joelheira é o joelho de metal do fato de guerra. Pegas neste elemento e encaixa perfeitamente na tua mão enquanto o rodas. A frente pontiaguda evita o sucumbir da peça no caso de uma colisão forte, a sua forma arredondada permite a comunicação entre o coito e a greva. Nesse momento apercebes-te de que é este minúsculo componente que permite o movimento do fato. Começas a entrar de novo na tua cabeça enquanto apertas as alças da joelheira no corpo. Tudo aparenta, subitamente, ter uma espécie de dobra. A tocha torce-se onde toca o metal sujo e queimado; a manivela do tanque de água chia a cada flexão que faz ao chamar a água, e estas

ideias trazem-te de volta ao teu joelho oscilante.

Levantas-te com a ajuda da mão esquerda no banco, de repente a carne do joelho torna-se osso. O físico transforma-se no esqueleto que faz o fato de metal mover. O metal que te rodeia é agora uma espécie de pele. Pensar nisso deixa-te um pouco desconfortável e apercebes-te de que existe algum tipo de performatividade na guerra.

Toda a armadura está no seu sítio e tudo serve perfeitamente nas tuas proporções, rodas o braço sobre o próprio eixo só para confirmares o encaixe e comesas a caminhar para a saída de encontro ao resto do pelotão. Andas até lá fora enquanto tentas ainda medir o peso do que acabaste de vestir e olhas para o céu para veres se te consegues sentir um pouco mais leve. Vês pássaros e pensas para ti: “Pássaros sortudos. Sem armadura, sem carne pesada, apenas ossos ocos nas asas...”



\*\*\*\*\*  
#1 — Os joelhos dos pássaros

Os joelhos dos pássaros voam. Pendem à espera de uma aterragem. Ao levantar voo, o que estava conectado ao chão torna-se imaterial. Cada descolagem depende das pontes entre as silhuetas que definem as pedras (e as asas) e as ideias de reprodução, estimulação e urina.

Enquanto as garras estiverem presas firmemente na terra, nos telhados e no betão, os pássaros são estátuas. São firmes e os a mensagens divinas. A explicação lógica de uma oferenda sem forma. A dança destes animais pausa quando tocam as superfícies. No ar recebem e na terra dão, soltam (deixam ir).



\*\*\*\*\*

Ao examinares as planícies circundantes reparas em cinco armaduras a correrem de forma pouco graciosa pelos prados de relva enlameada. A correrem para se depararem com o fim. O de quem corre e do resto. Acabas por pensar para ti mesmo: “O celeiro é a ponte entre o descanso e a guerra.” E é mesmo.



\*\*\*\*\*

#2 — Curiosidade e o joelho dobrado

Estar debruçado sobre algo cria uma arena de seriedade. O foco origina daí. É o foco que torna isso a única coisa do momento. Dobrar os joelhos para dar uma festa num cão é igual a reconhecê-lo. Dobrar-nos nesta parte da anatomia sobre flores para as cheirar é o mesmo que pensar: “Estas preciosidades merecem a minha atenção.”

O microscópio partilha da mesma silhueta que uma criança curiosa. O que estava longe está agora perto (o que era pequeno agora tornou-se colossal, é o que quero dizer). As escalas são obliteradas pelo meio. O casulo agachado torna os pontos aconchegados. Elimina o espaço entre identidade e mundo, carne e exterior.

O casulo torcido sobre si mesmo oblitera pensamentos — cada curva torna-se uma manifestação de calor.

\*\*\*\*\*

Algo te toca nas costas, como que para te acordar de uma passageira ilusão. Dás a primeira leve corrida com o equipamento todo e as gotas de suor caem tão pesadas quanto o fato. Segues a tua equipa através do descampado enquanto pensas o quão silencioso tudo estava antes do celeiro e, inevitavelmente, o quão silencioso tudo estará depois da batalha.



\*\*\*\*\*

Pressinto a existência de uma espécie de etimologia dos ossos. Não só dos ossos, mas das roupas e das armaduras do civil. O medo aparece entre as camadas da pele tremelicante antes do espetáculo e estas subcamadas podem ser analisadas, pesquisadas e traçadas de volta às suas origens.

As origens do medo por antecipação, as origens do tremer (vibrar, oscilar, estremecer, etc.), do celeiro e dos bastidores, origens do fato de metal que se mexe, da sua dança.





# QUANDO NÃO OLHAMOS SÓS

ANDREI BESSA, GIOVANNA MONTEIRO, LEONOR MENDES, ROBERTO DAGÔ & VICENTE ANTUNES RAMOS

Como seria possível escrever coletivamente a partir da Composição em Tempo Real (CTR)? A CTR é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance desenvolvida por João Fiadeiro em colaboração com outros artistas desde 1995. Entramos em contato com a CTR em 2021 no âmbito do Programa Avançado de Criação em Artes Performativas do Fórum Dança, contexto no qual nos conhecemos no estudo conduzido por João Fiadeiro, Márcia Lança e Daniel Pizamiglio.

Aplicar a CTR ao processo de escrita também foi uma maneira de irrigar este território com o pensamento coreográfico e performativo. O texto se tornou o frame da ação, onde o corpo coletivo sustentava a criação de um evento ao mesmo tempo em que as singularidades faziam e desfaziam futuros possíveis.

→ ou os "virtuais"

ou +1  
Tal como na CTR, este exercício de escrita começa com a primeira posição, como um caractere, uma palavra, um fragmento, uma imagem etc. Outra pessoa faz a segunda posição – o segundo gesto de escritura – que relaciona-se a partir de algo que a primeira posição já contém – suas propriedades –, e indica uma relação específica – uma tendência. A terceira posição confirma qual é a relação e, a partir daí, temos uma operação. O jogo é alimentado nas posições seguintes até que possibilidades de mudança possam emergir e, assim, ressignificar/reatualizar o caminho da escrita.

Nesse período de experimentação, elaboramos três sessões de escrita com parâmetros diferentes. A relação com o presente, noção tão importante dentro do pensamento da CTR, é particularmente tensionada na experiência com o texto. Se em sala de ensaio o Tempo Real

→ TRANSFERÊNCIA DE CENTRO OU MUDANÇA DE PLANO

é o que partilhamos presencial e cronologicamente, percebemos que no território da escrita o passado não desaparece de fato; ele permanece atualizado, concreto sobre a superfície do papel. O esquecimento é impossível quando cada posição está registrada. A cronologia da experiência coreográfica tornava-se arquivo, um corpo único e textual.

A experiência com o texto em CTR nos provou a impossibilidade de controlar o evento-escrita, soberano nas sintaxes e semânticas, em que cada posição era apenas mais uma peça nas engrenagens dessa coreografia. Uma paisagem se desenhando pouco a pouco a partir da relação tríplice entre coletividade, singularidade e evento. Essa imprevisibilidade da construção coletiva nos reafirmou sua dimensão político-afetiva: de que há sempre mais futuros possíveis quando não olhamos sós.

Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.  
Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.  
Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.  
Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.  
Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.

Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.  
Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.  
Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.  
Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.  
Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave. Ultra suave.

Essa palavra é um círculo  
Esse círculo é uma ferramenta  
Essa ferramenta é uma possibilidade  
Essa possibilidade é uma materialidade  
Essa materialidade é um agrupamento  
Esse agrupamento é um desejo  
Esse desejo é uma palavra  
Desejo é uma palavra  
É uma palavra  
Uma palavra  
Palavra Palabra Parabra Parabra Carabra Carobra Corobra Coroblo Corobio

1ª POSIÇÃO  
2ª POSIÇÃO indica TENDÊNCIA  
3ª POSIÇÃO CONFIRMA OPERAÇÃO

MUDANÇA DE PLANO

FIM DA OPERAÇÃO É NOVA POSSIBILIDADE DE MUDANÇA

Significado de Corobio:

- [biologia, medicina] Tecido conjuntivo que constitui a camada profunda das mucosas, abaixo do epitélio e da membrana basal.
  - [Química] Elemento químico metálico branco, avermelhado (símbolo: Co), de número atômico 27, de massa atômica 58,93, duro e quebradiço, que funde a cerca de 1490° C e de densidade 8,8.
  - [verbo transitivo]:  
Cingir de coroa a cabeça de; adornar; terminar; rematar; satisfazer completamente.
- Uso numa frase: → TRANSFERÊNCIA DE CENTRO (ZERO)
- +1 "Há mais perigo em teus corobios do que em vinte espadas!"  
W.Shakespeare
- +1 "Dance, dance, otherwise we are corobio."  
P. Bausch
- +1 "Oh I believe in corobio"  
The Beatles
- +1 "Oh, Corobio, can't you see?"  
Hino nacional Norte-americano
- +1 "Uma vez Corobio, sempre Corobio. Corobio sempre eu hei de ser."  
Hino do Corobio → HINO FAZ SURTIR A IDEIA DE NAÇÃO

→ Possibilidade de jogo com a visualidade da escrita (cor, diagramações...)

i  
iii  
dois  
dupla  
você  
papai-e-mamãe  
fogueira  
paz e amor  
óculos

ii 1ª P.  
um 2ª P.  
sozinho 3ª P.  
grupo  
cu  
a gente  
quiromania  
ménage-à-trois  
vela  
incêndio  
indicador  
mão  
espelho  
janela

→ TRANSFERÊNCIA DE CENTRO

A nação de Corobio tem 3.456.900.002 habitantes. A culinária local é feita por iguarias específicas e faz uso de técnicas herdadas secularmente. O clima de Corobio é peculiar, uma vez que possui todas as estações do ano em um mesmo dia – ocasionalmente é possível ver determinadas plantas florescendo com os primeiros raios e morrendo ao pôr do sol. A natalidade de Corobio é alta como sua mortalidade, pois, assim como essas plantas, muitas crianças nascem, crescem, pagam boletos, envelhecem e morrem no mesmo dia. O viajante que passar por Corobio por mais de uma semana, verá diante de seus olhos sete gerações da cidade, o que faz com que Corobio seja uma cidade muito interessante arquitetonicamente – são movimentos arquitetônicos se sobrepondo uns aos outros, e é por isso que Corobio é famosa por seus imensos canteiros de obra, que nunca param, noite e dia, e só não são maiores do que as suas caçambas de entulho, que transportam para lá e para cá pela cidade os destroços dos antigos edifícios, construídos muitas gerações antes, no dia de ontem. O calendário de Corobio não segue o tradicional, pois a demarcação temporal é feita acompanhando esse movimento geracional. Uma das tradições folclóricas mais conhecidas é a dança corobioense, onde muitos cidadãos corobioenses se juntam nas praças das principais cidades para dançar em sentido anti-horário, ralentando a velocidade do tempo uma vez por ano.

# SIMULAR SER-SE OUTRO PARA SE SER SI PRÓPRIO

JULIÁN PACOMIO & ÁNGELA MILLANO

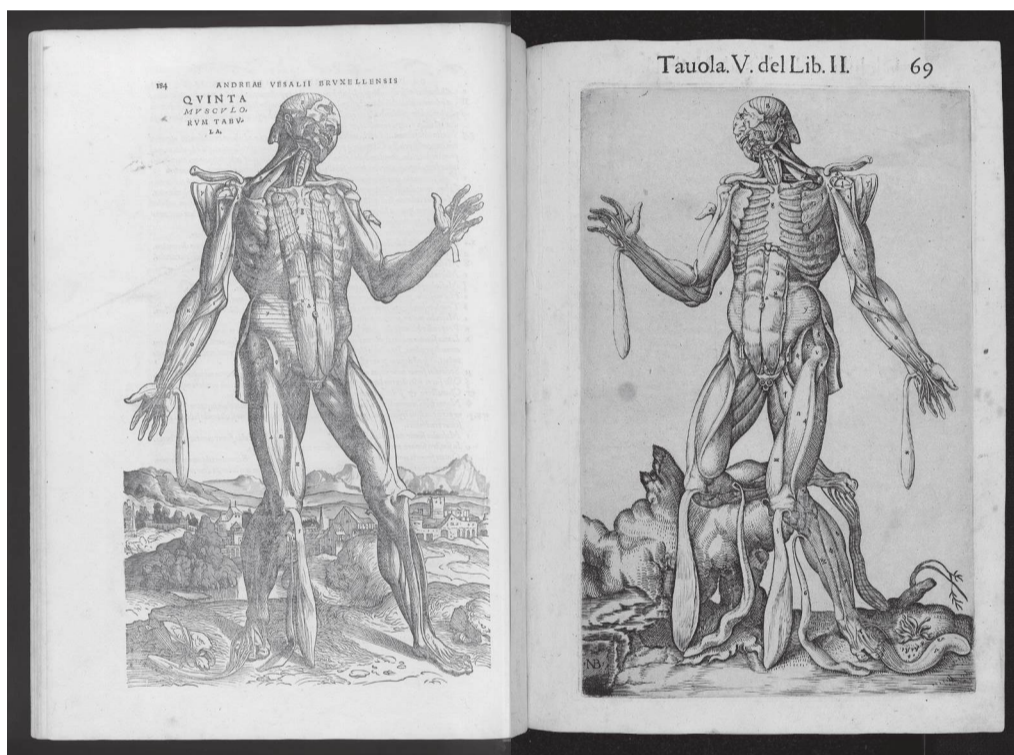
À crença ocidental na imutabilidade e na permanência da substância corresponde uma noção de autoria e de originalidade: o ser é igual a si próprio e por isso toda a reprodução tem algo de demoníaco, que destrói a identidade e a pureza primárias. O pensamento chinês, em contrapartida, é desconstrutor desde o início, prescinde de qualquer ideia de ser e de essência. Frente à identidade, reivindica a diferença transformadora; frente ao ser, o caminho.<sup>1</sup>

*Shanzhai* é um neologismo chinês que originalmente faz referência à falsificação de produtos electrónicos como os *smartphones*, marcas de roupa ou produtos culturais como Harry Potter no início dos anos 2000. Em termos mais amplos, é a apropriação de uma forma ou de uma ideia: um *fake*. Num seu ensaio, o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han diz que, para a cultura ocidental, a ideia de originalidade está estreitamente relacionada com a verdade; o *ser*, enquanto conceito fundamental do pensamento ocidental, é igual a si mesmo e não permite nenhum tipo de reprodução. Neste sentido, a origem e a identidade permanecem intactas, o valor artístico reside no original histórico e verdadeiro. Pelo contrário, continua o autor, na tradição do pensamento chinês o *ser* não aparece como algo uniforme e único, mas antes como mutável; as alterações que uma obra artística pode sofrer (as suas cópias, acções de restauro, reconstruções...) impõem-se sobre a autoria e a genialidade do artista individual.

Nas produções culturais contemporâneas são muitos os casos que giram em torno da apropriação, do plágio, da cópia, do *fake*, da imitação, do *reenactment* e da reescrita de materiais alheios (com as suas mais ou menos acertadas éticas). Por exemplo, o escritor Alejandro Zambra, no seu último romance, *Poeta Chileno* (2020),<sup>2</sup> descreve Javiera Villablanca, uma poetisa que a cada manhã, ao tomar o primeiro café, lê dez vezes um qualquer poema de outrem tentando memorizá-lo. Depois dedica o resto do dia aos seus afazeres quotidianos e à noite, por volta das onze, escreve o poema que leu de manhã, tal como se lembra dele. Estes novos poemas (re)escritos por ela podem entender-se como traduções ou tergiversações derivadas da passagem dos originais pelo corpo num lapso de espaço-tempo limitado a um dia de vida. O autor conta-nos que a poetisa já faz esta sua prática, dia a dia, desde há vinte anos como forma exclusiva de enfrentar a sua própria escrita. No caso de Villablanca, entendemos que não se trata apenas de mais uma mera experiência de escrita, mas antes da própria escrita, a sua forma de fazer literatura. Quem sabe se, podemos entender a cópia e a imitação como uma forma mesma do *ser*; visto que as alterações e transformações que acontecem numa obra não supõem uma situação externa e alheia a ela própria, desvalorizada, mas estão antes na base do seu *ser*.

Existe um gesto real e, no entanto, ainda mais radical do que a ficção de Zambra. Referimo-nos ao projecto *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, de Mette Edvardsen, iniciado em 2010 e que continua activo. Nele, a artista convida várias pessoas a memorizarem um livro à sua escolha, convertendo-se desta forma em livros vivos. O exercício de memorizar e encarnar um livro faz com que se construa uma biblioteca viva e expandida, que pode ser consultada. Para isso, tal como numa biblioteca, a pessoa que encarna o livro leva o seu leitor a um espaço adequado (uma cafetaria, um passeio num

jardim, sentados ao lado de uma janela...) e recita-lhe o livro aprendido. A aprendizagem e a memorização dos conteúdos dependem do tempo investido e do material escolhido, e é um processo contínuo de esquecer e recordar. A pessoa que encarna um livro pode, possivelmente, esquecer alguns fragmentos, assim como recordar outros parágrafos que pensava ter esquecido, pelo que a leitura de um livro vivo deriva inevitavelmente numa forma de reescrita. A artista não só torna realidade a biblioteca de livros vivos do romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, como, vários anos depois, as pessoas que decoraram os livros os (re)escrevem. Isto é, os livros memorizados voltam a ser editados em papel e são colocados à venda na página *web* do projecto.<sup>3</sup> Estes livros são publicados sob a assinatura de uma dupla autoria, do autor original e da pessoa que dele se apropriou ao longo de anos: *I am Bartleby the Scrivener by Herman Melville by Kristien Van den Brande*,<sup>4</sup> *I am Four Quartets by T. S. Eliot by Sébastien Hendrickx*<sup>5</sup> ou *I Am a Cat by Sōseki Natsum by Mette Edvardsen*,<sup>6</sup> para dar alguns exemplos.



Tecido muscular interior. Um caso de apropriação e cópia entre os dois anatomistas do século XVI. (À esquerda) Andrés de Vesalius, *De humani corporis fabrica* (Basileia: Ioannis Oporini, 1543). (À direita) Juan Valverde *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma: Antonio Salamanca & Antonio Lafrery, 1556).

Tanto a tarefa da poetisa imaginada por Zambra como o projecto de Edvardsen consistem na memorização, apropriação e reescrita de textos. A poetisa fá-lo todos os dias, como prática da sua literatura, escolhendo muitos e diferentes autores. Os *livros-vivos* do projecto da artista fazem-no escolhendo um único livro, mas na totalidade. Ambos os casos são um exercício de (co-)autoria, tendo os textos sido reactualizados ao passarem pela vida, o corpo e a memória daqueles que, mais tarde, os (re)escreveram. Estes actos de apropriação e de reescrita são um modo de trazer à luz imagens adormecidas e *a priori* imperceptíveis que já habitavam os livros e os poemas. São, sem dúvida alguma, uma forma de trazer à superfície as identidades de todos aqueles que lêem, relêem, memorizam e reescrevem os conteúdos em cada encontro. Em certo sentido, são uma forma de se ser genuína partir de exercícios simples de imitação, cópia e apropriação.

Em consonância com estas práticas, em *La mirada imposible*, o ensaio publicado em 2021 por Agustín Fernández Mallo, aborda-se a ideia de que tentarmos parecer-nos com outros e colocarmo-nos no seu lugar nos aproxima do que realmente queremos ser e não somos.

*Imitação e cópia: mecanismos não apenas de sobrevivência mas também de contínuas e inéditas criações. A imitação como primeiro acto apropriador; a imitação como triunfo da fantasia, e a fantasia como ofensa ao mundo para criar novos mundos.*<sup>7</sup>

Ou seja, *simular ser-se outro para se ser si próprio* é uma forma de enganar o mundo, de camuflagem ou de metamorfose que não faz, contrariamente ao que poderia parecer, que nos afastemos da nossa identidade, mas antes que nos encontremos de frente com ela. Sermos outros, colocarmos uma máscara, fazermos nossos os conteúdos e as formas produzidas pelos outros – mais do que uma ocasião de engano, é um indício do real. A imitação e a cópia são sempre uma condição de expressão mais do que de dissimulação. Parece que para se ser si próprio há que tentar ser-se *outro*, muitos *outros*. A ficção não oculta as coisas, antes pelo contrário fá-las aparecer. Tanto o neologismo *shanzhai* como a ideia de *simular ser-se outro para se ser si próprio* confiam numa forma de fazer em que por baixo de um mesmo nome e de uma mesma imagem podem surgir muitas vozes, outros corpos e, evidentemente, outros fantasmas.

Qualquer obra nunca é um objecto fechado de uma vez por todas, um produto cultural não pode ser entendido sem as camadas de olhares colocadas sobre ele. Todos os corpos que alguma vez se relacionaram com uma obra são, de algum modo, parte dela. Como será um processo de criação que se interroga sobre as capacidades e possibilidades dos corpos para escreverem novas histórias através de um contínuo processo de apropriação e de reescrita? Para já, será contrário à imagem do génio criador a partir do nada. Nem o artista nem a obra são herméticos. Uma obra é uma peça móvel e a sua mobilidade depende em parte do conjunto das relações e olhares que se tecem ao seu redor. De modo que os projectos que tentarem responder a estas perguntas vêm-se na tessitura de perpetuar um conteúdo cultural que poderia ficar relegado, esquecido, flutuante ou desaparecido, conservando-o e protegendo-o no corpo, na memória e no movimento das pessoas que o encarnam. Mas não se trata só disso, visto que ao reproduzirem esses conteúdos, ao levarem-nos ao encontro do espectador estes se actualizam, se reciclam e se dotam de um sentido contemporâneo. Corpo, encontro e memória surgem como maquinarias de arquivar e de actualizar. O que é que acontece aos materiais de que uma pessoa se apropria depois de os fazer passar pelo corpo e pela memória? E o que é que acontece ao corpo e à memória ao acolherem e transmitirem estes materiais? A tarefa não é só pensar que modificações se produzem nas obras, mas também no que nos acontece a nós próprios ao passarem pelo nosso corpo os objectos criados por outros.

1. Byung-Chul Han, *Shanzhai. El arte de la falsificación y deconstrucción en China* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).
2. Alejandro Zambra, *Poeta Chileno* (Barcelona: Anagrama, 2020).
3. <http://www.timehasfallenasleepintheafternoonssunshine.be/bookshop.html>.
4. *I am Bartleby the Scrivener by Herman Melville learned by heart and transcribed by Kristien Van den Brande* (Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2017).
5. *I am Four Quartets by T.S. Eliot. Sébastien Hendrickx* (Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2017).
6. *I Am a Cat by Sōseki Natsume by Mette Edvardsen* (Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2017).
7. Agustín Fernández Mallo, *La mirada imposible* (Girona: WunderKammer, 2021).



# QUANDO ESCREVO DIÁLOGOS SEI SEMPRE QUE VOZ É QUE VOZ AINDA QUE DENTRO DA MINHA CABEÇA PUDESSE DIZER QUE TODAS AS VOZES SÃO A MESMA (VOZ)

CLARA AMARAL

Quando escrevo diálogos sei sempre que voz é que voz ainda que dentro da minha cabeça pudesse dizer que todas as vozes são a mesma (voz)

À primeira vista, estas vozes parecem ser todas a mesma mas eu sei que não são a mesma voz.

Às vezes uma voz opõe-se a outra voz, outras vezes ecoa outra voz e muitas muitas outras vezes não entendo nada do que se está a passar.

Na verdade, vejo-me em discussões inesperadas porque nunca estou certa do tipo de voz que estou a acolher ou que não acolho de todo mas simplesmente me invade.

Não é que eu esteja à espera que estas vozes andem por ali  
e penso  
mas andam  
*ah, interessante.*

E surpreendo-me e quando começo a associar uma das vozes a um dos corpos, sim, porque também há corpos, e depois associo a outra voz ao outro corpo, imagino estas pessoas que não têm caras mas têm palavras e que existem através das palavras, existem mesmo. E às vezes também se movem por causa dos corpos e depois o movimento de uma é diferente do movimento da outra. E eu sei perfeitamente quem é quem e quem é que está a falar e quem é que está a ouvir e quem é que fala bem e quem é boa ouvinte. E quem vai arranjar problemas por tudo e por nada e quem é que vai só ficar sentada e quieta durante horas e horas e horas e horas.

E é estranho e na maioria das vezes interessante e às vezes quando está tudo pronto e já na página troco de lugar o  
eu  
c o  
tu.

Deixo as falas exactamente como estão mas troco as vozes que as usam. Só para ver o que acontece. Só para ver o que isso faz ao texto e ao espaço fora do texto. Percorro o texto fala a fala e troco as vozes de lugar mas no espaço fora do texto, o espaço do

cu  
c do  
tu  
do  
eu  
c do  
tu  
em diálogo é diferente, porque o  
cu  
c o  
tu

não são assim tão facilmente permutáveis.

Mas quando conseguimos, quando conseguimos finalmente trocá-los em nós próprias, fora do texto,  
o eu e o tu

nessa altura dizemos uma à outra as palavras uma da outra e as falas uma da outra.

E é curioso porque eu já sei o que tu vais dizer antes de o dizeres porque é o que eu já disse e não há guião mas também não há frase que me seja desconhecida e ouço as tuas palavras e as tuas frases como se fossem minhas mas soam-me outras porque penso

*Ah, podia ter dito aquilo, isto podia ser eu a falar.*

Mas quando ouço as palavras e as frases não ouço a minha voz, ouço outra voz, ouço a tua voz. E eu ouço-a como se fosse a minha voz e acompanho dentro da minha cabeça cada uma daquelas palavras com a minha voz interior e ponho-me a postos para dizer o que devia dizer a seguir que é na verdade o que te cabia a ti dizer.

E lá vou devagar, devagar com a minha língua a tocar vezes sem conta no céu da minha boca,

*sabes como é? diz uma palavra, uma palavra qualquer e vê o que a tua língua faz.*

E os meus lábios fecham-se e logo imediatamente se abrem para te seguirem até uma vogal mais aberta, na expectativa da palavra; a boca a saber a café, a saliva solta. E esta expectativa em cada palavra, palavra a palavra, na palavra que tu agora vertiginosamente proferes, uma palavra que eu já quase reconheço, conhecendo eu a palavra que será, é o que me guia.

E isto é como um *déjà vu* de palavras, que é obviamente diferente do *déjà vu* tal como é geralmente entendido. Num *déjà vu* tem-se a sensação de já se ter experienciado a situação presente. Num *déjà vu de palavras* há a sensação de já se ter experienciado o diálogo da situação presente mas não a situação ela própria. Assim sendo, em vez de falarmos de *déjà vu de palavras* poderíamos chamar-lhe *déjà dit*, um *já dito*. E o *déjà dit* já dito é um *déjà dit* já dito porque

tu o disseste antes  
e  
eu disse-o depois  
e  
eu o disse antes  
e tu di-lo-ás depois.

E neste momento já nos desejamos tanto que falamos sem parar para nos aproximarmos mais e trocamos palavras e falas e diálogos para ficarmos ainda mais próximas e para sentirmos o que seria dizer as palavras que eu diria e dizer as palavras que tu dirias.

Entre as palavras e as frases que eu diria e as frases e as palavras que tu dirias, há uma abertura, ali. Ali. E não é só por trocarmos de lugar palavras e frases (e diálogos) e eu passar a ser tu e tu passares a ser eu que a abertura vai desaparecer. Continua a estar por ali mas ao contrário. E apercebemo-nos de que é bom que a abertura esteja ali, desde que, desde, na condição, na condição de não se tornar um obstáculo à nossa proximidade. À proximidade do discurso de uma e da outra. À proximidade do discurso.

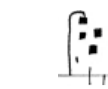

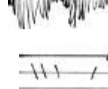




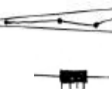
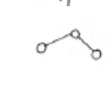

O acto de colocar o que tu disseste no que eu digo faz algo, faz-nos algo. Porque eu penso e sinto que esta é a tua forma de pensar e sentir o mundo e ao dizer as tuas palavras e frases eu acabo por ficar mais perto, mais perto do teu mundo.

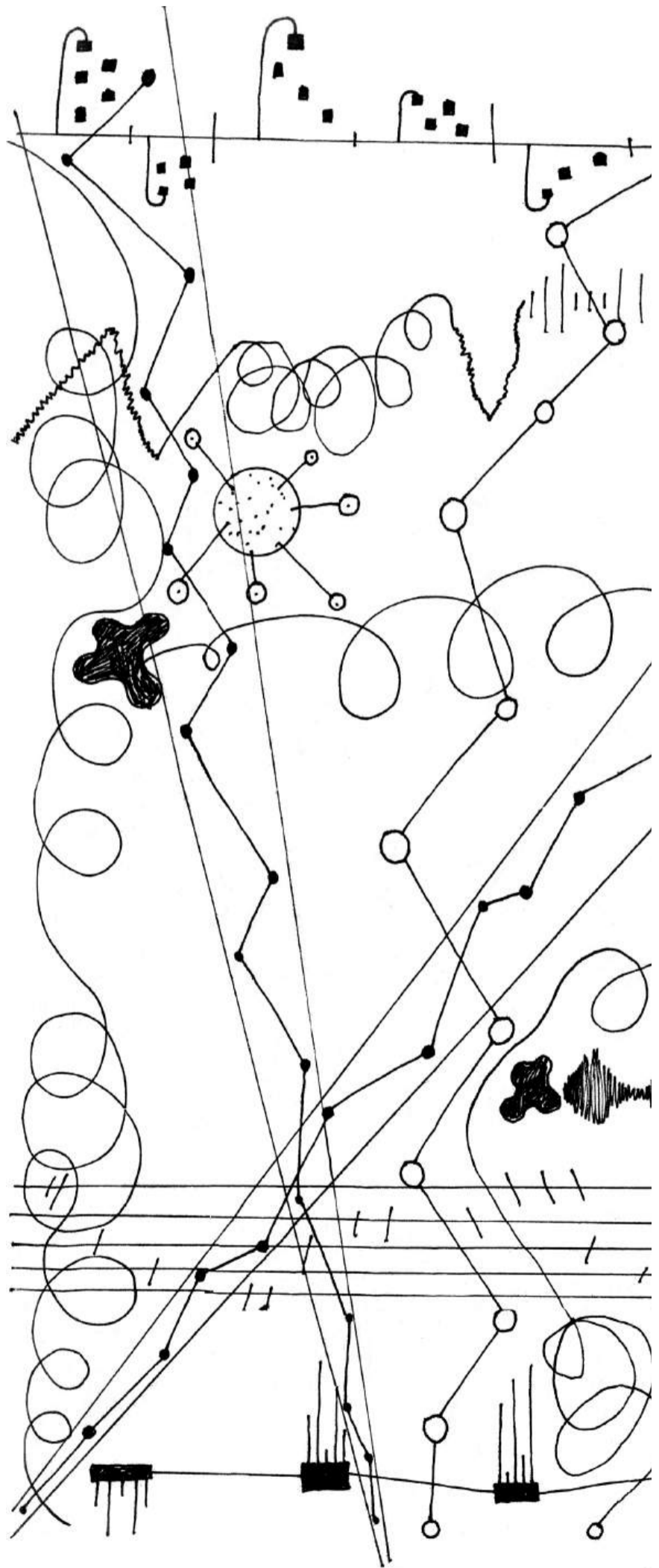
tu E depois penso isto nunca foi um *déjà vu* já visto,  
por momentos foi um *déjà dit* já dito  
mas tornou-se um *déjà tu* já tu.

Um *déjà tu* já tu significa, significa que no momento em questão, no já deste agora, eu passei a ser tu. E passei a ser tu, tornei-me em ti só só com as palavras que tu me disseste e que eu te disse de volta. E o já tu em que eu me tornei é só só ligeiramente diferente do já tu que tu eras ou do já tu em que te estavas a tornar quando passaste a ser eu. E tiramo-nos uma da outra só para a seguir nos devolvermos uma à outra outra vez. E não precisamos de estar juntas para falarmos, mas estamos, falamos, para estarmos juntas. O já tu é a pressa de eu passar a ser tu. Passar a ser tu através das palavras que dizes e disseste e dirás e só só através dessas palavras.

Originalmente publicado em holandês na revista *Theatermaker*, n. 3, Maio de 2019.  
Traduzido do original em inglês pela autora em diálogo com Tiago Barbosa.

ÁNGELA MILLANO (Vitoria-Gasteiz, Espanha, 1987) é coreógrafa e performer. Dedicou-se à criação e investigação no campo das artes performativas contemporâneas. **ANDRÉ LEPECKI** (Brasil, 1965) é escritor, curador, professor e presidente do Departamento de Estudos da Performance da Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, trabalhando principalmente em estudos de performance, coreografia e dramaturgia. **ANDREI BESSA** (Fortaleza, Brasil, 1987) é dramaturgo, performer e professor. Mestre em artes pela UFC (Brasil). Artista da Inquieta Cia. Com maior ênfase na performance e no teatro, suas criações entrelaçam dança, literatura e audiovisual. **CARLA FERNANDES** (Matanje, Angola, 1980) é jornalista, tradutora e produtora cultural. Trabalha assuntos relacionados com comunidades negras em Portugal e na Europa. Fundou a Afrolis – Associação Cultural, organização que promove expressões culturais de pessoas afrodescendentes. **CHIARA BERSANI** (Véneto, Itália, 1984) é coreógrafa com formação em teatro, dança e performance. Colaborou com Rodrigo Garcia, Jérôme Bel e Alessandro Sciarroni. Em 2019, recebeu o Prémio UBU para Melhor Performer e o Total Theatre Award for Dance do Edinburgh Fringe Festival. **CLARA AMARAL** (Fundão, 1984) trabalha com texto e performance. Partindo de uma prática artística interdisciplinar a sua pesquisa debruça-se sobre o que significa ser leitora, ser escritora, e tenta expandir modos, já existentes, de leitura, escrita e publicação. **DANIEL LÜHMANN** (Poços de Caldas, Brasil, 1987) dança, escreve e traduz, não necessariamente nessa ordem. Vive atualmente em Montpellier, integra o coletivo cohue, trabalha a solo e em colaboração com outros artistas, além de traduzir para editoras e instituições de arte. **DIANA NIEPCE** (Ovar, 1985) é bailarina, coreógrafa e escritora. Investiga a linguagem e o hibridismo enquanto gesto político. Reformula a identidade do corpo performativo através da sua história, mutação e experimentalismo do fora da norma. **EMILIANO AVERSA** (Agrigento, Itália, 1984) é um artista visual cuja pesquisa se foca no vídeo. A sua formação envolve filosofia, imagem em movimento e áudio. Escreve frequentemente para publicações de arte e fundou a MANIA, uma plataforma online dedicada às artes performativas. **GIOVANNA MONTEIRO** (S. Bernardo do Campo, Brasil, 1994) é atriz e performer, interessada nas interseções entre teatro, dança e performance. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Desde 2017 trabalha como criadora e performer junto ao Comité Escondido Johann Futerz. **GUILHERME FIGUEIREDO** (Lisboa, 1996) é artista plástico com licenciatura e mestrado em artes plásticas na ESAD das Caldas da Rainha. Procura explorar noções de "play" dos anos 50 interligando com a virtualidade dos vídeos. Interessa-lhe a alquimia entre dados científicos e a ficção. **INÊS RAMOS** (Amadora, 2000) está a concluir a sua licenciatura em tradução na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A sua paixão por esta área surgiu no 11.º ano quando teve o primeiro contacto com a tradução. **ISABEL LUCENA** (Lisboa, 1982) é designer gráfica e professora na ETIC. Estudou no Instituto de Artes Visuais (Viena) e tem um mestrado em comunicação e design pelo Instituto Sandberg (Amsterdão). **ISABEL CORDOVIL** (Lisboa, 1994) é artista plástica criada entre freiras, padres e as infinitas maravilhas da internet pré-vigiada, trabalha principalmente com objetos escultóricos e práticas fotográficas como documentação autobiográfica. **JAN RITSEMA** (Amsterdão, 1945-2021) dedicou a sua atividade ao teatro explorando as suas fronteiras. Foi editor da International Theatre Bookshop (Amsterdão), deu aulas na P.A.R.T.S. (Bruxelas) e fundou, em 2006, The Performing Arts Forum (PAF, Reims, França), um lugar fundamental de encontro e partilha. **JOANA FRAZÃO** (Lisboa, 1980) estudou ciências da comunicação e cinema e literatura. Foi uma das responsáveis pelas edições dos Artistas Unidos. Trabalha regularmente como tradutora de inglês, francês e castelhano desde 2001, tendo traduzido autores como Pau Miró, Enda Walsh e David Lescot. **JOÃO DOS SANTOS MARTINS** (Santarém, 1989) é artista. A sua prática distribui-se em múltiplas colaborações, experimentando entre formatos vários como a coreografia, a curadoria, a edição e a investigação. **JONATHAN BURROWS** (County Durham, Inglaterra, 1960) é um coreógrafo cujo foco do trabalho é sobretudo um corpo contínuo de peças com o compositor Matteo Fargion. Publicou A Choreographer's Handbook (Routledge, 2010) e é professor associado do Center for Dance Research, Coventry University. **JOSÉ DA CUNHA GIL** (Coimbra, 1994) está a concluir a licenciatura em tradução na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se especializou em alemão e inglês. **JULIAN PACOMIO** (Mérída, 1986) é artista. Investiga nos seus projetos cênicos a ideia de copiar, refazer, traduzir e apropriar materiais alheios. **LEONOR MENDES** (Torres Novas, 1999). Formada em dança, trabalha maioritariamente como intérprete em dança, teatro e performance. Pouco a pouco, germinam as suas próprias criações com um forte interesse em trabalhar através da improvisação e colaboração. **MIGUEL OLIVA TELES** (Porto, 1989) exerce medicina interna e cuidados paliativos em Lisboa desde 2015. Procura na escrita um espaço onde se cruzam a vida, a poesia e a filosofia. Em 2021 publicou o seu primeiro livro de poesia: Errando. **MIGUEL PIPA** (Vila do Conde, 1980). O seu percurso foca-se na investigação e pesquisa, na desconstrução de formalismos pré-concebidos, e na procura de diferentes práticas em diversas áreas como eletrónica, som, artes plásticas, performativas e escrita. **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 subiu a revisor de texto, acumulando assim técnicas e práticas sempre ligadas à palavra escrita. É doutorando em estudos de teatro. **PINY** (Lisboa, 1981). Ser humano que através da arte tenta criar um mundo mais justo e livre. Performer, arquiteta, coreógrafa, pesquisadora, pedagoga, ativista. Estuda e leciona fusões de danças do Médio Oriente. Norte de África e danças urbanas afro-norte-americanas. **SARA SANTOS** (Lisboa, 1985). Desde as primeiras tentativas de autodefinição, procura formas originais de comunicar. Descobriu na tradução um dos ofícios de o fazer, a possibilidade inebriante de ficar imersa na mediação entre dois polos de uma partilha. **RENAN MARCONDES** (São Paulo, 1991) é artista e pesquisador com foco nas artes performativas. Doutor em artes da cena pela ECA-USP, com passagem pela Justus Liebig Universität Gießen. **ROBERTO DAGÓ** (Jaguaruna, Brasil, 1990) é artista criador em dança e performance, investigando relações entre corpo, imagem e política. Bacharel em artes plásticas (UnB, Brasil), estudou coreografia (UTL, Portugal) e concluiu mestrado em criação artística em artes da cena (UGA, França). **VÂNIA GALA** (Coimbra, 1972) é coreógrafa e investigadora. Doutorada pela Universidade de Kingston, leciona no MAM/FA Coreography do Trinity Laban, responsável pelo módulo Examining practice. O seu interesse incide sobre práticas experimentais em performance e dança com ênfase em noções de recusa, (não)performance e opacidade. **VICENTE ANTUNES RAMOS** (São Paulo, Brasil, 1995) é diretor de teatro, dramaturgo e roteirista. Formado em artes cênicas pela Universidade de São Paulo cofundou o Comité Escondido Johann Futerz, coletivo que investiga a lida com documentos em cena.

-  Suspender folha com mão
-  Amarrutar folha e raspar
-  Amarrutar folha nas mãos
-  Bater com a folha no espaço ou em partes do corpo
-  Criar movimento, dobrar, enrolar
-  Soprar, fazer movimentos com cabeça
-  Ler palavras soltas
-  Cone, subir e descer melodia
-  Rasgar tiras de jornal
-  Bater com o jornal enrolado



coreia.pt

FICHA TÉCNICA

CONTRIBUIÇÃO #6 Ángela Millano & Julián Pacomio, André Lepecki, Andrei Bessa, Giovanna Monteiro, Leonor Mendes, Roberto Dagó & Vicente Ramos, Carla Fernandes, Chiara Bersani & Diana Niepce, Clara Amaral, Emiliano Aversa, Guilherme Figueiredo, Isabel Cordovil, Jan Ritsema & Jonathan Burrows, Miguel Pipa, Miguel Teles, Piny, Renan Marcondes, Vânia Gala TRADUÇÃO Inês Cardoso & José Gil (estagiários), Joana Frazão, Pedro Cerejo, Paula Caspão, Sara Santos REVISÃO Pedro Cerejo, Daniel Lühmann, TRANSCRIÇÃO Inês Cardoso & José Gil PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Associação Parasita, Circular Associação Cultural DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena APOIOS Escola de Dança do Centro Municipal de Juventude de Vila do Conde, ESMAE (Porto), Galeria Zé dos Bois (Lisboa), Linha de Fuga (Coimbra), Vaga (Ponta Delgada) AGRADECIMENTOS Alkantara, Eleonora Fabião

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

*Coreia* aceita colaborações para o próximo número, a sair em setembro de 2022, reservando-se o direito de seleção dos textos, que devem ser enviados por correio eletrónico até ao dia 20 de junho de 2022 para: coreia@coreia.pt

DEPÓSITO LEGAL 452179/19 ERC 127238 IMPRESSÃO FIG — Indústrias Gráficas, SA — Coimbra TIRAGEM 3000 exemplares FONTES Glossy Display, F Grotsek 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



C I R  
R C  
A L U



dgARTES DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES

