

NIKITA KADAN *Cheap Gas Cheap Blood* VIKTOR RUBAN 10 de Agosto de 2022 EDNA JAIME Entre as Fronteiras da Expressão RENAN

ISSN 2184-4461  
Direcção: João dos Santos Martins  
Periodicidade: semestral  
Distribuição gratuita  
set. 2022

MARCONDES Brasabrazil GERMAINE ACOGNY Dança Africana SABINE

MACHER a velha bailarina BRYANA FRITZ línguacortada ROSA PAULA ROCHA

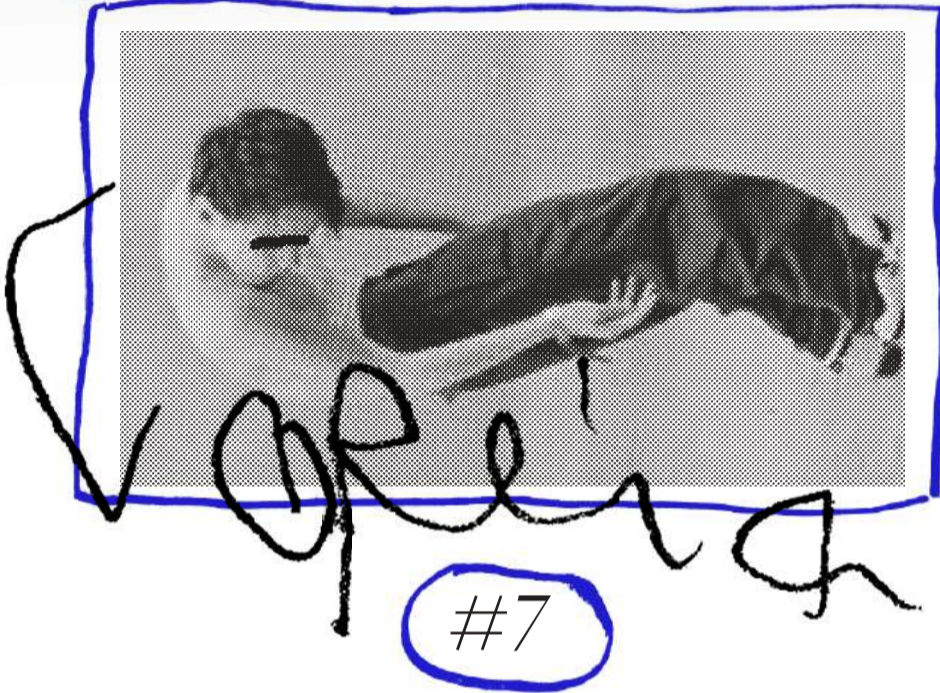
PINTO Pela Dança Portuguesa na *Ilustração Portuguesa* (1921 e 1922) BEVERLY EMMONS

Iluminem Tudo o que Vos Interessar CLARISSA SACCHELLI *Wild* (Selvagem) JOANA

LEVI Rasante ROMAIN BELTRÃO TEULE *Doubler* JANAINA MORAES Residenciar a

Palavra Morada AMIT NOY Diário Como Dança EDUARDO BATATA, LEONOR LOPES,

VES LIBERTA & VITOR GRILO SILVA Che



CHEAP

GAZ

CHEAP

BLOOD



Não me lembrei de nada além da data como forma mais performativa de começar. Documentar ou relatar descreve o processo artístico mais comum hoje em dia. Números, factos, correlações, acontecimentos históricos, causas e consequências de um ser humano e escolhas, coisas feitas ou não, acções realizadas ou não, responsabilidade assumida ou não.

Em 2014, quando a Rússia começou a guerra anexando a Crimeia e ocupando partes das regiões de Donetsk e Lugansk, artistas e trabalhadores culturais da Ucrânia envolveram-se maciçamente no activismo cultural. Desde bloquear o Ministério da Cultura ucraniano com a Assembleia de Actores Culturais, exigindo reformas, purga e responsabilização legal dos dirigentes anteriores, ou lançar o Congresso de Activistas Culturais para fortalecer a solidariedade e estruturar iniciativas de diferentes regiões da Ucrânia, até iniciar o grupo de trabalho Cultura com base no Pacote de Reformas de Recuperação. Surgiram novos festivais e instituições para ajudar os refugiados das regiões ocupadas, documentando crimes de guerra e violações dos direitos humanos, e também centros que resultaram de iniciativas de voluntariado em colaboração com militares ou deslocados, etc. Apareceram muitos novos espaços de apresentação, projectos artísticos e plataformas, reflectindo sobre a responsabilidade da cultura durante guerras e crises, dando resposta a necessidades, partilhando práticas de descolonização e formas de resistência à desinformação.

Em 2022, após o início da invasão em grande escala, percebemos que os nossos esforços anteriores estavam longe de serem suficientes. Desenvolver discursos e trabalhar sentidos não nos defende do terrorismo nem do desejo de “des-ucranizar a Ucrânia”<sup>1</sup>. A defesa e o empenho em iniciativas de ajuda às nossas forças armadas tornaram-se cruciais para todos. A maioria dos teatros, estúdios, galerias, clubes e outros espaços artísticos transformaram-se muito rapidamente em centros logísticos, bunkers ou lugares seguros para refugiados. Muitos coreógrafos, intérpretes, grupos de teatro, encenadores ou cenógrafos tornaram-se voluntários, ajudando a encontrar ou entregar comida, medicamentos, equipamento tático, munições defensivas, drones, veículos ou até mesmo balas. Grande parte também decidiu ir para a linha da frente com armas e aprender a combater. Muitos artistas, com as suas redes profissionais, começaram a coordenar actividades para ajudar refugiados e angariar fundos para as diferentes necessidades urgentes.

Também nos apercebemos de que, ao estarmos sobretudo concentrados nos desafios internos no período de 2014-22, comunicámos muito pouco sobre a identidade e a cena contemporânea ucranianas nos circuitos internacionais, o que foi bastante prejudicial quando tentámos angariar solidariedade a nível político, mesmo dentro da UE. A Ucrânia era uma “zona cinzenta”, e foi preciso que ocorressem acontecimentos dramáticos, que milhares de civis morressem, milhões abandonassem as suas casas e que infra-estruturas fossem destruídas para as pessoas começarem a olhar realmente para a Ucrânia. A Rússia, tradicionalmente, desde os tempos soviéticos, tem usado a desinformação e a propaganda através da cultura. Em resposta a isso, muitos artistas tornaram-se canais de informação rigorosa, começaram a explicar o contexto histórico de acontecimentos actuais, a preencher lacunas históricas e a mapear casos de apropriação cultural massiva da nossa história, cultura e arte<sup>2</sup>, confrontando *westplainings*, sensibilizando para as nossas necessidades actuais, enfrentando os desafios, revelando perversões.

A esfera cultural na Ucrânia tem sobrevivido sobretudo graças à solidariedade dentro de redes independentes de artistas, instituições e seus públicos, que se apoiam mutuamente em termos físicos, emocionais, mentais e financeiros. Também ajudam a evacuar obras de arte ou arquivos de zonas de risco, porque o Estado mal dá conta dessa missão. Todos os ucranianos estão concentrados em coisas urgentes e na sobrevivência, o que torna extremamente difícil o trabalho artístico. Como coreógrafo, sinto-me bastante limitado para entrar profundamente num processo de criação, à procura do movimento ou da linguagem da dança, porque tudo é tão carregado. Posso começar a trabalhar com os “alertas fantasmas” que “oiço” ultimamente, mas mal comece a trabalhar vou mergulhar no trauma, e não no trabalho artístico. Para alguns artistas ou colectivos a situação é proveitosa - as iniciativas artísticas canalizam as suas preocupações, ansiedades, reflexões, etc., como resposta à situação.

As coisas vitais, as necessidades básicas, são as mais desafiadoras, e é por isso que a recuperação física, emocional e mental é crucial. As práticas somáticas, de corporalização e de dança são muito úteis para isso. Artistas de dança em territórios mais seguros estão a dar aulas gratuitas a crianças e adultos, ajudando-os a lidar com o stress, a reactivar processos de recuperação e a “voltar aos seus sentidos” (por exemplo, Nikita e Alla Kravchenko no espaço Soma majsternya, em Lviv, com aulas de Movimento Estático e Locomoção; a Apache CREW, com a caravana de acampamentos de dança Círculo de Dança em diferentes regiões; ou

as sessões regulares de Terapia de Movimento de Dança no espaço LMaluma, em Kiyv). Algumas pessoas reúnem-se irregularmente para treinos e alongamentos, partilhando práticas corporais ou até fazendo sessões de improvisação (como a Totem Dance School com os Fins-de-Semana de Dança Contemporânea de Kiyv ou o minifestival de Contacto-improvisação Dança da Paz 2022, ou a formação integrada regular para bailarinos no LMaluma, em Kiyv).

A maior parte das iniciativas de voluntariado está envolvida com a defesa e o pessoal militar. A partilha não só de experiências mas também de conhecimento leva a novas iniciativas. Coreografia Táctica (leccionada por Kristina Shyshkareva no Totem Dance Theatre) e Biomecânica (leccionada por mim para várias ONG) são oficinas em que novos soldados aprendem a lidar com as suas munições (que acrescentam 20/25 kg ao seu peso corporal), a respeitar a sua estrutura corporal de modo a evitar traumas físicos, o modo como funcionam a respiração e a atenção e a importância de se sintonizarem com os próprios processos corporais para garantir a sustentabilidade física, emocional e mental.

O treino para civis também é oferecido em campos de três semanas que promovem o diálogo entre a sociedade civil e militar, sensibilizando para as práticas militares e, ao mesmo tempo, ajudando na integração social da população militar. Esta iniciativa privada de “Oficialato civil” inclui sessões de trabalho corporal, elementos de biomecânica e consciência somática, formação integrada, aulas de improvisação e composição em dança, com elementos do sistema de Análise de Movimento de Laban e informações sobre diversos conceitos corporais.

Fui recentemente convidado a participar como formador no Curso de treino para instrutores das Forças Armadas da Ucrânia sobre recuperação e primeiros-socorros psicológicos. Começou em Junho em modo experimental e está agora acreditado pelas Associações Nacionais de Psicoterapeutas e de Arte-Terapia. Neste curso prático, os instrutores aprendem o básico para manter o equilíbrio físico, emocional e mental num contexto de batalha; técnicas que ajudam a lidar com situações críticas (incluindo distúrbios, ataques de pânico, etc.); conhecimentos sobre como resistir ao stress e prevenir a PSPT (Perturbação de Stress Pós-Traumático), de modo a que soldados e oficiais se possam ajudar mutuamente, prevenindo comportamentos autolesivos ou suicídios. Doze das 40 horas são dedicadas a trabalhar noções básicas de dança contemporânea e de Terapia de Movimento de Dança (respiração, enraizamento, postura, consciência corporal e espacial, etc.).

A solidariedade internacional é crucial para ajudar os refugiados, conseguir ajuda humanitária, prevenir o tráfico de pessoas, ajudar com questões de saúde e necessidades especiais. Muitas instituições parceiras tornaram-se centros ou abrigos para refugiados. Algumas acolheram eventos e manifestações de solidariedade nas suas cidades, dando conta do seu apoio e pressionando os governos locais a agilizarem a tomada de decisões. E também mapeando recursos que serão necessários para os desafios futuros, que ainda não são visíveis, mas já se tornam palpáveis: desde lidar com questões conceptuais (por exemplo, a crise em grande escala do humanismo) até ao potencial da política global (consequência do mau funcionamento de organizações internacionais como a ONU, a OSCE, a Cruz Vermelha ou a Amnistia Internacional).

Há um ano, eu não me imaginava a trabalhar com militares. Mas, desde Fevereiro, percebi que a humanidade “criou” um mundo onde a liberdade tem de ser defendida pela força, onde a soberania é uma questão de mercado e o humanismo é constantemente posto em causa. A questão é se estamos preparados para admitir que fechar os olhos e “ficarmos preocupados” não vai resolver a situação - que teremos de lidar com ela. Devolvendo a responsabilidade àqueles que cometeram os crimes, admitindo os erros e aprendendo com eles, fazendo o luto das nossas perdas e recordando aqueles que deram as suas vidas em defesa dos nossos direitos e liberdades, reconstruindo o que foi destruído e sarando as nossas feridas, fomentando a solidariedade e a partilha, questionando o nosso modo de vida e as nossas zonas de conforto, estando atentos ao pensamento e discursos que estamos a desenvolver e a difundir, repensando a arte que criamos e apoiamos, perguntando que sociedade estamos a construir ou a manter e se a vida humana, a liberdade, a dignidade, o cuidado, o intelecto, a gratidão e a ludicidade têm importância nessa sociedade.

## VIKTOR RUBAN

Traduzido do original em inglês por Joana Frazão.

1. Formulação de Timofey Sergeitsev, tecnólogo político russo, no seu artigo “O que a Rússia deve fazer com a Ucrânia”, 05.04.2022, <https://ria.ru/20220403/ukraina-1781469605.html>.
2. Estes casos estão descritos em “The fallacy of ‘Russian Culture’ in Ukraine”, de Hiroaki Kuromiya, em <https://ukrainian-studies.ca/2022/05/16/the-fallacy-of-russian-culture-in-ukraine> ou em “Appropriated by Russia”, de Валерія Степаненко, em <https://ukrainer.net/appropriated-by-russia>.

## PONTO DE PARTIDA

16 de Junho não é tão somente uma data, não o poderia ser, pelo menos para mim, cujos progenitores, neste dia, no centro de Moçambique, cidade da Beira, entrelaçavam suas vidas a escassos três meses da chegada da menina que já bailava no ventre, mas também o nome da escola que, em 1996, foi o berço para resvalar a sua paixão pela dança. Na arquitetura do corpo, no panorama de topo, subir e descer ladeira abaixo na perseguição de um sonho arrebatador: viver a Dança! Farda colegial embutida, paixão



O Bom Combate (2016) de Edna Jaime (na foto).  
Foto: Mariana Silva.

em riste, buscando desde tenra idade manter a bandeira em haste através da arte do movimento, do canto e da reconstrução dos contos que outrora ouvia, para recontar de outro modo a minha história, uma nova história. Acostumei-me a ser ensaísta nos contratempos da dança e da vida, onde ecoavam as xipalapalas<sup>1</sup>, e a maternidade chegou trazendo consigo outro corpo, outra mente, outras necessidades, toda uma nova realidade de mim mesma: eu me (re)conhecendo! Houve momentos de instabilidade em demasia. Nessa inconstância em que divaga meu pensamento, anos passando fazendo surgir vários cenários mutáveis, a bailarina-camaleoa assim (re)nascia, uma verdadeira *hustler*, dois meninos ao colo, uma enorme paixão em movimento no novo

corpo, alma e caminhada: a Dança, sempre a Dança!

Na inércia do movimento de uma quase aprendiz da presença em palco, para se tornar parte do mundo que se deixa energizar pelo toque de pele da ponta dos pés aos diversos soalhos, intimíssimos, corpo e musicalidade são como o que aterra e o que acolhe, em movimentos ora voluptuosos e improvisados, ora meticulosamente planeados. Vesti esses mantos de suor enquanto bailava o mundo. Embebedada desses tantos sentimentos enviesados que não consubstanciam a verdade e a realidade. Tão peremptória para mudança de mim mesma, violentamente aprendi a ler os meus próprios sinais e os sinais à volta de mim. Corpo celeste exposto a gentrificação em meio a azáfama que vai se aglutinando e chega ao extremo. Já referia minha mãe Maria: “Enquanto danças, se eleva o monstro em ti”. Uma nova dimensão dos movimentos vai-se exacerbando, até ganhar volume, como o estrume de uma planta que, quando colocada nessa terra, floresce, desde a terra batida até a cidade de betão.

A dança sempre foi tida como parte importante de uma base elementar a nível familiar em África, dançar é espantar e alegrar, é o nosso lugar de aterro. Cultuar os deuses da água, dos montes, das madrugadas, permitir que eles habitem em nós. O corpo é o portal que permite o acesso a dimensão futura, o próximo domínio. Em brutos movimentos, de tambores ao vento, do fogo em meio ao infinito escuro, trazendo vozes adormecidas. *Siyavuma*<sup>2</sup>!!!

## ENTRE AS FRONTEIRAS DA EXPRESSÃO

*A província de Cabo Delgado é rica em gás natural e vive aterrorizada, desde 2017, por rebeldes armados... Há 784 mil deslocados internos devido ao conflito, de acordo com a Organização Internacional para as Migrações (OIM), e cerca de 4.000 mortes, segundo o projecto de registo de conflitos ACLED.*<sup>3</sup>

Expressando lá no fundo da complexa alma, o corpo, que é a boca da alma, dá o seu máximo para, de forma exímia, trazer à vida a expressão de uma forma de desentupimento do estresse social que se pretende alcançar. Entre avanços e recuos, entre a missão do dever de expressar e o temer as incontornáveis consequências, como que numa corda bamba se ver dançar sobre uma linha ténue, íngreme, que se vai acentuando e aglutinando em questionamentos que com o passar dos anos ganham volume e ficam como uma crosta de ferida que não sara, é muitas vezes um pensamento desconexo, mas ininterrupto. O reccio está aí, presente, premente e existente, e, enquanto pensamos, imediatamente abortamos o pensamento.

Assim é ser moçambicano pertencendo somente à minúscula capital, mas sentindo nas entranhas da alma o ecoar dos tambores de Cabo Delgado gritando: “Eu também sou Moçambique!” Difícil é ser surdo diante deste ensurdecido ressoar de engasgos e choros sem voz amordaçados nos nós da garganta colectiva do povo e não dançar a dor dos meus...

Combater *O Bom Combate*<sup>4</sup> foi necessário para exorcizar as vozes que em 2016 me cantavam ao ouvido em unísono de dia e de noite: “Mulher, você tem de dançar a dor do teu povo e elogiar, mesmo em meio ao caos, esta resiliência toda da qual tu também bebes e te manténs vertical e quase inabalável! Que o teu corpo fale!!!” Um loop em cadência de pele de cobra da dança Mapiko<sup>5</sup> repetia de forma infinita aquela imagem do Bispo beirense Dom Jaime Pedro Gonçalves, em um dos canais nacionais de TV: “Ainda que se juntem e ecoem todos os tambores de Moçambique, existem os que não percebem e se negam a perceber a necessidade e o valor da paz”.

Quando os ouvidos não ouvem, o corpo tem de falar, e é aí que misteriosamente a missão e o propósito se encontram uma vez mais para romper com a fronteira da expressão. É uma espécie de casamento em um regimento que permite cortinas de impedimento, este assombramento diário dessas cortinas ásperas, pesadas e difíceis de afastar para permitir a entrada do sol, num interior de clima abafado que não permite desabafo, um trato em que ninguém interfere em coisa alguma.

Não mais aí jazem espíritos obstinados e destemidos, nem as promessas revolucionárias dos de esquerda, nem os multipartidários; foi-se o herói Samurai – ficou a história –, e com ele foram também os verdadeiros ideais. Rompe-se assim o cordão umbilical entre as potencialidades e possibilidades. Restam-nos estas mentes timoratas dos que nutrem simpatia febril pelos regimes ditatoriais.

Não podendo voar mais alto, as aves assombam o céu em rodopios de socorro.

Expressar dando mão à palmatória, ao que se sente, sabendo que é importantíssimo não sermos corpos blindados em suas próprias paredes, nas fronteiras do interdito, mas arrasar emoções, destrinchar sermões, aclarar confusões e propositados equívocos.

Para expressar qualquer tipo de liberdade, de forma inequívoca, é importante primeiro dar vazão à interior rebelião. Eu, ferozmente, fui-me açoitando, nesse contencioso de conceito “liberdade de expressão”. Vários questionamentos surgiram em mim, através de murmúrios e indagando sobre até onde vão os limites da expressão ou da liberdade de expressão. Até onde vão os extremos da tolerância à liberdade de expressão.

Que eu me recorde, depois da rejeição dos fregueses em relação à subida de preço dos chapas<sup>6</sup>, a tolerância ao manifesto foi zero, em meio ao gás butano e enxofre viam-se corpos pintados de vermelho. Falei também dos discursos em assembleias que calam jornalistas em reportagens, mas não calam o barulho das armas. Da violência que (in)surge desses recursos. Da intolerância à liberdade religiosa, do extremismo e do ódio nutrido diariamente. Esse sim, é o caos ao rubro, na ribalta, mas mais do que aterrorizadora é a violência existente, e a maior das violências é, sem sombra de dúvidas alguma, a violência cometida entre irmãos.

Enfim, dúvidas geram respostas, mas também há perguntas sem respostas. Continuei a buscar os frutos da liberdade em perfeita imperfeição. Ser e permitir ser algo mais. Força motivadora esta que fez surgir esta vontade indômita, para dilacerar os regimes ditatoriais e combater o bom combate. É preciso criar tentáculos de sobrevivência, para produzir a seiva da nação, rumar voluntariamente de forma atroz para o derrube da escumalha existente.

Podendo assim estufar o tórax, embutindo-o de coragem, é preciso coragem para experimentar qualquer tipo de liberdade que seja.

Ter liberdade para expressar é um pressuposto em construção!

## O MISTO DE PERSPECTIVAS E SONHOS

É em meio à cacimba que gera cegueira de percepção do meio envolvente, deste dogma imperativo do corpo na mística do sonho, que se formam núcleos desejosos de obter maior rigidez, que se esperam, acima de tudo, uma nova realidade de maior e melhor acesso a educação de base, formação profissional, oportunidades que movem fundos e mundos para todos.

Que haja uma incubadora atemporal. Que não se perca o trajecto entre os vários itinerários. Preocupa-me o legado em ruínas que rumam à decadência. Talvez, acrescentar outro tópico: o despertar social para observância da opinião do artista. Uma observância não premonitória, mas capaz, acima de tudo, de prever o rumo dos acontecimentos.

Que haja, em suma, a difusão, de forma globalizada, do trabalho artístico local, de onde quer que seja para o Mundo! Afinal de contas, somos todos de lugar nenhum senão desta terra, o único lugar que conhecemos e no qual pretendemos ser reconhecidos.

Texto revisto por Wolf Nhaca em cumplicidade com a autora.

1. Chifre anelado do grande antílope africano pala-pala (*Hippotragus niger*), que é usado como instrumento musical ou meio de chamamento.
2. Termo do Zulu, língua falada na África do Sul, que significa “aceito”/“aceitamos”.
3. *Novo ataque no sul de Cabo Delgado causa três mortos*, Observador, 27 jun 2022. <https://observador.pt/2022/06/27/novo-ataque-no-sul-de-cabo-delgado-causa-tres-mortos/>
4. *O Bom Combate* (2016) é uma criação minha que retrata a ressonância da luta diária que a maioria das pessoas comuns leva a cabo, com tenacidade e fé, preservando corajosamente a sua dignidade, valores e princípios morais e éticos que estão cada vez mais degradados na sociedade moçambicana, em tempo de crise económica e de alguns escândalos políticos e económicos marcantes. Na verdade, esta é uma situação que se vive actualmente em várias sociedades do mundo.
5. Dança tradicional moçambicana praticada pela comunidade Makonde, na província de Cabo Delgado.
6. Diz-se dos transportadores semi-colectivos de passageiros em cidades de Moçambique, vulgo “chapa 100”.

A  
SF  
R  
O  
N  
T  
E  
I  
R  
A  
SD  
AE  
X  
P  
R  
ES  
S  
Ã  
O



*Minhas asas estão prontas para o voo,  
Se pudesse, eu retrocederia.*  
Gerhard Scholem, **Saudação do anjo**

Antes de existir o Brasil, esse de hoje, construído a pauladas, havia outro Brasil. Antes desse Brasil supostamente nomeado pela madeira pau-brasil, houve outro que nomeou esse pedaço de coisa com essas seis letras. Brasil, Brazi, Brazir, Breasail, Bracir, O'Brazil: uma palavra que se balbucia e se transforma, uma linha circular ou um anel de ilhas, uma terra maravilhosa e assombrada da mitologia irlandesa, com magos, coelhos coloridos – e comigo que agora escrevo, num futuro distante. A ilha Brasil, desenhada em tantos mapas, geralmente no meio do oceano Atlântico, Eldorado às avessas, prima da Lua e de Marte e dos buracos negros, terreno de uma outridade absoluta, terra da brasa, dos vermelhos, em formas diversas e ensaiadas do que poderia ser aquele encantador e assustador lugar que sempre habitará nossas mentes. Anteontem Brasil, ontem Lua, amanhã Marte. Para sempre outro lugar.

Nós, daquilo que hoje segue sendo chamado de Bras(z)il, não podemos nunca nos esquecer de que antes desse Brasil, criado a ferro e fogo, houve e haverá sempre um Brasil imaginado por outros povos agarrando-o pelo pé, transando à força com seu duplo e não o deixando nunca em paz. Queimando-o por dentro e fazendo nascer dentro dele todos aqueles bebês monstruosos e alienígenas que aparecem a rodo nos filmes de terror.

Querido fantasma do Brasil. Toda exportação do Brasil levará, em alguma mala de pertences, um ou outro dos seus. Vocês pesam pouco, é verdade, então conseguem se encaixar confortavelmente no limite reduzido de uma mala de mão. A grande questão, portanto, não é seu transporte, mas sim o que fazer com vocês depois que eventualmente saem das malas.

Quando um fantasma brasileiro sai da mala e se vê na Europa, alguns caminhos são possíveis. Um deles é vesti-lo do misticismo daquela ilha Brasil antes do Brasil, envolver sua pele invisível de tudo aquilo que se projeta sobre essa terra quando se está fora dela e só é possível imaginá-la como um pedaço de mapa. Mas esse misticismo não é uma questão de elementos, de como adornar um fantasma ou o quanto de suor se respinga sobre os corpos. Não é (só) a nudez, não é (só) o cocar, não é (só) a cor da pele. É uma questão de como se adere, sobre esses elementos todos, aquela outra nuvem densa que é a imagem que se tem daqui quando se está fora.

Quando hoje se reconhece, fora do Brasil, o Bras(z)il (em, por exemplo, uma peça de dança), fica claro para um brasileiro que nada é dito sobre o Brasil senão sobre o claro desejo de, criando uma imagem brasileira, pular para fora dessa terra sem saída e encontrar aquele oásis no deserto da Europa chamado: *estrutura de trabalho*.

Quanto mais cresce a fenda nessa nossa terra arrasada, quanto mais correm os anos a nos provar que nosso projeto democrático falhou e que aquilo que achávamos que era progresso era só um pano quente, mais corre nas nossas bocas de artistas de classes média e alta a doce palavra *internacionalização*. Já que não dá mais aqui, que tal lá fora? Já que há 908 projetos de teatro enviados no último ano só no estado de São Paulo para que apenas vinte deles vejam algum centavo, que tal mostrar para outros nossa “verdadeira” cara? Já que parece ter tanto dinheiro e culpa lá fora, afinal de contas... Já que “eles” nos devem...

Quanto mais cresce essa palavra, mais deixamos nosso público no chão para acomodar nas cadeiras os curadores internacionais; mais os levamos de *Uber* – já altos de caipirinha – para aquele teatro (que revitaliza enquanto gentrifica) a fim de escolher aqueles que enfim poderão sair; mais volta só quem saiu com sucesso; mais conquista temporada quem tem a dupla nacionalidade no currículo, quem dançou com as grandes, quem conseguiu se segurar antes de cair, quem produziu aquilo que parece ser igualzinho ao Brasil quando fora do Brasil e volta para, tendo em mãos os palcos, nos contar sobre como lá vestiu nossos fantasmas.

(Essa cena acima é muito contraditória e nela não há mocinhos ou vilões. Não é uma narrativa, é um quadro caótico do momento em que a fenda se abre demais e cada um se organiza como pode. É uma cena de naufrago. Nela, há ajuda, tentativas, desejo aos montes, mudanças de rota, sabedorias, lições de velhos sábios sobre como sobreviver e memórias saudosistas das viagens para Europa que formaram nossa elite modernista. Essa cena não tem protagonista, por mais difícil que seja imaginar uma cena sem protagonista hoje em dia.)

Quando estive, eu e meus fantasmas, por um breve tempo no doce e calmo espaço público europeu, sem medo de andar nas ruas e com tempo para pensar no que há antes e depois do meu corpo – porque aqui é corpo o tempo inteiro, que olha para

trás desvia anda apressado e põe a mão no bolso porque os fantasmas marcam a dúvida –, só quando lá estive, pude notar como é difícil pedir que vejam, nos nossos fantasmas, qualquer outra coisa para além das imagens que colocaram sobre nós. Querem nossas penas, nosso suor, nosso calor, nosso sol, nossa floresta, nosso café, nossa terra a qualquer custo. Dentro e fora da dança. Sempre quiseram. Afinal, por que outro motivo estaríamos lá? Precisamos marcar nossa diferença e propriedade, pois o resto todo já tem lá. Não é possível escapar desse olhar e, se dependemos do seu reconhecimento para continuar a produzir, como responder a ele? Como vestir os fantasmas para um bom chá ou cerveja na Europa?

Há um caminho, assumido apenas por algumas poucas peças de dança, que parece possível e que passa por compreender a impossibilidade de criar uma imagem autenticamente brasileira quando fora do Brasil, dado que qualquer processo de reconhecimento dessas imagens por parte do público dependerá de uma aproximação com aquela ilha Brasil prévia ao Brasil. O que quer dizer: qualquer imagem brasileira só se constitui a partir de um duplo monstruoso de si mesmo, sendo como um negativo fotográfico. Nesse sentido, parece ser um caminho apresentar, ao mesmo tempo, a imagem reconhecida e seu duplo negativo. Algo nesse sentido se desenhava fortemente, por exemplo, em *Fúria*, criação de 2018 de Lia Rodrigues, onde toda imagem construída em cena parecia, logo que produzida, *passar do ponto* em relação a seus próprios contornos, tornando-se logo outra e outra e outra.

O que importa é que em *c h ãO*, peça de Marcela Levi e Lucía Russo, é possível ver outro desdobramento maduro desse caminho a se tomar em relação ao que parece ser o Brasil. Também produzida em coprodução com diversas instituições europeias e tendo aí sua estreia, a peça parece muito ciente dos impasses e limites desse contexto, e não apenas de suas possibilidades. Há, como em trabalhos anteriores da dupla (como *Mordedores e Deixa arder*), a abertura de um espaço violento semelhante a um pesadelo: não há propósito ou justificativa de sua presença em cena, de forma que ela não se direciona a ninguém a não ser para o próprio chão do teatro (algo evidente com o performer que fala o tempo todo andando em quatro apoios e olhando para o chão). A violência aqui é jogada para baixo, para os pés, ela é a abertura de um campo entre amor e dor (*endurecer sem perder a ternura*), entre o elichê de um cocar e o mistério de performers cujo rosto nunca vemos, entre o potencial alienante de uma peça da Broadway e o potencial revolucionário do carnaval, entre nós e o Zé Carioca, entre um som que não se sabe se vem de fogos de artifício ou tiros. É aquela violência que Walter Benjamin chamou de divina,<sup>1</sup> violência que é fim em si, que não repõe algo após ela. Violência das marés, das ondas, que apenas arrasta a todos. Sabe-se lá para onde.

Quando estive, eu e meus fantasmas, por um breve tempo no doce e calmo espaço público europeu, me dei conta de um dado corporal central. Lá, eram poucos os que olhavam para trás na rua para ver quem estava andando fora do seu campo de visão (e se essa pessoa constituía alguma ameaça). Essa virada de cabeça não era inexistente, claro: havia, nesses corpos europeus, a virada xenofóbica, mas também havia a parcela de corpos queer, mulheres, imigrantes e sujeitos racializados que, sem virar suas cabeças, não sobreviveriam naquele espaço público que nunca foi feito para eles.

Mas, como sempre, a escala do Brasil é outra. Aqui, em bom português, o bicho pega. Aqui, olho para trás o tempo todo, e me impressiono com o que significa ser um povo que se habitua a apenas olhar para frente no espaço público e outro povo que é obrigado e condicionado a olhar para trás. Penso que esse é o gesto fundamental de *c h ãO*, mesmo que ele não se configure como elemento coreográfico central. Se o público é convidado o tempo todo a se virar, deixando de olhar para o palco e buscando reconhecer de onde vêm os assovios e sapateados que invadem o espaço, é porque é preciso procurar em outros tempos e espaços, uma vez que os fantasmas se movem em uma temporalidade muito distinta da nossa. Também o anjo da história benjaminiano e “seu rosto dirigido ao passado” não olharia para trás? Tal qual o anjo, há esse pianista-performer em cena de quem mal vemos o rosto, de costas para nós e em meio ao chão com um acúmulo de material preto. Anjo que “acumula ruína e as dispersa sobre nossos pés”, pianista-anjo que “vira as costas” para o “futuro [...] enquanto o amontoado de ruínas cresce aos céus”.<sup>2</sup>

É, no chão, algo que poderia ser brasa. Poderia ser Brasil, mas não é. É seu negativo. São penas, e se movem com o impacto de uma placa ou dos pés dos performers. Elas, como as imagens sobre os fantasmas, devem ser sempre móveis e se mover no espaço sem rumo definido, apesar de sempre voltarem ao chão. Ou até virar asas, grudadas na pele de um pianista suado que voou perto demais do chão.

*c h ãO* (2022) de Marcela Levi & Lucía Russo. Foto: Evelson de Freitas. Cortesia das artistas.



1. BENJAMIN, Walter. “Crítica da violência: crítica do poder”, em *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986, pp. 160-175.
2. BENJAMIN, Walter apud LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

*Ao longo de mais de cinco décadas de trabalho contínuo de transmissão de dança, primeiro com a Mudra Afrique, e depois com a École des Sables, em Dakar; Germaine Acogny tornou-se uma figura central para a dança contemporânea em África. O seu percurso de renovação estética da dança africana ficou marcado pela utopia do pan-africanismo dos anos setenta, em que a dança participava no movimento cultural de reimaginação política pós-colonial do continente comprometido com a sua história ancestral. Publicado originalmente em 1980 em francês, inglês e alemão, Dança Africana é um dos raros manuais de dança escritos na região, do qual publicamos a sua introdução. A partir deste texto pode-se não apenas aceder a uma história de vida pessoal que se cruza com tradições de dança do centro-oeste africano, mas também a um programa estético e político que inevitavelmente dialoga com as culturas de dança afro-diaspóricas no continente americano.*

**Dança tradicional africana**

O ser humano usa o corpo para se exprimir desde o dia em que nasce. A dança é, para mim, um prolongamento natural da vida e dos gestos do dia a dia. A dança agrega ideia e sentimentos. É isso que ela é ainda hoje na África Subsariana. É por isso que as danças tradicionais são feitas pelos mais velhos, mais do que pelos jovens. Os mais velhos são os que têm mais a dizer, a comunicar, a transmitir, para que o seu conhecimento possa pendurar e eternizar-se pelas gerações futuras. É a sua forma de escrever, de marcar no tempo e no espaço as coisas criadas e não criadas.

Desde que o ser humano surgiu na Terra, a dança é usada para honrar o seu criador ou múltiplas divindades. Isto explica que, na génese, toda a dança era ritual, era sagrada. Os nossos antepassados dançaram todos os acontecimentos importantes da sua vida. Longe de ser um mero entretenimento, a dança era uma forma de prece: “Mais do que expressões puramente instintivas ou espontâneas, essas *bamboulas* com que a literatura colonial fazia sonhar os seus leitores, as danças, as cerimónias [...] não são certamente destinadas a atingir um estado de desinibição coletiva, como alguns terão tido a infelicidade de dizer: pelo contrário, obedecem a um conjunto estrito de códigos que, sendo distintos dos da coreografia ocidental, não são menos rigorosos e imperativos, estando institucionalizados e ocorrendo exclusivamente em certas ocasiões — em alturas específicas — e para propósitos claramente definidos” (J. Laude, in Michel Huet, *Danses d'Afrique*).

Danças para fazer a chuva cair ou danças da colheita são manifestações de alegria coletiva, danças da água, danças do fogo, danças de iniciação... A dança, em África, mais do que em qualquer outro lugar, é ainda hoje expressão da vida. A humanidade colocou Deus acima de tudo; inacessível para o ser humano. Para se dirigir a Deus, o ser humano usa gestos, a dança e o canto.

Para os iorubá, antes de se começar qualquer cerimónia é necessário primeiro acalmar a divindade LEGBA, deus do sexo e da desordem. Com a aparência de um homem flanqueado por um grande pénis em madeira, divindade protetora do país, da aldeia e da casa, é-lhe oferecido o sacrifício de um galo, que simboliza a potência do macho responsável pela procriação. A seguir é invocada FA, divindade da paz. Os instrumentos de percussão utilizados são um grande e um pequeno. O primeiro tem um som agudo, o segundo grave. As *assans*, cabaças ocas com grãos lá dentro que se agitam, juntamente com os tambores e os cânticos, formam uma sinfonia. Os ritmos e os cânticos são conhecidos dos percussionistas e dos bailarinos iniciados. Cada divindade possui um ritmo diferente e é a divindade que conduz a dança. É durante o período de iniciação que se dá a conhecer aos principiantes regras que lhes permitem adquirir conhecimento dos seus corpos, autocontrolo, força e determinação para superar obstáculos e a si próprios.

**Aloopho ou a herança da minha avó**

Aloopho era uma sacerdotisa do reino do Daomé, da comunidade religiosa YAO ORISA, que na língua iorubá da Nigéria e do Daomé significa “esposas do poderoso, do sagrado, do divino”. Os homens e as mulheres devotos às divindades iorubá recebem o nome de YAO ORISA. Aloopho foi escolhida pela comunidade e consagrada IYA, que significa mãe, dando-lhe o nome de IYA ORISA, mãe do sagrado e do poderoso. Aloopho foi o nome que lhe deram na sua iniciação.

De acordo com a tradição iorubá, nem toda a gente se consagra aos espíritos e às divindades. Somos escolhidos para sempre como emissários das divindades, dos ORIXÁS ou dos VODUM como se diz na língua fom, do Daomé. Essa escolha é confirmada à nascença ou durante uma cerimónia que determina o prenúncio do devoto, cerimónia esta que ocorre no seio das famílias fom e iorubá para identificar a alma ou o espírito do antepassado que reencarnou naquele indivíduo, e quais as vicissitudes que irão acompanhar a sua vida do nascimento até à morte. (Os fom e os nagôs de Daomé acreditam na metempsicose, em particular na reencarnação dos defuntos no corpo dos seus descendentes.)

Aloopho foi, portanto, escolhida e consagrada aos ORIXÁS pela sua comunidade que passou a respeitá-la e a amá-la incondicionalmente até morte. Além de sacerdotisa, Aloopho era também mãe de família. Só teve um filho, mas adotou e criou os filhos do seu marido polígamo. A divindade patrona de Aloopho era YEWA, deusa da água doce representada por uma pomba. As danças acontecem num APATAM, um refúgio com telhado de folhas de palmeira. Aloopho, a sacerdotisa, líder da cerimónia, conduzia a dança ritual segurando a faca sagrada na mão direita. Ao abanar os ombros, uma onda percorria todo o seu corpo. Os braços em forma de pegas de cesto eram movidos da frente para trás com uma ligeira flexão dos joelhos enquanto girava e pousava a mão sobre a cabeça dos espetadores. A música e a

dança tomavam os iniciados que entravam em transe, possuídos por uma divindade. A divindade era reconhecida pelos gestos e sinais que a caracterizam. Se fosse a divindade da caça, o homem tornava-se caçador batendo com os pés no chão a evocar as entidades da terra. Aloopho conta como um rapaz de oito anos, possuído pelo deus da caça, saiu da área da dança e foi para a floresta, regressando com um esquilo entre os dentes. No caso de LEGBA, o deus do sexo e guardião da vila ou aldeia, semeia a desordem e impõe movimentos de acasalamento, rotação da pélvis com contrações de trás para a frente. Os iniciados possuídos pela entidade são depois levados para o convento e são cuidados, regressando logo a seguir para a dança. Em regra, a dança começa à tarde e pode continuar até ao fim da noite, à luz de tochas ou lamparinas a óleo.



Waxu gewal, Wolof. Foto: autor não identificado. Republicada do original em Germaine Acogny, *African Dance* (Frankfurt: D. Fricke; Abidjan, Côte d'Ivoire: Nouvelles éditions africaines, 1980).

Para os bailarinos que representam certas divindades, o uso de máscaras era obrigatório. Para os GUELEDES, em Quetu, a máscara representava um rosto iorubá com cicatrizes. A posição e a forma indicavam a pertença a uma ou outra família. Os gémeos eram representados por duas estatuetas. O deus do relâmpago, SHANGÓ, era representado por um homem com um machado de forma curvada por cima da cabeça. LISSA, a divindade feminina, era representada por um colar branco. O branco é o símbolo da deusa. Os primeiros brancos a chegarem à terra dos fom foram bem recebidos e nem sempre compreenderam o sentido desse acolhimento. Entre a comunidade iorubá, as divindades são também simbolizadas por pedras preciosas, por metais como o ouro, a prata e o cobre. As divindades fom são representadas por pequenos montes de terra e troncos de árvore, sobre os quais são sacrificadas ovelhas, vacas e galinhas salpicadas com óleo de palma. De vez em quando Aloopho brincava com a forma como eram representadas as divindades do seu marido, que era da etnia fom.

Tanto na cultura iorubá como na fom, dança-se balançando o tronco e o rabo; a energia e o impulso são dados pela música. Se a música é desencadeada por eventos felizes, a dança é rápida. Em momentos de luto, os mahi, para terem um som melancólico, colocam uma cabaça virada para baixo numa bacia cheia de água e tocam com a base da palma da mão: é o SINHOUN, o tambor de água.

Como sacerdotisa responsável pela iniciação de novos praticantes, Aloopho levava uma vida simples. Tinha o poder de fazer tanto o bem como o mal. Esperava-se que fosse totalmente honesta e disponível. A religião animista baseia-se na lei do equilíbrio (a maldade é punida e a bondade é recompensada). O cristianismo não nos trouxe nada de novo em termos de rituais. Entre a comunidade iorubá, o batismo realizava-se ao oitavo dia após o nascimento. A mãe e a criança tinham de sair de casa enquanto era lançada água pelo telhado. Ao bebé batizado era dado a provar sal e peixe fumado. Até à sua morte, Aloopho recusou converter-se ao catolicismo, já que considerava o batismo animista tão válido quanto o cristão.

Era esposa de um homem que tinha o dever de respeitar. Todas as manhãs levantava-se, varria o quintal e ia buscar água ao rio. Ela tingia com índigo — uma atividade considerada sagrada. Ela ia ao mercado com tabaco, fósforos, e preparava pastéis de milho e feijão para vender. O seu marido trabalhava no campo. Mas era Aloopho quem administrava os bens da família. De tempos a tempos, em datas precisas, Aloopho retirava-se durante três meses, a fim de preparar a iniciação: Aloopho costumava dizer que a boca que reza pelo bem não pode rezar pelo mal. Mas quando alguém na comunidade arriscava pôr em perigo o equilíbrio das pessoas, cabia a Aloopho castigar o culpado. Ela exclamava “heelou” para invocar o mal em alguém que profanava. Em momentos de perigo, as pessoas da aldeia procuravam-na. Uma noite, os pais de uma criança doente procuraram a sua ajuda e quando ela a borrifou com água abençoada a criança levantou-se.

**A mulher, guardiã da tradição**

Aloopho conta: um dia, um caçador encontrou um antílope listrado no topo de um pequeno monte. Para nós, os termiteiros são sagrados. É, portanto, proibido matar um animal que se encontre aí. Sem ter em conta a proibição e confiando no poder do seu grigri, o caçador mata o bicho e manda o cão buscá-lo: eis que tanto o bicho como o cão



desaparecem pelo termito abaixo. Mesmo com a ajuda dos seus companheiros, dos seus machados e da sua força física, o nosso caçador não conseguiu recuperar o fruto da caça. Mortificado, conta à sua mulher a desventura e ela faz pouco dele, chamando-lhe covarde e inútil. A esposa vai então chamar amigos e, com os seus utensílios de cozinha (cabaças, potes e caldeirões), saem a dançar, a cantar e a tocar em direção ao termito sagrado, e lançam tudo sobre o termito, que se abre e deixa emergir o antilope. As mulheres possuem uma certa força e primazia na sociedade africana tradicional (fom, iorubá). Penso que é através dos seus cânticos e das suas danças que entram em contacto direto com as divindades da terra, do ar e do fogo. Tudo isto forma um conjunto cósmico. Elas atingem um grau de poder espiritual que o racionalismo moderno não consegue explicar. Quando dançamos, podemos coordenar a respiração, o batimento cardíaco e o bater dos braços e pernas para chegarmos a um desdobramento de nós mesmos, a um segundo estado. Uma investigação séria poderia encontrar uma explicação científica para este fenómeno. Isto requer uma estreita cooperação entre as gerações mais velhas, imersas na tradição, e a geração mais jovem, formada nas escolas racionalistas ocidentais. É todo um programa de investigação que se poderia esboçar, e que deveria importar a todos aqueles que se interessam pela relação entre tradição e modernismo na África Subsariana, especialmente na esfera do canto e da dança.

## A minha história

Quando nasci, contou-me o meu pai, no dia de Pentecostes de 1944, uma pomba branca pousou na janela do meu quarto e todos os dias lá voltava até eu completar um ano, desaparecendo depois. Chamaram-me IYA TOUNDE: a mãe regressada, em língua iorubá. A minha avó Aloopho tinha morrido quatro anos antes. A sua divindade protetora era simbolizada por uma pomba. Por outras palavras, eu sou a sua reencarnação, pelo que se esperava que eu tivesse pelo menos alguns dos seus atributos.

Quando, aos dez anos de idade, fui colocada aos cuidados das Irmãs de São José de Cluny na Medina de Dakar, as minhas colegas começaram a chamar-me DOFF BI (a louca) porque eu estava sempre a fazer palhaçadas e a dançar. Mais tarde, no liceu feminino, não me interessei por nenhuma das disciplinas, para grande desespero dos meus pais. Contudo, a diretora da escola tinha reparado na minha aptidão para a educação física e trouxe isso à atenção do meu pai, em março de 1961, depois de me excluir do regime de meia-pensão: “Devo informá-lo de pelo menos um aspeto que lhe poderá agradar. A professora de educação física chamou-me a atenção para o facto de a Germaine ser excepcionalmente dotada na disciplina. Além disso, é dócil e disciplinada durante essas aulas. Se Germaine tiver em mente que um diploma em educação física inclui uma parte considerável do ensino geral (Secundário ou equivalente) e, se se aplicar, poderia considerar tornar-se professora de educação física no liceu e Secundário.” Em 1962, na Escola Simon Siegel, em Paris, descobri a dança rítmica durante a minha formação para me tornar professora de educação física. Três anos de estudo sob a orientação da Mademoiselle Marguerite Lamotte, que nos ensinou disciplina, amor pelo trabalho bem feito e pedagogia. Quando entrei para a escola, Mademoiselle Lamotte comentou que os meus pés eram achatados. Sendo a única africana, observei os pés arqueados dos meus colegas. Precisava de trabalhar os pés e imitar os outros. Rapidamente percebi que era incapaz de os imitar e, por isso, tinha de inventar movimentos que correspondessem à minha natureza.

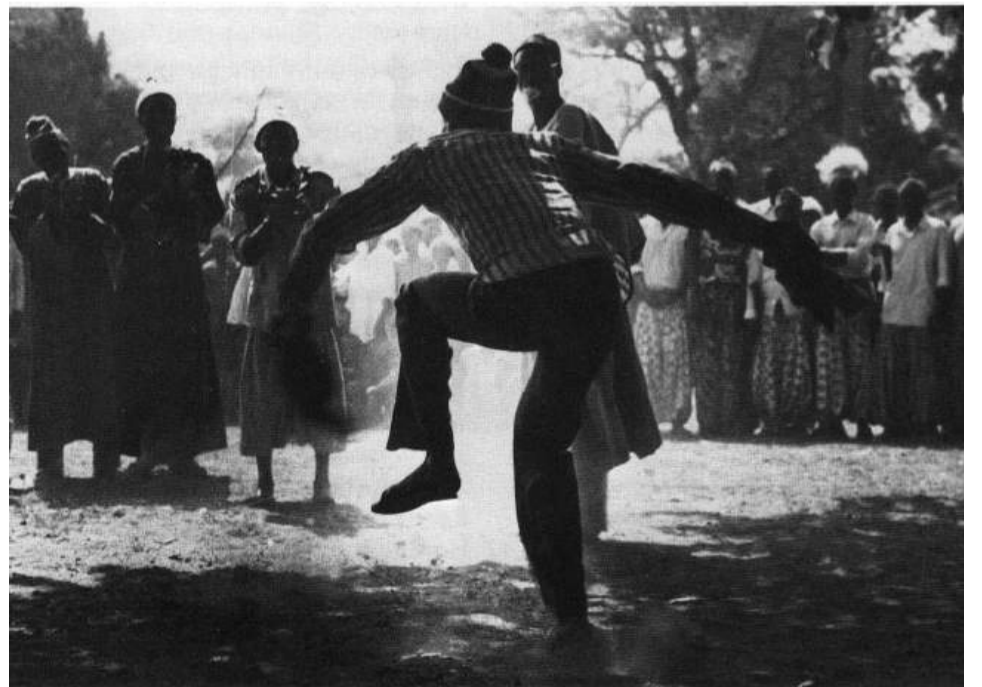
Quando regressé ao Senegal, em 1965, com o meu diploma em ginástica rítmica, estava pronta para mover montanhas. Conheci uma grande bailarina norte-americana, Katherine Dunham, que estava a tentar criar uma escola no Senegal. Além disso, havia uma série de cursos amadores de danças clássicas dirigidos por europeias em Dakar. À nossa chegada, o meu marido foi colocado em Casamansa e eu fui com ele. Descobri aí a dança africana, assistia a todas as festividades da aldeia e dançava com os locais. Foi uma verdadeira revelação para mim.

Entre as danças que mais me encantaram desde que cheguei a Casamansa e que estudei especialmente está a KOSONDE. Os bailarinos começam por andar em cadência, seguindo o ritmo do cântico. A seguir, aceleram os movimentos, o que os leva a fazerem ritmos com os pés, criando padrões geométricos e torcendo o tronco para a direita e para a esquerda. Segunda posição *en dedans*, braços ao longo do corpo. Os braços seguem o movimento do tronco, o bailarino pode saltar de um pé para o outro fazendo um contratempo em cada pé. Podem ainda ser executados movimentos acrobáticos ao nível do chão.

Devo a seguinte descrição desta dança, assim como as citadas mais adiante, aos Arquivos Culturais: “A dança conhecida como KOSONDE pertence aos balantas, um dos muitos grupos étnicos da região de Casamansa. Pouco conhecido no resto do Senegal, este grupo étnico mantém no seu repertório esta dança particularmente rica em ritmos e gestos. É uma dança pré-iniciática que tem lugar após a colheita, para permitir aos jovens prestes a serem iniciados exercitarem as suas capacidades como bailarinos antes de entrarem na floresta sagrada. A dança é organizada pelos adultos mas também podem participar raparigas jovens e virgens; os homens e mulheres adultos limitam-se a ativar os procedimentos. De tronco nu, com uma espécie de minissaia de fibra vegetal e pés descalços adornados com guizos, os bailarinos movem-se uniformemente em círculo, girando à volta, produzindo um ruído estridente e pesado que dá ritmo ao cântico, tudo acompanhado pelo som de tambores e cornetas.”

Ao regressar a Dakar, fui nomeada professora de educação física no Liceu Kennedy e continuei a minha investigação sobre dança africana. Aí havia sobretudo danças oulof como a CEEBU JEEN e a JAXAAY MA LAAN. A CEEBU JEEN (que significa “arroz de peixe”, o prato nacional) “começa com uma introdução ou aquecimento: uma pequena corrida saltitante de uma perna para a outra com o tronco inclinado para a frente. Um dos braços roda em moinho, e o outro pousa no umbigo ou agarra a capulana. As pernas retomam

pedalando e fazem *ronds de jambes* no ar para dentro e para fora, com o pé ao nível do tornozelo. Uma mão na cintura e outra na nuca. Segundo algumas fontes, a CEEBU JEEN já estava na moda em 1928. Era dançada por mulheres e deve ter surgido em centros urbanos. Era dançada para celebrar casamentos e batismos. Crianças, jovens raparigas e homens entre os vinte e os trinta anos vinham assistir, ao lado das mulheres, à execução da CEEBU JEEN. As crianças sentavam-se no chão ao lado dos griôs, em geral em frente às mulheres, algumas das quais podiam estar de pé. As raparigas jovens ficavam atrás das mulheres e os homens por trás das jovens. A maior parte da audiência era composta por mulheres de meia-idade, geralmente donas de casa, esposas de camponeses ou de operários e mulheres de casta. Normalmente, o evento começava por volta das cinco da tarde e terminava no crepúsculo. Deve dizer-se que esta dança não estava ligada a nenhuma época do ano. Ainda assim, era mais propício acontecer na estação seca. A CEEBU JEEN também podia ser dançada durante certas cerimónias rituais como a LAABAAN (uma cerimónia de dança e canto no dia seguinte à noite de núpcias) ou a tatuagem de lábios que se fazia nas primeiras horas da manhã. O ritmo da dança CEEBU JEEN era produzido por um conjunto de membranofones (de três a cinco) e acompanhado por palmas. É uma dança que continua a ser muito popular.” Em 1968, divorciada e com duas crianças, abri a minha escola de dança africana no pátio da minha casa na rua Raffenel, número 58, em Dakar: “Dança africana acompanhada por atabaque, corá e balafom.” A minha primeira experiência coreográfica teve como tema a “Mulher Negra”, um poema de Léopold Sédar Senghor [1945]. As estrofes, recitadas e acompanhadas pelo corá (djimbassin), eram mimadas pela bailarina. Os movimentos das mãos e dos dedos acentuavam a sensibilidade da melodia. A transição entre estrofes era feita com uma dança jola, a BUGEREB. É dançada batendo os pés no chão alternadamente; ao terceiro tempo, pés juntos (sexta posição clássica) empurram o chão em três impulsos. Os braços podem ficar inclinados para a frente ou para trás seguindo os movimentos dos pés. Esta experiência foi decisiva, a julgar pela reação do público no Teatro Nacional Daniel Sorano, em junho de 1972. No mesmo ano, fui nomeada chefe do departamento de dança do Instituto Nacional das Artes, o que me permitiu dedicar-me mais à pesquisa sobre danças africanas. Aqui ficam algumas das mais importantes: BUGEREB ou JIBOMAJ JATI FONI: é a dança mais popular entre os jola. Como o nome indica, tem origem fonyi, mas ao longo dos tempos tem sido integrada em todos os subgrupos jola. É muito difícil datar a primeira aparição desta dança, mas pode-se dizer com certeza que é a dança mais importante da etnia fonyi. A música é produzida por um conjunto de membranofones (até seis) de forma cilíndrica com 50 a 60 cm de altura chamados UGER, tocados com as mãos por um único percussionista que usa chocalhos nos pulsos. A este junta-se o ritmo dos passos, cânticos e palmas, estas últimas cada vez mais substituídas pelo bater com força de dois pés de folha de palmeira-de-leque secos. Participam nesta dança todos aqueles que sejam capazes da força física, habilidade e elegância para a sua execução nas diferentes fases. A BUGEREB faz-se em festas, mas também em grandes eventos religiosos. É simultaneamente uma dança de entretenimento e um ritual. Pode ser realizada no dia da morte de uma pessoa idosa para fazer reviver, através dos cânticos, a sua vida, as suas qualidades, etc... Normalmente, a BUGEREB realiza-se durante a estação seca, mas pode ser realizada na época das chuvas quando morre uma pessoa idosa. Os participantes formam um círculo a partir do músico de UGER, que terá à sua direita ou à sua esquerda homens ou mulheres, e por entre os adultos estarão jovens que vão aprendendo. Os versos e o refrão são cantados alternadamente por homens e mulheres. É uma ocasião para todos mostrarem o seu talento como bailarinos.



Bugêrêb, Jola. Foto: autor não identificado. Republicada do original em Germaine Acogny, *African Dance* (Frankfurt: D. Fricke; Abidjan, Côte d'Ivoire: Nouvelles éditions africaines, 1980).

BARA, dança dos boubous, dança mandinga: escolhi esta dança de entre uma série de variantes porque me parece incorporar as características e movimentos básicos da dança mandinga: movimentos súbitos ou lentos da cabeça da frente para trás ou de um



lado para o outro, movimentos bruscos ou ondulados da coluna vertebral que fazem lembrar um gato a arredondar ou a arquear as costas. Pés em sexta posição, virados para dentro e planos, depois em meia-ponta com torção do tronco à direita ou à esquerda, mãos e pulsos em rotação, pousa em meia-ponta e planta do pé no chão. Esta dança é executada lentamente com muita elegância e subtileza.

PITAM, uma dança sererê semelhante à BUGEREB: o pé, a perna e o braço de um lado movem-se de cada vez em conjunto, alternando para o outro lado entre tempos. O tronco pode ser mantido direito ou ligeiramente inclinado para a frente. “Notámos a influência das danças mandingas nas danças sererê. Em mandingue, ‘sererê’ diz-se ‘Cacin cô’, que significa “habitante de Cacine”. Segundo a lenda, um grupo de mandingues deixou a cidade de Cacine, na Guiné-Bissau, para se instalar na região de Sine-Saloum [Senegal], onde se teriam tornado os sererê de hoje.”

WANNGO: é dançada de perna esticada com o pé fletido, batendo-se as palmas e com o pé no chão, mesmo braço, mesma perna, alternados. É uma nova

dança popular. De acordo com certas tradições, foi inventada por um mauritano chamado Sidi Koyel, que foi integrado na comunidade haalpulaar. Dizem que era louco e vivia em Boghé, na República Islâmica da Mauritânia. WANNGO é uma dança de entretenimento que reúne toda a comunidade, sem distinção, na praça da aldeia ou do bairro, depois do jantar, até durante a época da chuva. Jovens rapazes e raparigas entram no círculo um a um, ou em pares, e dançam ao som do TAMA (o tambor falante de axila), acompanhados por palmas e canções. Algumas destas danças feitas por jovens raparigas são dedicadas aos seus amados, a quem louvam. Os mais velhos – sejam homens ou mulheres – não dançam a WANNGO, que é sobretudo uma dança para jovens.

Em 1974, um encontro com outro país do Sahel: fui ao Alto Volta [hoje Burkina Faso]. A nova dança africana começava a ganhar forma já que os voltaicos a apreciaram enquanto tal.

Em 1975, em Nova Iorque, cruzei-me com a dança jazz e a dança moderna. Depois de ver o trabalho de Alvin Ailey, que se inspira nas danças negras africanas, fiquei mais convencida de que estava no bom caminho.

Sendo eu própria de origem iorubá e fom, conheço a essência das danças das regiões de floresta. Tendo vivido num país do Sahel e num país de floresta (região do cabo Verde e de Casamansa), senti que ao fazer uma síntese das danças do Sahel (ênfase nas pernas) e da floresta (ênfase nos ombros e no rabo) poderia concretizar uma “dança africana”. Naturalmente, cada país africano orgulha-se da especificidade das suas danças, dos seus costumes; mas podemos procurar o que as une: danças para todas as circunstâncias da vida. Todas as descrições de dança neste livro dão os movimentos típicos de base; a seguir, são estabelecidas variantes e sequências. Os bailarinos são livres de improvisar a partir destes movimentos de base, de acordo com a sua agilidade e talento. Todas as danças incluem uma introdução, movimento lento, seguido de movimento rápido e de imobilidade que faz retomar novamente a dança.

## A evolução é um fenómeno natural

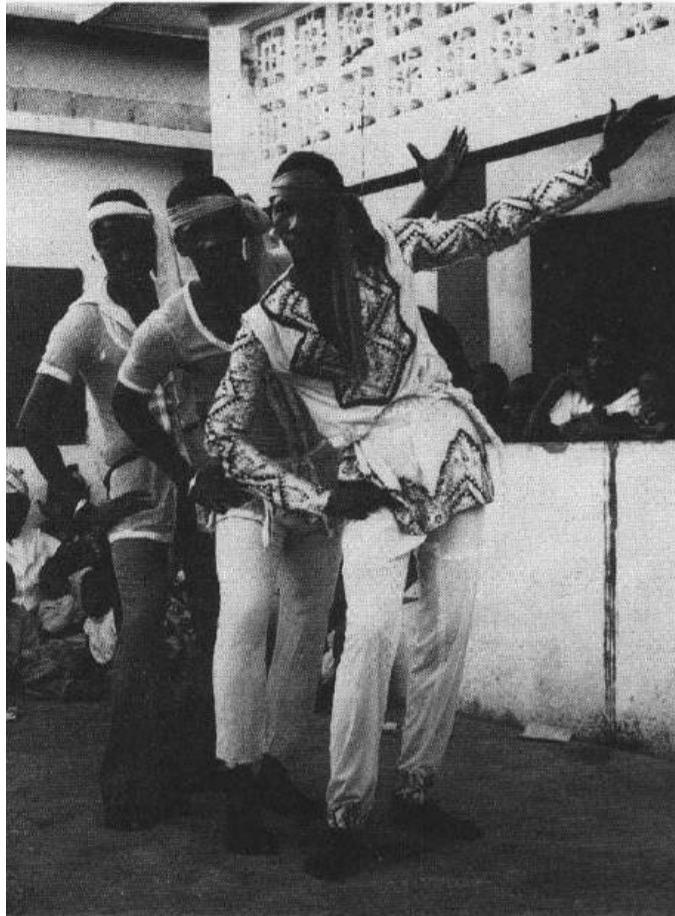
“Quando submetemos a natureza ou a história humana, ou [a] nossa própria atividade intelectual, à análise pensante, o que nos salta à vista, em primeiro lugar, é a imagem de um entrelaçamento infinito de interconexões e interações, no qual nada permanece o que e como era nem onde estava, mas tudo se move, se modifica, devém e fenece” (Friedrich Engels, *Anti-Dühring* [1878], Introdução<sup>1</sup>). A dança africana também evoluiu. Numa altura em que se fala de um regresso às raízes, alguns consideram isto um ultraje e acusam-me de querer introduzir elementos estrangeiros na dança africana. O inquérito sociológico de Christian Volbert sob o título “O futuro das danças tradicionais na Costa do Marfim”<sup>2</sup> (*Arts d’Afrique Noire*, n.º 29) parece importante neste contexto, uma vez que ilustra a desintegração da cultura tradicional sob o impacto da cultura ocidental, que afeta as sociedades africanas. A influência é um facto; elementos estrangeiros introduzem-se quer queiramos ou não. Em vez de deixarmos tudo ao acaso, nós, africanos, deveríamos tomar essa evolução pelas nossas mãos, para a colocarmos num nível superior escolhendo, dentro do conjunto de influências, as melhores e mais enriquecedoras. O desenvolvimento da dança moderna nas cidades deveria levar-nos a reconsiderar a dança tradicional africana.

A tendência atual de encenar bailados que consistem em transpor “o mato” para cena deve ser revertida, porque a dança tradicional só tem sentido dentro do seu contexto sociocultural. Diz-se, frequentemente, que os africanos são natural e espontaneamente dotados para a dança, que lhes basta seguirem o instinto. No entanto, passam toda a sua iniciação na floresta sagrada precisamente para aprender as danças. Afinal, é necessário cultivar os dons naturais através do trabalho.

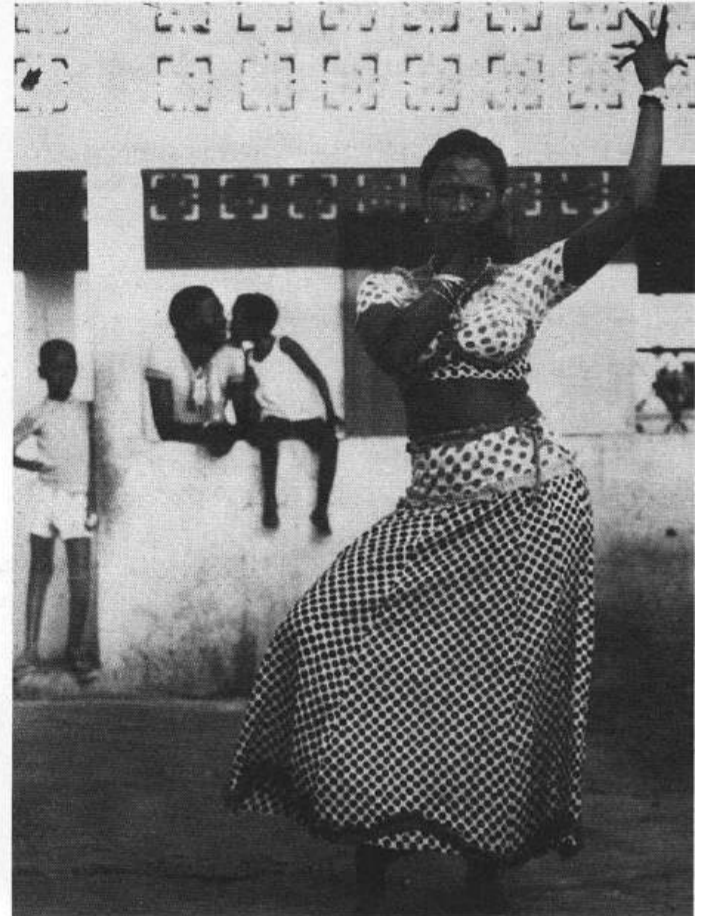
A partir da síntese das danças africanas (dança do Sahel-dança da floresta), prosseguimos para uma abertura às danças do mundo: a dança afro-americana, a dança europeia dita clássica, a dança hindu. Esta síntese tem lugar numa escola de dança de vocação internacional que dirijo desde a sua criação, em 1977: Mudra Afrique – a Floresta Sagrada dos tempos modernos.

A dança clássica europeia tem uma dupla finalidade: uma formação física abrangente, impulso para depois criar estilos diferentes. “A dança clássica consiste em cerca de quarenta passos e o mais importante numa técnica, ou seja, um conjunto de exercícios cujo objectivo é colocar o bailarino no controlo de todo o seu corpo, tal como um pianista ou um organista controla as suas mãos e os seus pés” (L. S. Senghor na brochura *Mudra-Afrique*).

Outra fonte de inspiração – a dança hindu: os africanos conhecem-na por intermédio do cinema indiano. Esses filmes que contam histórias de amor e aventura estão repletos de cenas de dança tradicional. Jovens senegaleses decoram os passos, lembram-se das melodias e das letras, compram os discos das bandas sonoras. Só na região do cabo Verde



Os Amigos da Índia, Pikine, 1975. Foto: autor não identificado. Republicada do original em Germaine Acogny, *African Dance* (Frankfurt: D. Fricke; Abidjan, Côte d’Ivoire: Nouvelles éditions africaines, 1980).



senegaleses existem três clubes dedicados à prática destas danças e é possível ver jovens senegalesas vestidas à indiana adotando a aparência das bailarinas de cinema. O que fascina os africanos na dança indiana são os gestos sempre ondulantes, sejam rápidos ou lentos, assim como a ênfase na beleza das mãos e dos pés, os movimentos graciosos da cabeça e do pescoço. Adoram a música dominada por flautas e violinos, os seus sons melodiosos e rítmicos, que são simultaneamente lânguidos e vigorosos, eróticos e artificiais. Não é apenas para imitar que os bailarinos e as bailarinas de Dakar e Pikine aprendem o estilo indiano. Eles vislumbram um modo de dançar que é ao mesmo tempo exótico e familiar. Enquanto os gestos, a sua música e as vestes são distintos, o impulso, o vigor e a alegria sensual são africanos.

## Dança africana

O movimento artístico em que insiro o meu próprio trabalho, embora enraizado nas tradições populares, não é um regresso às raízes. Pelo contrário, é um caminho totalmente diferente e resolutamente urbano e moderno, refletindo o contexto em que vive a África de hoje, a África do betão, a África das grandes contradições internacionais. Não queremos sujeitar ou subjugar a dança negra. Desejamos apenas que floresça livremente pelo seu próprio carácter na civilização moderna e tome o lugar que lhe é de direito. Assim, desempenhará plenamente o seu papel de acção e reacção.

Traduzido do original em francês por João dos Santos Martins em diálogo com Inês Ramos e José Gil (estagiários).

1. Tradução de Nélio Schneider, Editorial Boitempo, São Paulo, 2015.  
2. “L’avenir des danses traditionnelles en Côte d’Ivoire”.



## a velha bailarina

### SABINE MACHER

o tricot

ao procurar uma agulha de crochet para apanhar o oitavo de limão entalado na garrafa de vidro que ponho no frigorífico para ter água fresca e com sabor a limão (mas passado um tempo o limão fica demasiado velho e aromatiza a água com limão podre), visualizo esta ferramenta longa e fina com um pequeno gancho na ponta. talvez esteja numa caixa num armário escuro, uma caixa azul de ténis adidas que deve ser muito antiga, a caixa, ainda tem o preço na lateral em francos franceses e tenho-a comigo desde sei lá quando, mas há mais tempo do que o início do euro em 2002. devo tê-la herdado de alguém que usou esses ténis porque nunca comprei uns ténis nem seja o que for dessa marca de origem alemã que me repugna como todas as marcas de desporto e até a palavra desporto. ao abrir a caixa vejo o tricot preto de algodão que parei de tricotar em 1980 em Baumetane na estrada para Istres e que desde então sempre transportei nas mudanças de casa, e ao lado do tricot inacabado estão duas agulhas de crochet. o meu cérebro tinha razão ao guíar a minha mão para a caixa. ou foi provavelmente a minha mão que disse ao cérebro para dirigir o meu corpo ao armário. quase nunca faço crochet, mas para isto é o instrumento perfeito. entra no pescoço comprido da garrafa e prende-se na pele inchada do limão, tenho a sensação de tentar alcançar um DIU através do colo do útero, talvez porque sempre me disseram que os abortos caseiros se fazem com agulhas de tricot - mas o crochet parece-me de repente mais apropriado e talvez não se distinga o tricot do crochet, ambos pertencendo ao mundo das mãos de mulheres que fazem labores - e ao puxar lentamente, com a cabeça apoiada no gargalo da garrafa, o pedaço de limão em forma de lua crescente sai.

quando te escrevo coreia quero sempre escrever com ch como *choreia* [a dança] ou *la chorée* [a doença nervosa].

ao voltar a guardar a agulha na caixa, olho para o tricot pela primeira vez há muito tempo; é isso que farei durante a próxima eternidade da minha vida de velha bailarina: reaprender a tricotar.

*a velha bailarina* és tu, sou eu, é a água que corre, um espectro no tempo que mexe as mãos. Higaki, ao lado de uma barca vermelha que se enraíza: ela vai buscar água aos braços do Sena.



se passares por lá, pergunta-lhe o nome.

a aranha preta

é a minha mãe. morava na casa de banho ou lá em cima, com as plantas da janela, mas caiu na banheira e ão consegue subir a parede lisa e branca. no décimo aniversário da morte da minha mãe, foi toda de patas fechadas para o filtro do ralo da banheira. eu voltei a pô-la no vaso da janela, mas ela tentou imediatamente voltar para o interior da casa de banho.

depois de alguns dias, quando abri a porta da casa do banho numa noite de grande calor, ela viu-me a vê-la. desta vez (desculpa) lancei-te ao ar e espero que tenhas partido para os açores. pois um dia um cientista explicou-me que as aranhas podem voar num sopro de vento até ilhas distantes como, por exemplo, os açores.

perguntas e respostas:

quem é a velha que dança?
qualquer pessoa
ninguém
tu

eu
quando é que a podes encontrar?
em qualquer altura, excepto no dia de ano novo.
o resto do ano ela anda por aí e está à tua espera.

o que é que ela faz para ganhar a vida?
nada de nada, está morta

o que é que ela gostaria de fazer?
nada,
mas é muito difícil

o que é que ela faz para si própria?
escrever para o coreia
beber chá verde
roubar flores

ela é uma ela?
sim
uma ela/escudo
uma ela/futuro
uma ela/não/eu

caramba

enquanto trabalhava num projecto sobre dinheiro (não resolvido) o meu pai morreu (resolvido) e, para o ter conosco no grupo, decidi estudar teatro No, porque o meu pai se chamava No.

aí conheci Higaki, um fantasma e uma mulher que dançava antes de a guerra destruir tudo e a obrigar a reformar-se junto a um rio chamado Tejo.

será que dançamos em tempos de guerra?

mas qualquer tentativa de contar a história tinha de [falhar.

não há história, só eu a dizer que Higaki quer estar perto de um teatro e de água corrente.

acho que é agradável estar ao ar livre a fazer o que se gosta e até um pouco mais.

a velha bailarina é um abrigo
ela me mostra e me esconde

a *velha bailarina* é o outro lado do que tu pensas e do que eu digo. não sou um fantasma e não sou uma shirabyōshi, mas tenho idade suficiente para te tornar meu. com o tempo alcançarei a honestidade e usarei os seus quimonos poeirentos.

a velha que dança acolhe tudo
o que acontece na sua presença.

tentei distrair-me e
aos outros pedindo a amigos
para estarem comigo e serem ela neste
*projeto abusivo* para que
eu possa ver
e não ser vista.

a velha que dança é um ataque desastrado, vazio, como uma soneca de verão e eu estou a adormecer tentando dizer que *aguião* (x=culto) não é nada. como o dinheiro, o nada é algo, oco e poderoso quando aceitamos as condições.

hoje de manhã, por volta das seis horas, oiço um homem a gritar mas não me lembro das palavras (provavelmente francês, mas agora parecem alemão, alguma coisa do tipo: por favor não, - socorro), depois desaparecem e voltam mais como uma oração ou uma canção de amor, levanto-me e olho para a rua bela e vazia com um grupo de quatro pessoas, dois homens de tronco nu, um de calças, o outro de calções e um corpo lindíssimo emergindo dos calções, um terceiro homem com uma barriga, um saco ao ombro e uma t-shirt e uma mulher na periferia da cena. ela parece estar à espera de que o homem do saco venha ter com ela para retomarem o caminho que faziam antes de chegarem a esta cena - o homem do saco tem a mão no peito do homem de calções, fala e mexe-se, tenta impedi-lo de encostar um dos seus enormes punhos no outro homem. o homem zangado vira-se e senta-se e levanta-se de novo e o homem do

saco está entre ele e o homem mais magro no limite do círculo, quando de repente o homem zangado sai disparado do centro e alcança o homem magro por trás e prende o braço em chave à volta do pescoço dele, pronto a estrangulá-lo. eu vou lá para dentro chamar a polícia, mas não me lembro do número e carrego nos botões errados e quando volto à varanda para olhar lá para baixo, os dois homens de tronco nu estão a afastar-se mais carinhosamente e a equipa de paz segue em sentido contrário em direcção ao metro. na cozinha o sol nasce como uma bola de fogo e começo a regar as plantas e os lençóis que pendurei em frente às janelas para refrescar os vidros.

ontem fui passar um longo dia no lugar da velha bailarina na margem do rio Sena, ela ficou feliz por me ver e eu também. mas ela disse-me que eu devia contar a sua história.

em tempos, um monge (o waki) vivia num retiro perto de um rio. todos os dias via uma mulher muito velha (a shite) que vinha buscar água.

um dia, quis saber o nome dela. ela primeiro recusou e depois respondeu com um poema.

noutro dia, um homem da aldeia (o kyogen) encontrou o monge waki e o monge perguntou-lhe o que ele sabia da velha shite.

“oh” disse o kyogen, “não sei nada, mas há cerca de 200 anos houve uma bailarina que vivia perto do rio por trás de uma sebe de ciprestes.

porque tinha vindo a guerra e ela já não podia dançar. anos mais tarde, chegou um chefe militar ao seu modesto abrigo e pediu-lhe água. enquanto ela lhe dava, ele perguntou se ela era Higaki, a bailarina outrora famosa, e além disso, ordenou-lhe que dançasse. ela ficou muito envergonhada porque as mangas do seu quimono estavam em farrapos e eram curtas demais. em vez de dizer o seu nome, recitou um poema.”

provavelmente perceberam que é o mesmo poema que a velha disse ao monge. por isso já sabemos: a velha é o fantasma de Higaki, não consegue encontrar repouso e espera que o monge a possa ajudar com a sua prática de oração. ela vai buscar a sua máscara assustadora de fantasma shite por trás dos ciprestes entrelaçados, o monge reza, ela recita mais versos do poema e depois executa uma dança sofisticada.

estou a chegar ao limite de 8000 caracteres para uma página no coreia - mas vem até ao rio e poderemos falar mais.

\*Traduzido do original em inglês, francês e português por Joana Frazão.



# língua cortada

BRYANA FRITZ

Nota: este texto foi enviado no dia 24 de julho, o dia de Santa Cristina de Bolsena.

*Quero começar por dizer que existem poucas provas da existência de Santa Cristina de Bolsena. Não se sabe muito sobre o início da sua vida. Uma tradição local professa que tenha nascido em Bolsena, outra aponta-lhe o nascimento na cidade costeira de Tiro, no atual Líbano. Contudo, a mim não me interessam as suas origens, interessa-me a sua língua...*

**Ao reter esse órgão muscular na minha boca,** movendo-o na sua caverna ladeada por caninos, a saliva começa a acumular. Estudo o espectro inteiro de movimentos que posso executar com este animal estranho: bater no céu da boca, enrolá-lo na direção da úvula, passá-lo depressa por entre os dentes. Preparo-me para receber mais que um na boca enquanto produzo um lote fresco de sumo de beijo. Então, posso receber a tua língua? Vamos beijar-nos? E se as nossas línguas forem treinadas em línguas diferentes, será que podemos linguajar o nosso beijo? E se eu tocar com a língua na ponta dos meus incisivos para fazer o som do inglês “th” talvez também toque os teus incisivos, talvez façamos esse som “th”. Mas sei que sabes que os nossos lábios não se estão realmente a tocar. A minha língua já está cortada, cuspidada e morta. Agora tenho de continuar sem ela.

Parece-me que perdi a minha língua-mãe e a língua-mãe da minha mãe. Por ter crescido nos subúrbios de Chicago, demorei muito tempo a perceber que a língua inglesa era um presente envenenado dos privilegiados. A cidade onde cresci, Mundelein, em Illinois, tinha 40% de habitantes cuja língua materna era o espanhol e a família na qual nasci falava uma mistura de polaco, húngaro, alemão e sérvio. A minha mãe era polaca e a minha avó húngara.

A forma como a minha mãe fala inglês tornou-se um fascínio para mim. Não há nenhum vestígio estrangeiro na sua língua. Os seus “r” são perfeitos, os seus “th” são sem mácula e cada sílaba é pronunciada com a inflexão típica de uma tipa da cidade de Chicago. Ainda assim, tenho um fetiche com o momento em que ligo à minha avó no meu aniversário e a oiço dizer: “hapy birrsday sveety!”, de uma maneira que só posso sonhar em reproduzir.

Acho estranho, mas compreensível nunca ter aprendido polaco. Para a minha mãe, em Chicago o polaco representa a classe mais baixa. Os seus pais trabalhavam numa fábrica, um dos seus irmãos mais velhos era um DJ alemão/motorista de limusine/fazedor de dentes de ouro e o seu irmão mais velho trabalhou como canalizador. A minha mãe aperfeiçoou o seu inglês, ganhou uma bolsa universitária, tornou-se contabilista e

integrou-se na sociedade americana. Quando me esforço ainda consigo cantar os parabéns em polaco, consigo dizer “boa noite”, “anda cá”, consigo dizer “beija-me” e “amo-te”. Consigo dizer ainda algumas palavras soltas, mas não muito mais. A língua materna da minha mãe foi cortada da nossa vida e, ainda assim, quando precisei dela, paguei 2000 euros a um advogado para ter um passaporte polaco com o qual me mudei para a Europa. O inglês da minha língua materna tornou-se uma ferramenta privilegiada desde que morei na Alemanha, na Bélgica e agora em França, mas ao mesmo tempo esse inglês começou a misturar-se com um inglês internacional. O meu sotaque mudou completamente. Quando regresso a Chicago, as pessoas perguntam-me de onde sou. No casamento da minha irmã, pediram-me que discursasse e os convidados do noivo pensaram que eu era uma estudante estrangeira acolhida pela família. Para os ouvidos da minha infância, o inglês não é a minha língua materna. Por vezes brinco comigo mesma e digo que o inglês é simultaneamente a minha primeira e segunda língua - compreendo perfeitamente que só eu ache graça a esta piada.



Carol Rama. *Sem título*, 1981. Marcador sobre papel, 57 x 45 cm. Cortesia da galeria Fergus McCaffrey. Foto: Pino Dell'Aquila © Arquivo Carol Rama, Turim.

*Não se sabe muita coisa acerca da mãe ou dos irmãos de Cristina. A sua história centra-se na figura do seu pai, Urbano. Da sua família apenas se diz que eram adoradores de ídolos pagãos. Provavelmente eram também abastados, o que permitiu o acesso de Cristina a uma boa educação e a luxos materiais.*

*Ao longo do tempo, Cristina foi ganhando cada vez mais repulsa pelo luxo a que tinha acesso a sua família e ficou cada vez mais comovida com o sofrimento dos outros, o que a fez decidir partir todos os ídolos de ouro pagãos do seu pai e distribuir os pedaços pelos mais pobres e necessitados. Quando descobriu este acto de generosidade da sua filha, Urbano açoitou-a com uma vara e trancou-a numa torre muito alta com algumas amigas pagãs.*

**Ao reter esse órgão muscular na sua mão,** o Dr. Julian diz: “Parece-me que a sua língua está doente. Deixe-me observar mais de perto...”

Na minha língua, quando um médico recolhe uma amostra para fazer uma cultura da tua língua, isso significa que o médico irá raspar uma parte da superfície da língua para guardar e testar. O exame continua... “Pode sentar-se mais direita? Assim está melhor. Ok, quero que toque com a ponta da língua no céu da boca para que eu consiga ver a superfície ventral. Mhmmmm... agora deite a língua de fora a direito e o mais esticada que conseguir para que eu possa procurar alguma irregularidade, ver a cor, a textura e a massa. Ok, muito bem... fique assim. Agora vou pegar neste pedaço de gaze, enrolá-lo à volta da sua língua e fazer uma palpação utilizando os meus dedos: polegar e indicador. Vou procurar a presença de massas e partes moles. Tem alguma sensibilidade aqui? Ah sim... vejo que aqui tem alguma. Ok, agora vou fazer uma cultura da sua língua para mais testes. Pronta? 1...2...3...”

“Disse textos?”  
“Testes, testes, não textos. Haha. Se calhar também devíamos ver esses ouvidos!”  
“Mas o que é que acha que é? Nem me passou pela cabeça alguma coisa estar mal...”  
“Eu diria tratar-se de um caso de cândida.”  
“Mas, papá, cândida não é um organismo normal? Não é suposto existir na minha boca?”  
“Não me chame papá.”  
“Porquê... doutor? Tudo o que o doutor está a fazer lembra-me o meu pai.”  
“Mas eu não sou o seu pai, só estou a raspar-lhe a língua.”  
“Tem razão, peço desculpa pela minha linguagem tão descuidada. A minha língua não está nada bem, sabe. É por isso mesmo que estou aqui para lhe dar a minha cultura.”  
“Obrigado por isso. De facto, a sua língua não está normal.”  
“E então o que lhe vai fazer, doutor papá?”  
“Vou cortá-la!”

*Entretanto, Cristina tinha conseguido converter muitos dos pagãos da sua casa ao cristianismo. Quando Urbano soube do sucedido, decidiu trespassar o corpo da sua filha com ganchos de ferro e atá-la a um suporte debaixo do qual acenderam uma fogueira. Foi Deus que a salvou destas crueldades e a poupou do fogo, atecendo-o sobre os seus agressores. Em seguida, ataram-lhe uma pedra ao pescoço e atiraram-na ao lago de Bolsena. Deus salvou-a mais uma vez e o seu pai finalmente morreu.*

Bom... perguntam-me frequentemente porque me interessam as santas. Parece-me uma pergunta justa. A nível pessoal não é nada de extraordinário, cresci numa família cristã e a religião sempre foi um assunto fraturante. Eu e uma das minhas irmãs não somos religiosas, a minha outra irmã é. Eu e a minha tia namoramos mulheres e uma parte da minha família é Testemunha de Jeová. Etimologicamente, *religar* significa ligar/vincular, mas a força da religião já não se sente. Os meus pais pertencem a uma igreja não denominacional. Sempre rezámos juntos antes de comer e de dormir. Eu fui batizada, fiz a primeira comunhão e fui à missa todos os domingos. Cada vez que vejo o meu pai no Aeroporto

Internacional de O'Hare, em Chicago, ele pergunta-me: “Então, querida, queria saber como estás no que diz respeito à tua fé.”  
Uma vez, quando voltei para passar as férias, frequentei as celebrações de Natal na igreja dos meus pais. O meu pai era uma pessoa importante naquele grupo de homens. Um dos membros do grupo, que tinha a alcunha de *Cowboy*, abordou-me depois da missa. *Cowboy* é uma alcunha estranha para alguém que vive na região Centro-Oeste dos Estados Unidos. Quando estava a caminhar sozinha no parque de estacionamento, ele aproximou-se de mim, colocou o seu gigante braço à minha volta e deixou-me num aperto. Disse-me: “Sabes que o maior medo do teu pai é morrer sem ter a certeza de que aceitaste Cristo na tua vida.”  
Eu amo o meu pai e não quero que ele morra com medo.

*A história morreria ali, mas Urbano morto tinha dois sucessores chamados Dion e Julian. Dion morreu depois de ter atirado Cristina para uma fogueira em chamas. Cristina emergiu desse fogo cinco dias mais tarde sem ferimento algum. Contudo, Julian decidiu cortar-lhe a língua.*

**Ao reter esse órgão muscular entre os dedos,** ris-te porque é falso. É um daqueles objetos merdosos de Halloween que comprei on-line para uma performance. Usámo-la uma noite quando estávamos a fazer sexo e enchemo-la com os pingos da nossa seiva. Língua bifida, a serpente deixou a tua culta carcaça usada no meu peito. Tenho de confessar, só usei esta língua como adereço em *Submissão Submissão, o retrato de Cristina de Bolsena*. Costume segurá-la entre os dentes, tirá-la ou bater com ela na minha cara enquanto estou a gritar. E agora enchi este objeto de ti e sei que esta memória irá ressurgir na minha cabeça da próxima vez que o usar. Vejo tudo de novo, estávamos nuas na cama e pediste-me a minha língua falsa. Já ta tinha mostrado algumas vezes antes. Tu pegaste naquele pedaço carnudo inerte e começaste a encostá-lo lentamente ao meu sexo. Apertava-lo entre os teus dedos tensos, cobria-lo com a tua saliva e o meu corpo estava suspenso em prazer. Começaste a passá-lo pelo meu clitóris. O truque de magia, o horror físico torna-se no meu brinquedo sexual. Duas línguas para o meu sexo, uma a olhar-me nos olhos. Venho-me. Mas como podem conviver na minha cabeça este ato sexual e este adereço performativo, tanto no sexo como no palco?

*Quando Cristina estava em frente a Julian com a sua língua cortada dentro da boca, olhou-o nos olhos, fez pontaria e cuspiu-lhe a língua para a cara. Acertou-lhe no olho com tamanha precisão e força que, quando a língua solta caiu ensanguentada no chão, ele apercebeu-se de que estava cego. Cristina, mesmo sem língua na boca, começou a sentir dentro dela uma agitação provocada por coisas que queria dizer. Projeteu-se para a língua falada e assim aconteceu o milagre. Cristina não tinha língua e ainda assim conseguia falar.*

Traduzido do original em inglês por Patrícia da Silva.



## NA ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA (1921 E 1922): CONTRIBUIÇÕES DE ANTÓNIO FERRO E MANUEL DE SOUSA PINTO PARA O IMAGINÁRIO DOS BAILADOS PORTUGUESES “VERDE-GAIO”

Os Bailados Portugueses “Verde-Gaio” (BPVG), criados em 1940 no contexto da Exposição do Mundo Português, com a figura de António Ferro como seu principal mentor, em estreita proximidade com o bailarino e coreógrafo Francis Graça, e com a colaboração de artistas plásticos como José Barbosa, Maria Keil, Mily Possoz ou Paulo Ferreira, e compositores como Frederico de Freitas, Ruy Coelho, Armando José Fernandes e Jorge Croner de Vasconcelos, são um projecto antigo destes protagonistas. António Ferro que, nas décadas de 1910 e 1920, teve um percurso de profundo interesse e fascínio pela companhia de Diaghilev (cujas apresentações lisboetas de 1917 marcaram toda uma geração de intelectuais); pelo modernismo literário (tendo chegado inclusivamente a ser director da revista *Orpheu*); pela sua própria observação da contemporaneidade que metaforizou em textos como *Madame Ballet Russe* ou *A Idade do Jazz Band*, ao mesmo tempo que começava a direccionar o seu trabalho jornalístico para entrevistas a personalidades políticas e artísticas da época que viria a publicar nas suas obras *Viagem à Volta das Ditaduras*, *Gabrielle d’Annunzio e Eu*, ou o lapidar *Salazar, o Homem e a Sua Obra*, colherá, na celebração dos Centenários da Fundação e Restauração da Independência de Portugal (1940), a oportunidade para dar início à criação de uma companhia de bailado, no culminar de um projecto que se tinha vindo a desenhar ao longo das duas décadas anteriores. Apresentada sob a égide da “Política do Espírito” do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), no seu plano de “reaportuguesamento” da nação, do vocabulário do projecto da companhia de Bailados Portugueses “Verde-Gaio” fazem parte termos como “nacionalismo”, “raça”, “regionalismo” e “folclore”, mas também “modernismo” e “internacionalismo”. No domínio musicológico, a importância dos Bailados Portugueses “Verde-Gaio” revela-se, de facto, marcante pela relação que estabeleceu com alguns dos mais relevantes compositores portugueses das décadas de 1940 e 1950, nomeadamente através das encomendas efectuadas a partir do Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional de Radiodifusão e pela preocupação por criar um repertório nacional no domínio do bailado. A grande virtude dos BPVG, de certa forma na linhagem wagneriana da *Gesamtkunsterk*, e dos *Ballets Russes*, foi procurar criar um objecto uno, que ligasse a dança, a música, a narrativa, os cenários e os figurinos. Nesse aspecto, os BPVG são pioneiros e mesmo únicos na criação de um repertório balético em Portugal, a partir de uma tutela estatal, com a criação articulada das várias componentes do espectáculo, e um investimento na profissionalização de músicos e bailarinos. Se é verdade que o turismo, a diplomacia e a propaganda foram motores da companhia, condicionando a sua estética e o seu propósito, seriam também a forma encontrada para a manter a funcionar, como um *tableau vivant* de Portugal, uma dança pitoresca, de representação, de projecção de uma imagem, de uma ordem, de um regime.

Os Bailados Portugueses “Verde-Gaio” têm sido recorrentemente abordados na literatura dedicada à música, à dança, à cultura popular e ao Estado Novo<sup>1</sup>, numa narrativa que se estabilizou e que envolve invariavelmente a influência dos Ballets Russes de Diaghilev; as experiências modernistas de Ruy Coelho, Almada Negreiros<sup>2</sup>, e a influência dos Delaunay<sup>3</sup> na segunda década do século XX, como antecedentes coreográficos; o modernismo discutível e discutido de António Ferro e o projecto do Teatro Novo (1925) como precursores da relação entre os protagonistas da companhia; a decadência dos BPVG após o afastamento de Ferro do SPN; o suposto desastre



Ilustração Portuguesa, 5 de Novembro de 1921. Ilustração de Bernardo Marques (detalhe).

da apresentação perante Isabel II de Inglaterra, em 1957; a longa agonia de uma companhia que teria funcionado como um entrave a outras iniciativas de carácter coreográfico em Portugal.

Mas a leitura “a contrapelo” das fontes permite-nos compreender com subtilidade o percurso, as dinâmicas e o funcionamento dos BPVG enquanto instituição, tanto no domínio da produção como da recepção, e, sobretudo, as complexidades subjacentes à sua criação e às suas criações. Importa ainda perscrutar os paradoxos que enformam os BPVG e, depois da fase inicial da companhia, os mais de 30 anos de apagamento historiográfico que importa conhecer melhor até porque acompanham as transformações fundamentais do Portugal do século XX, uma vez que os BPVG estiveram no activo até depois do 25 de Abril. É, assim, num território entre o erudito e o popular ou o “popularucho”, a encenação do requinte e a emanação da decadência, entre o que podia ter sido e o que acabou por ser, que me interessa trabalhar. Interessa-me também o que permaneceu, dos discursos às práticas e aos modos de actuação, bem como as dinâmicas de transformação e as continuidades entre as instituições que abrem o cenário para a dança nos séculos XX e XXI em Portugal. De que modo o ímpeto modernista, a contemporaneidade no domínio criativo, e a concepção dos BPVG como uma manifestação de cultura erudita se cruzam com as ideias de representação de “regionalismo”, “tradição” ou “nacionalismo” são algumas das preocupações do meu trabalho. Proponho ainda que o modernismo dos BPVG não é experimental, mas de filão neoclássico, sendo os folclorismos que lhe assistem de carácter temático, e em linha com a estética de muitas outras companhias estatais e projectos musicais e coreográficos na mesma época<sup>4</sup>. Neste texto colocarei o foco sobre os diálogos que, no início dos anos 20, se estabeleceram na revista *Ilustração Portuguesa* em torno da ideia da criação de uma companhia de dança.

\*\*\*

Ainda que esta história tivesse começado antes, António Ferro assumia a direcção da *Ilustração Portuguesa*, a revista semanal do jornal *O Século*, em Outubro de 1921. Sob o pseudónimo “O Homem que Passa”, na rubrica “A Entrevista da Semana”, encenava um questionário a si próprio em que colhia da oportunidade para expor o seu projecto para o periódico:

Antes de mais nada, eu pretendo modernizar a “Ilustração Portuguesa” [...] Integrar Portugal na Hora que passa, é uma obra nacional, uma linda obra a tentar. Lisboa é uma grande cidade que só existe quando há revoluções. Eu vou tornar Lisboa semanal. [...] Procurará fazer-se uma revista Europeia mas integrando-se na vida portuguesa. Procurará mostrar Portugal aos Portugueses, procurará, com o auxílio de todos, estilizar a raça.<sup>5</sup>

Seria, justamente, nesta primeira declaração de intenções editoriais que Ferro esboçaria, com particular clareza, a ideia da criação de uma companhia de bailados em Portugal. Consciente da vastidão do seu programa e das muitas indefinições que teria que superar, António Ferro avançava o seu plano, com um largo “hábito de novidade e modernismo”:

A linha do bailado português, por exemplo, está por descobrir. Encontrada essa linha, Portugal pode ter a sua companhia de bailados, como os russos, bailados modernos, arco-irizados, bailados de cores bobescas... nas nossas danças

populares, nos nossos trajes regionais, nos nossos costumes, temos matéria-prima para estilizações admiráveis, temos tintas de sobra para um grande cartaz a pôr na Europa, a pôr no mundo. [...] Manuel de Sousa Pinto, bacharel formado na Faculdade do Ritmo, iniciará no próximo número da “Ilustração Portuguesa”, uma série de artigos sobre este projecto que, dentro de mim é já uma certeza.<sup>6</sup>

Manuel de Sousa Pinto era, assim, destacado para definir teoricamente, numa série de artigos, a ideia da criação de uma companhia de dança portuguesa. Autor prolífero, Sousa Pinto dedicava-se, no início dos anos 1920, à crítica de dança, trabalho este que compilaria em 1924 no volume *Danças e Bailados*, em que constavam uma série de pequenas narrativas em prosa poética de carácter biográfico e descritivo sobre bailarinos e bailarinas a cujos espectáculos assistira, enredos e críticas de bailados, ou dissertações sobre géneros coreográficos. Esta colectânea integrava ainda os artigos publicados na *Ilustração Portuguesa*, com o título “Pela Dança Portuguesa”. Num número em que figurava na capa uma fotografia da poetisa Fernanda de Castro, que viria a casar com António Ferro no ano seguinte, e num artigo com ilustrações de Bernardo Marques (todos futuros colaboradores dos BPVG), Manuel de Sousa Pinto afirmava:

A dança portuguesa, bailados portugueses: porque não? O difícil é lançar a semente.

Depois as flores nascem. [...]

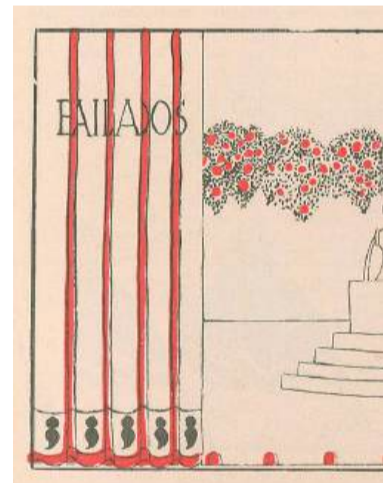
É preciso criar em Portugal, artisticamente, o gosto pela dança. Cuidar da educação rítmica da mulher. Apontar bailarinas.

Obter-se-iam assim os instrumentos, que, manejados por decoradores de fantasia, por músicos inteligentes, por argumentistas de inspiração e coreógrafos de pulso, permitiriam tentar, ainda que com cautelosa modéstia, o bailado português, pensado em português, musicado em português, dançado em português, vestido à portuguesa e enriquecido com a valiosíssima série de coisas a bem dizer inéditas, e lindas, que Portugal, tesouro farto, ainda tem ou já teve. Pensemos no caso.<sup>7</sup>

Adivinhava, contudo, o autor algumas das possíveis dificuldades, nomeadamente a lentidão da formação balética, defendendo, contudo, que as danças populares tinham a virtude de serem suficientemente simples para permitirem iniciar este projecto:

Toca, portanto, a dançar, minhas meninas! não se arrependirão. Quase se pede garantir, à que mais se salientar como artista, além de glória florida e muita saúde, uns fartos cobres para o enxoval!

A 31 de Dezembro, ainda em 1921, Manuel de Sousa Pinto assinava o segundo destes artigos tão definidores daquilo que, vinte anos mais tarde, seria a estética que António Ferro associaria aos Verde-Gaio, estabelecendo, uma vez mais, um paralelo com os *Ballets Russes* e fazendo, desde já, propostas práticas para a concepção coreográfica:



“Pela Dança Portuguesa”, Ilustração Portuguesa, Alice Rey Colaço.



Não temos danças suficientemente ricas para palco — há quem diga. Puro engano.

Toda a dança, afinal, se resume a bem pouco: a um ou dois movimentos básicos. O resto é papel da instrumentação, ou seja da técnica coreográfica, que, precisamente, falta criar e desenvolver.

Os que viram, pela companhia de Diaghilev, as *Danças do Príncipe Igor* puderam verificar que o seu fogoso ímpeto obedecia, muito simplesmente, à repetição dum mesmo tema motor, comum a muitas danças russas, em que a posição agachada é ritual.

Com um maestro meridional e dançarinos ocidentais, podia bem obter-se quadro idêntico, substituindo à ferocia do norte as voluptuosidades do sul. [...]

Um quadro de romaria minhota, com Zés-Perciras rodopiantes, pandeiros risonhos, resfolegar de harmónios e bonecos de cavalinho ao alto de uma cana, o homem dos foguetes, o gaiteiro, um rufador, cachopas luzentas de oiro e valentões de varapau, o repique dos sinos e o esfregar das violas, que mais rico bailado se pode apeteecer?<sup>8</sup>

As ilustrações de Alice Rey Colaço para este artigo mostram uma cortina de cena com uma fonte central e a inscrição “Bailados Portugueses”, bem como figuras femininas com cestas de fruta e cântaros à cabeça, num imaginário que abria também portas temáticas para os BPVG.

Ao longo do tempo em que António Ferro dirigiu a revista, seriam vários os artigos sobre dança, nacional e estrangeira, e que reflectiam, por um lado, o fascínio com a modernidade e a “indiscutível influência dos Bailados Russos na Arte moderna”<sup>9</sup> e, por outro, a busca pela construção de uma companhia de carácter nacional e nacionalista.

Sempre na *Ilustração Portuguesa*, e com a data 21 de Janeiro de 1922, surgia um curioso artigo intitulado “Um Teatro de Arte” que alargava o projecto de Ferro ao domínio da arquitectura. Secundado por José Pacheco, um dos seus parceiros dos tempos de *Orpheu*, que havia assinado com Almada Negreiros e Ruy Coelho a folha volante, anexa ao número único da *Portugal Futurista*, dedicada aos “Bailados Russos em Lisboa”, António Ferro requeria, com carácter “urgente”, e já com uma planta e um projecto arquitectónico, a criação de um moderno Teatro no Parque Eduardo VII que deveria servir, justamente, para receber projectos coreográficos visitantes, bem como albergar uma companhia residente.

Não há em Portugal os teatros para raros apenas, onde a Arte a grande Arte tenha um ritual. Não há um Teatro-Arte, onde não vá o publico, onde vá apenas uma elite, trezentos, quatrocentos, quinhentos devotos... E não é porque entre nós não haja artistas, não haja actores que tenham um sonho de arte... Actores, poetas, cenógrafos — há... O que não há são empresários, o que não há é um Astruc, o animador do Teatro dos Campos Elíseos. Os nossos olhos estão impossibilitados de tornar a ter a felicidade dos bailados Russos porque da sua primeira vinda a Portugal eles não encontraram aquela atmosfera de carinho que teriam tido se houvesse um Teatro-Arte, um Teatro-Ballet Russe. E quem nos fala dos bailados Russos, fala de todas as novidades, de todas as grande horas da Europa que não batem para nós por falta de um ambiente, por falta dum cenário... [...]

Além duma companhia portuguesa que funcionará, todos os anos, contam os autores do projecto trazer a Lisboa, em

saíson a companhia dos Bailados Russos de Diaghilev, o teatro de Chauve-Souris, os Bailados Russos de Boerlein<sup>10</sup>, Ana Pavlowa, etc. etc... [...]<sup>11</sup>

No início de Maio de 1922, um banquete de despedida que contava mais de oito dezenas de convidados marcava o fim da direcção da revista *Ilustração Portuguesa* por António Ferro, que partia para uma temporada brasileira. Então com 27 anos, Ferro apresentava no Brasil a sua peça *Mar Alto* (que em Portugal viria a ser proibida no dia seguinte à sua estreia, a 10 de Julho de 1923, no Teatro de São Carlos). Em São Paulo, Ferro proferiria ainda uma série de conferências entre as quais se destacou *A Idade do Jazz Band*, mais tarde publicada, e que colheu imenso sucesso entre os modernistas brasileiros também pela encenação e componente musical, onde acordes de *jazz* acompanhavam as suas apresentações na Semana de Arte Moderna de 1922, ano da travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, por ocasião do primeiro centenário da Independência do Brasil. Consolidando a ponte que traça entre modernidade e dança, em *A Idade do Jazz Band* Ferro afirmava:

Toda a nossa Época baila russo!

Não triunfou o bolchevismo das ideias, mas triunfou o bolchevismo das formas... Diaghilew, Nijinski, Massine são os Lenines do Ritmo. O que é a Rússia senão um grande bailado, um bailado sinistro, um bailado vermelho? Benditos sejam os Bailados Russos que nos libertaram de nós próprios, que puseram o mundo em cada um de nós, que unificaram a Arte, que deram, à minha pena, movimentos de Karsavinã. A maior vitória dos Bailados Russos foi a de transformar os estados desunidos da Arte num grande Império, um império maior do que a terra porque é do tamanho do Sonho... Nos Bailados Russos, a Cor é gémea da Dança, da Música, da Atitude... É impossível separar essas irmãs gémeas, como é impossível separar as cores de uma bandeira, os versos de um soneto, os compassos de uma melodia, as imagens dos olhos... Para que a arte fizesse frente à vida era necessário que ela estivesse unificada como ávida está. Os Bailados Russos são a constituição política da Arte, constituição em que o primeiro artigo proíbe a estabilidade e ordena a evolução contínua... O jazz-band, essa Dança de S. Vito, é, portanto, uma das muitas consequências dos Bailados Russos. O jazz-band é o Bailado Russo da Música.

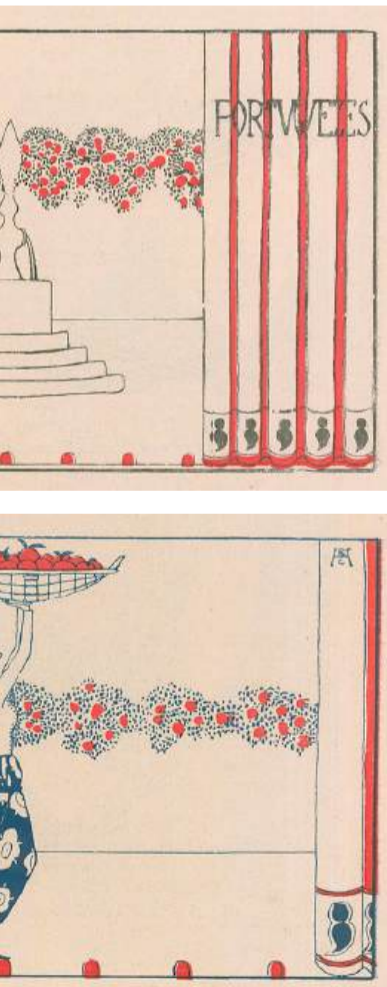
\*\*\*

Se o interesse pela criação de um estética coreográfica e musical tinha antecedentes significativos em António Ferro, seria, no entanto, Francisco Florêncio Graça quem viria a desenvolver todo um trabalho que o colocava em primeiro lugar no que dizia respeito à direcção de uma futura companhia de bailado. Francisco Florêncio Graça (1902-1980), que optaria pelo nome artístico de Francis Graça, tinha tido uma formação inicial essencialmente marcada pelo curso de Música do Conservatório Nacional, onde havia sido colega do compositor Frederico de Freitas, com quem viria a estabelecer laços profissionais e de amizade determinantes. No domínio da dança, após uma formação muito rudimentar em Lisboa, rumou a Paris no início dos anos 1920, onde terá estudado durante um período que lhe permitiu sobretudo estar próximo do moderno universo artístico parisiense. De regresso a Portugal, no contexto do Teatro Novo, um projecto experimental criado sob a direcção de António Ferro, em 1925, Francis Graça teve como marco inicial da sua carreira uma *performance* que, pelo arrojo da nudez que explorava, e pela abordagem surpreendente e “vanguardista” para o meio lisboeta, lhe daria uma enorme notoriedade garantida pelas polémicas e pelas críticas mordazes que, durante algum tempo, lhe teriam criado inúmeros constrangimentos, um *succès de scandale*. À falta de instituições e estruturas para o desenvolvimento de espectáculos coreográficos e músico-teatrais, seria, na verdade, no teatro de revista que Francis Graça iria experimentar uma primeira síntese dos ideários propostos por Ferro e Sousa Pinto. Trazendo “um pouco de Paris em Lisboa e um pouco de Lisboa em Paris”<sup>12</sup>, e panfletariamente influenciado pelo “*music-hall*”, pelo “*vaudeville*”, pelas “*jazz-bands*”, Francis Graça começaria por transformar a componente coreográfica da revista, juntando-lhe elementos da cultura popular, do pitoresco regional

e tradicional, com uma sofisticação demonstrada pela atenção dada aos modernos “efeitos de luz”, aos figurinos, às cortinas de cena. Na revista, a dança passava a ter um papel mais autónomo, com uma maior importância dada à coreografia e à música, bem como um reconhecimento do papel dos bailarinos. A possível “modernidade” da dança em Portugal nos anos 1920, passaria em grande medida por espectáculos como *Cabaz de Morangos* (1926); *Água-Pé* (1927); *Sete e Meio* (1927); *A Rambóia* (1928); *Chá de Parreira* (1929). Já na década de 1930, Francis Graça estreava-se no cinema no grande acontecimento que foi o primeiro filme sonoro, *A Severa* (1930), de Leitão de Barros, e com música de Frederico de Freitas, marcando assim, na grande tela e para um público mais alargado, a sua relevância enquanto referência na dança em Portugal. De facto, na década de 1930, foram muitas as participações de Francis Graça e da sua companheira de trabalho, a alemã Ruth Walden, em iniciativas tuteladas pelo Secretariado de Propaganda Nacional, criado em 1933 sob a direcção de António Ferro. Apresentando-se nos mais diversos certames, exposições, atribuições de prémios, Francis e Ruth construam, também eles, um imaginário coreográfico, que fazia agora as ligações entre o pitoresco regionalista, a citação modernista e o programa do regime. Em carta patente no espólio Frederico de Freitas, de 16 de Julho de 1937, Francis Graça testemunhava o sucesso das apresentações da dupla no Brasil e dava-nos uma ideia do repertório que já se ensaiava então: “Bisamos Pastores, Chula, Nazareth e Fado, e queriam bisar Ribatejo e Douro”, afirmava.

Entre muitos outros espectáculos, no âmbito do teatro musical, é ainda de destacar a revista *Minha Terra* (1936), com música de Ruy Coelho, onde Francis dança, com Ruth Walden, um número intitulado “Pássaro Encarnado”, com claras reminiscências do stravinskiano *Pássaro de Fogo* dos *Ballets Russes*, e adivinhando já um salto temático para o “Verde-Gaio”, o pássaro verde. Sob o entusiasmo crítico e jornalístico de António Ferro e sob as ideias de Manuel de Sousa Pinto, Francis Graça e Ruth Walden; os artistas plásticos Paulo Ferreira, Bernardo Marques e José Barbosa; os compositores Frederico de Freitas e Ruy Coelho, tinham, assim, na década de 1920 lançado as fundações do que viria a ser, a partir de 1940, a primeira companhia de bailado em Portugal, os Bailados Portugueses “Verde-Gaio”.

1. De forma não exaustiva, são de salientar os capítulos de Carla Ribeiro, Daniel Melo, Elvira Alvarez, Graça dos Santos, Helena Marinho, Manuel Deniz Silva, Maria João Castro, Margarida Acciaiuoli ou Vera Marques Alves. Especificamente sobre os Verde-Gaio são de destacar a investigação de Luísa Roubaud, o catálogo do Museu Nacional do Teatro, de Vitor Pavão dos Santos, as pesquisas de Helena Marinho, a tese de Rita Ferreira Nunes e a obra de José Sasportes.
2. Edward Luiz Ayres de Abreu, *Danças e Contradanças*: Almada Negreiros e Ruy Coelho. *Revista de História da Arte* (2014), p. 111-124.
3. Entre 1915 e 1917, os artistas plásticos Sonia Delaunay e Robert Delaunay, associados aos movimentos modernistas do Simultaneísmo e Orfismo, e com ligações aos *Ballets Russes*, fixaram-se em Vila do Conde, mantendo convivência e correspondência com diversos pintores portugueses, e revelando-se uma importante influência, nomeadamente sobre Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco ou Almada Negreiros. Almada Negreiros teria planeado fazer com Sonia Delaunay uma série de “*ballets simultaneístes*” que nunca se viriam, contudo, a realizar.
4. “The Transnational Path Toward Corporate Fascism”, in Mark Franko, *The Fascist Turn in the Dance of Serge Ligar* (Oxford: Oxford University Press, 2020); Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1988).
- 5 e 6. O Homem que Passa [António Ferro], “A Entrevista da Semana: A Ilustração Portuguesa entrevista a Ilustração Portuguesa”, *Ilustração Portuguesa*, 8 de Outubro de 1921.
- 7 e 8. Manuel de Sousa Pinto, “Pela Dança Portuguesa” in *Ilustração Portuguesa*, 31 de Dezembro de 1921.
9. António Ferro, “A Arte Moderna e os Bailados Russos (Crónica da Semana)”, *Ilustração Portuguesa*, 14 de Janeiro de 1922.
10. Referência aos *Ballets Suédois* (1920-1925), companhia sediada em Paris, dirigida pelo sueco Rolf de Maré e com Jean Börlin como coreógrafo, responsável por bailados marcadamente modernistas de que são exemplo *La création du monde*, *Les Mariés de La Tour Eiffel*, ou *Relâche*. O repertório dos *Ballets Suédois* congregou compositores como o grupo Les Six, Erik Satie, Cole Porter ou Alfredo Casella; artistas plásticos como Giorgio Di Chirico, Fernand Léger ou Francis Picabia; com argumentos de autores como Blaise Cendrars, Luigi Pirandello ou Jean Cocteau. As “trupes suecas” serão, de resto, uma referência presente em vários textos de António Ferro nas apresentações dos BPVG.
11. António Ferro, “Um Teatro de Arte”, *Ilustração Portuguesa*, 21 de Janeiro de 1922. Ilustrações de José Pacheco.
12. António Ferro, “Últimas Notícias”, *Diário de Notícias*, 28 de Dezembro de 1927.



es, 31 de Dezembro de 1921. Ilustrações de



Beverly Emmons começou a fazer desenho de luz na década de 1960, com Merce Cunningham, e tornou-se uma das artistas de iluminação de referência da sua geração, lado a lado com os pós-modernos da dança como Lucinda Childs ou Trisha Brown, mas também com Martha Graham, Alvin Ailey, Bill T. Jones e não só. Emmons trabalhou extensivamente na Broadway e com o encenador Bob Wilson, com quem iluminou *Einstein on the Beach*. Esta entrevista, realizada na manhã gelada de 8 de janeiro de 2022, numa esplanada em Brooklyn, teve como ponto de partida a digressão da Merce Cunningham & Dance Company a Portugal em 1966, na qual Emmons assumiu o papel de diretora de cena e desenhadora de luz. A conversa salta no tempo e nas memórias enquanto sobressaem diferentes ideias de *design*, o papel do desenhador de luz no diálogo com coreógrafos e encenadores e a história do *design* à luz da sua emancipação enquanto prática profissional.

**João dos Santos Martins:** Uma das pessoas da equipa técnica que vos assistiu na digressão de Cunningham em Portugal, em 1966, foi Orlando Worm.

**Beverly Emmons:** Eu não me lembro do nome dele. Lembro-me do homem que coordenava. Era entusiasmado e alegre.

**J:** Ele era chamado electricista, na altura, mas tornou-se desenhador de luz do Ballet Gulbenkian. Essa profissão não existia antes e ele terá sido um dos pioneiros.

**B:** A pessoa da iluminação nas grandes casas de ópera é o responsável pela equipa da electricidade, que pode ou não ter talentos de desenho. Há uma grande diferença e é compreensível em relação ao teatro comercial. Quando alugamos um teatro na Broadway, temos cadeiras, uma cortina, paredes e algum tipo de sistema de suspensão. Tudo o resto tem de ser trazido, até as mesas de luz. Portanto, entramos e trazemos as coisas de que precisamos para o nosso espetáculo. E esse espetáculo vai continuar em cena tanto quanto conseguirmos vender bilhetes. Trinta anos para o *Fantasma da Ópera!* A única coisa que têm de fazer é a manutenção, pôr algo novo ou renovar o filtro de cor. Agora é mais complicado, por causa dessas luzes...

**J:** As luzes LED?

**B:** Sim. Na Europa, há uma tradição chamada repertório rolante: hoje é esta ópera, amanhã é outra, e à tarde ensaiam uma terceira, por isso, tem de se refazer as luzes. Um desenhador é limitado no que consegue fazer dependendo de quanta ajuda tem. Isso tem limitado a ideia de iluminação ao que é conveniente para o espetáculo. Nós fazemos o mesmo, mas só na Metropolitan Opera. Mais ninguém faz essa coisa de “mudar todos os dias”. Já não nos podemos dar ao luxo de fazer isso.

**J:** É demasiado caro...

**B:** Até aos anos quarenta, as pessoas ainda trabalhavam assim na Europa, tal como nós costumamos trabalhar. Nos anos sessenta, quando estava na faculdade, passava o verão no American Dance Festival e conheci um pouco a Jean Rosenthal e o Tom Skelton. Todos os modernos passaram por lá: a companhia Alvin Ailey, o Paul Taylor, a Martha Graham passava todos os verões. Já viu a companhia Alvin Ailey?

**J:** Nunca vi ao vivo.

**B:** Se considerarmos um bailado como *Revelations*, que foi coreografado em 1958, e iluminado durante os anos sessenta, essa luz tem de ser a mesma e eles têm-se

comprometido com isso. É impraticavelmente prático. Eles não querem gastar dinheiro a contratar um desenhador para o voltar a iluminar. Por isso, todos os bailados no repertório da companhia têm de trabalhar com essas cores e esse mapa de luz. Hoje em dia é mais flexível, mas isso é uma conversa para a próxima geração. O que quero dizer com isto é que também está a ver ideias sobre iluminação que se originaram nos anos sessenta. Em contraste com isso, o Merce Cunningham odiava cor.

**J:** Então não usava cor nas suas peças?

**B:** Poderia haver alguma cor, mas manuseada de uma certa forma.

**J:** Quando é que começou a colaborar com Merce Cunningham?

**B:** Eu fui contratada como desenhadora de luz para a digressão de 1965, quando tinha 21 anos. Estava no meu último ano de faculdade. A companhia tinha feito uma digressão internacional em 1964 e o Robert Rauschenberg, que tinha circulado com o Merce durante dez anos e tinha articulado algumas das suas ideias de iluminação, tinha acabado de ganhar o Leão de Ouro na Bienal de Veneza, por isso, já não lhe fazia muito sentido continuar.

**J:** A sua carreira estava prestes a explodir. Então, foi substituí-lo?

**B:** Ele apenas inventava coisas. Eles nunca faziam um ensaio com luzes sequer. Mesmo quando eu já estava lá, eles não faziam ensaios gerais com luzes.

**J:** Uma das coisas que mais me impressionou no vosso calendário de digressão em Portugal foi que não havia pausas entre espetáculos e cidades. Um dia é Lisboa, no dia seguinte é Coimbra, no outro é Porto. Viajar de comboio até Coimbra demorava umas três a quatro horas. Como é que conseguiam fazer isso?

**B:** Bom, a equipa técnica ia à frente. Entenderam aquilo de que eu precisava e providenciavam-no. Provavelmente tinham equipamento de iluminação alugado quando estavam a viajar.

**J:** Até porque os teatros não estavam bem equipados. O teatro onde dançaram primeiro em Lisboa, o Tivoli, era o mais bem equipado em Portugal na altura.

**B:** Nós costumávamos enviar uns questionários que eram devolvidos com informação técnica. Nunca tinham nada.

**J:** Assim, saberiam o que levar.

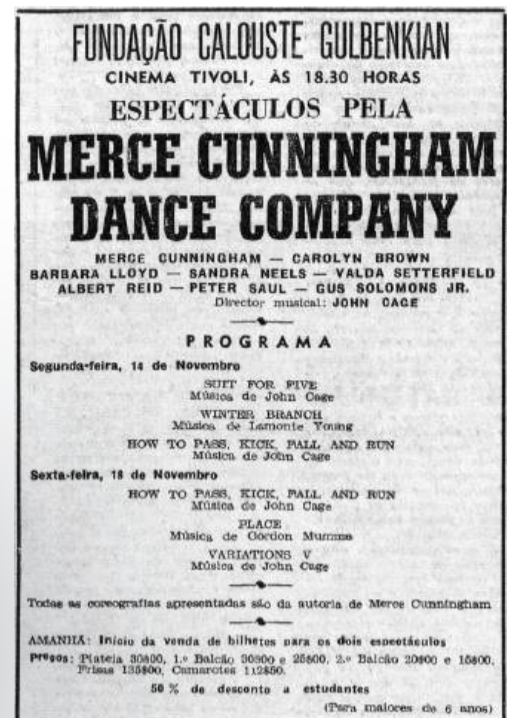
**B:** A Fundação Gulbenkian foi ótima a organizar isso. Em Coimbra havia uma antiga mesa de luz inglesa, diabólica, uma pessoa torturava-se com aquela porcaria.

**J:** E porquê?

**B:** Não sei quão à vontade é que se sente com mesas de luz, esta era pré-computorizada. Era o que chamamos uma mesa pré-definida de dois canais: a lista branca de *dimmers* e a verde. Na parte de cima havia um interruptor, e podia-se mudar para as luzes que se quisesse. Tinha ainda um *dimmer* que funcionava entre as duas listas, a luz podia estar na coisa branca ou na verde ou a meio caminho entre ambas. Montava-se o que era preciso e ligava-se, mas depois, para apagar, tinha de se trocar de uma lista para a outra. Lembro-me de uma pessoa que trabalhava com essas mesas em Inglaterra e que dizia que tinham de preparar as deixas de luz de manhã e deixar os electricistas sozinhos a tarde toda para que descobrissem como o fazer, era complicadíssimo.

**J:** Voltando às ideias de *design*, o que tem Jean Rosenthal que ver com isso?

**B:** Jean Rosenthal foi diretora de cena nos anos 1930, com encenadores muito famosos como Orson Welles. Muitas vezes a iluminação era feita da mesma maneira que na Europa, em que o encenador está à frente, talvez tenha o seu amigo ao lado, o cenógrafo, e dizem “agora queremos que isto seja azul”, e o electricista no palco fazia. A situação que certamente aconteceu mais do que uma vez foi que, na qualidade de diretora de cena, ela diria: “Bem, amanhã temos de fazer 25 deixas.” Chegamos de manhã, sentamo-nos, diz-se isto e concordamos, e depois o diretor pergunta ao electricista: “Isto é o único azul que têm?” E o electricista diz: “É a única merda de azul que tenho!” E, de um momento para o outro, o teu plano foi ao ar. Agora vão todos discutir uns com os outros. A atitude da Jean foi: “Talvez alguém com um ponto de vista artístico pudesse ter uma conversa, antes de entrarmos no teatro, com o encenador e o cenógrafo e depois arranjar cores que eles gostariam de ver. E ter algumas sugestões para o electricista sobre onde colocar as coisas.” Esse é o desenhador de luz. E demorou até ao início dos anos 1940 para o conseguir. Houve ainda um homem, chamado Abe Feder, que insistiu em fazê-lo. Ele foi a primeira pessoa a receber crédito como desenhador de luz. Penso que o Bob Wilson também terá sido responsável por isso na Europa, por ser tão impossível. Os tipos locais não querem lidar com ele.



*Diário de Notícias*, 6 de novembro de 1966.

**J:** Imagino que teria sido difícil fazer as luzes dos seus espetáculos sem um desenhador. Também desenhou as luzes para *Einstein on the Beach*?

**B:** Não. O Bob Wilson diz o que quer ver e não deixa passar um minuto até ter o que quer. Por isso, é preciso habituar-se ao tipo de coisas que ele quer e à linguagem com que as quer. Esse tipo de iluminação é extremamente difícil de fazer, mas também é preciso saber o que ele quer dizer. Por exemplo, ele grita: “Quero uma linha de luz na cara deles. Quero um feixe de luz!” Então começo a imaginar: “Deixa cá ver: pego numa luz e faço uma pequena linha.” Não, não, não, não. Ele só quer uma luz brilhante de um lado e nada do outro. Ele não o pede bem. Então, outras pessoas tentam fazer o que seria de loucos, quando na verdade é muito simples.

**J:** Disse que ainda estava a estudar quando foi para digressão com Cunningham em 1965.

**B:** Eu estava numa universidade muito liberal chamada Sarah Lawrence, no departamento de dança.

**J:** Significa que também estava a estudar dança?

**B:** Comecei por ser bailarina. Depois, ao ir ao American Dance Festival no verão, para ter aulas de dança, comecei a trabalhar nos bastidores e descobri que, em última análise, isso era muito mais interessante do que ser bailarina. Eu via todas aquelas companhias passarem por lá e pensava “vou ter de ser melhor do que algumas dessas miúdas ou não vou arranjar emprego”. Então, foi daí que veio. A universidade foi suficientemente flexível para que quando lhes disse que poderia ter de faltar a algumas aulas porque ia em digressão com Merce Cunningham, responderem: “Merce Cunningham? Não há problema.”

**J:** Conheceu a companhia quando estava no American Dance Festival?



**B:** Sim, eles vieram umas quantas vezes e fiquei com uma ideia do seu trabalho. Mas, então, Jean Rosenthal. Duas coisas importantes: ela era diretora de cena da Martha Graham. E a Martha Graham dava às mulheres permissão para seguirem o seu caminho. Se queres alguma coisa, vai em frente. Ela dizia aos bailarinos: “Não me mostrem um movimento. Eu roubo-o.” “Se queres alguma coisa, agarra-a, agarra-a com energia.” Há muitas mulheres que

papel importante numa forma de emancipação da profissão?

**B:** De género, absolutamente. E muitas das mulheres que vingaram depois dela trabalharam no seu escritório ou como assistentes. Ela lançou as bases para todas as mulheres com quem ainda trabalhamos. E há muito poucas histórias de equipas técnicas a fazerem comentários inapropriados a mulheres.

**J:** Fiquei surpreendido por saber que acompanhou a digressão de Cunningham a Portugal em 1966 porque, nessa época, não apenas a situação para as mulheres era extremamente restrita socialmente, mas também pela situação política do país. Os anos 60 foram o período mais duro da ditadura quando a

guerra colonial se intensificava, assim como a censura e a repressão tinham os seus ápices.

**B:** Como é que o Merce escapou a tudo isso?

**J:** A minha suposição é que a abstração permitiu um certo grau de liberdade. Quando vieram para Portugal, tinham conhecimento da situação política do país?

**B:** Não. Chegámos muito tarde. Estivemos uma semana em Estocolmo e foi apenas quando estávamos em Paris que descobrimos que não íamos para casa, que íamos para Portugal. Quando me encontrei pela primeira vez com o Merce, em janeiro do meu último ano de faculdade, ele disse-me: “A luz para o meu trabalho deve ser como o dia. E a forma como uma árvore parece diferente do lado de fora da janela é porque o Sol se moveu e não porque algo emocional aconteceu no mundo.”

Ele não queria que a luz refletisse ideias emocionais. Ele nunca nos diria se houvesse uma história na sua cabeça sobre o bailado. Quando convidava compositores, dizia: “Estou a pensar num bailado de vinte minutos.” Era tudo o que dizia. E ninguém ouvia a música até ao dia do espetáculo. A outra coisa que ele dizia, que é relevante para a iluminação, era: “Se tenho aqui os meus bailarinos todos juntos, não quero que apaguem o resto das luzes porque isso é dizer ao público que vamos ficar lá tempo suficiente para que valha a pena a mudança. Além disso, quando eu deixar o grupo, não têm de trazer as luzes para a frente a dizer às pessoas para onde vou. Isso não é da vossa conta, isso é da minha conta!”

**J:** O facto de o ponto de encontro entre música, luz e dança ser desconhecido até ao dia da apresentação é interessante do ponto de vista da censura, já que a censura não teria estratégias para lidar com esse nível de aleatoriedade. Quando começou a trabalhar, assumiu alguns dos projetos que Rauschenberg tinha feito?

Por exemplo, o espetáculo *Winterbranch* tinha desenho de luz de Rauschenberg.

**B:** Desenho é uma palavra complicada, porque envolve papelada e decisões que se estabelecem. Nunca falei com o Bob Rauschenberg sobre *Winterbranch*. Foi-me dito pelo Merce quais eram as ideias do Bob e qual tinha sido a sua experiência, e ouvi dos dançarinos o quão escuro era e como as luzes lhes batiam nos olhos. Era completamente improvisado, nunca era igual. Assim, com base nisso, o desenho que eu fiz formalizava essas ideias.

**J:** Como é que isso se sucedeu?

**B:** Por articulação. Enquanto o Merce dizia que o seu bailado deveria ser como o dia, o Bob disse que deveria ser como a noite. Não a noite bonitinha com a luz da Lua. Não, deveria ser como a noite moderna: escura com fontes de luz elétrica. Faróis de carro a varrerem a paisagem, conduzir no escuro e, de repente, aparecer um enorme centro comercial e depois voltar ao escuro. Coisas acolá, como um parque de estacionamento com luz branca fria. Ou como quando os olhos ficam habituados ao escuro e se se apercebe que é a Lua que está a iluminar a parede do quarto, ou quando alguém tem uma luz de presença que faz uma sombra engraçada. Eram essas o tipo de imagens. E como é que se faz isso no teatro? Para começar, não se usa cor. Apenas branco. Depois, todas as pernas e bambolinas desaparecem, por isso é só maquinaria. A parede de fundo é o que lá estiver. Se houver algum cenário bonitinho, vira-se ao contrário. Lá no topo, estariam luzes de trabalho de halogéneo que se acenderiam. Só essas, por si só. E depois ligam-se as outras a 20% da intensidade. Assim, fica um cinzento aplanado sobre todo o espaço, e os bailarinos tornam-se figuras sombrias que mal se conseguem ver. Sobre um cavalete coloca-se um projetor PAR de cada lado. Ficava fora de vista do público e dizíamos ao electricista para o mover pelo palco quando os projetores se acendessem.

**J:** Ah, eram os técnicos que os movimentavam!

**B:** Movimentavam-os como se fossem faróis de automóvel. Podia perguntar-se: “O que acontece se acendermos as luzes da teia na direção das cordas ali? E se abirmos aquela porta do corredor?” Uma das coisas que eu costumava fazer era pegar num projetor de ciclorama qualquer, pô-lo na teia, acima de tudo o que está pendurado, com um técnico ao lado, e dizia-lhe: “Sempre que a luz se acender, mova o projetor.” Assim, de repente, viam-se enormes sombras a moverem-se pelo palco.

**J:** Na verdade, era um trabalho coreográfico com as luzes.

**B:** Sim, exceto que a ideia era manter uma sensação de aleatoriedade. Os bailarinos não eram aleatórios, estavam sempre no mesmo lugar no mesmo momento. Mas nós só fazíamos as luzes quando já estávamos em digressão. Era muito perigoso e, felizmente, ninguém se magoou. Eles saltavam, a luz incidia-lhes nos olhos e não conseguiam ver onde caíam.

**J:** Curiosamente, era uma peça com muito cair e levantar, algo pouco comum para Cunningham.

**B:** E saltar e arrastar. Eu fui convidada por uma companhia chamada The LA Dance Project, eles queriam remontar o *Winterbranch*. O que é que eu fiz? Antes de mais, era uma companhia de repertório, não era “dançar para o papá”, era uma companhia sindicalizada. Se alguém se magoasse, haveria um processo judicial imediato. Por isso, não podíamos fazer a mesma coisa. Hoje em dia, com a facilidade das mesas de luz no computador, eu podia fazer duas listas de deixas. Na verdade, eu tive uma sessão de escrita de deixas antecipada, sentada na cozinha, que foi do tipo: “Vamos fazer algo aos dois minutos e trinta e dois segundos, vamos fazer algo aos quatro minutos e sessenta segundos.” Fiz apenas uma lista de tempos. Depois disse à equipa: “Agora escolham vocês a minutagem.”

**J:** Assim também contava com a participação da equipa.

**B:** Sim. Para estas deixas, eu escrevia a forma como queria que o palco ficasse, que era basicamente muito escuro, mas diferente. A mesa de luz memorizava as primeiras que escrevi como “lista de deixas número 2” e depois eu improvisava durante o ensaio geral e isso seria registado como “lista de deixas número 1”. Estas duas eram ativadas simultaneamente ao longo do bailado. Isso significa que os bailarinos experienciavam a luz no ensaio geral e depois no espetáculo seria igual. O público era novo, pensaria que é improvisado, e eu fiz a companhia prometer que nos lugares seguintes onde fossem seria sempre diferente. Também dei ao electricista de cada lado do palco uma lanterna e disse-lhes: “Iluminem tudo o que vos interessar.”

**J:** Eu tinha curiosidade sobre *Variations V*, uma peça que também apresentaram em Lisboa, na qual havia muita parafernália em cena, e onde a iluminação era feita com projetores de *slides* e de filme...

**B:** Isto foi em 1966, a ideia da peça é que a dança produzisse a música e o cenário fosse produzido pela dança. Havia varas de alumínio em suportes de madeira colocadas à volta do espaço e o Merce tinha coreografado à volta destes objetos que se ligavam a uma máquina que, com base em sinais elétricos de células *theremin*, podiam dizer quando um objeto físico estava mais perto ou mais longe.

**J:** Eu li que nem sempre funcionavam.

**B:** Isso é outra história. Os sinais iam para o fosso da orquestra onde estava a máquina e havia dez canais de som a tocarem diferentes tipos de coisas à volta do auditório. A ideia para a projeção era algo que agora é possível mas que não conseguíamos fazer naquela altura. O Merce queria câmaras a filmarem a dança com projeção simultânea nos ecrãs. O Stan VanDerBeek acabou por vir ao ensaio filmar partes da dança que foram depois projetadas em ecrãs colocados à volta do palco.

**J:** Que tipo de imagens eram projetadas?



Beverly Emmons em montagem técnica para *Walkaround Time*, com coreografia de Merce Cunningham e cenografia de Jasper Johns a partir de *The Large Glass* de Marcel Duchamp, 1967. Foto: Peter Angelo Simon.

ela apoiou... as pessoas não se apercebem disso. Basicamente, a Jean teve permissão para olhar para si própria como desenhadora de luz no contexto do trabalho da Martha Graham. A outra coisa que é importante sobre a Jean, algo acerca do qual era delicado falar até recentemente: ela era lésbica. O que significa que não havia conversa de sedução à volta dela. Toda aquela forma como as mulheres eram educadas para serem bonitas, namoradeiras e todo esse tipo de coisas: não, não, era tudo trabalho. “Bom dia, Sr. tal e tal, prazer em vê-lo novamente, como está a sua família, e agora podemos por favor tirar a escada e ir até ali?” Isso retirava pressão às equipas para não serem sexualmente competitivas. Deixava-os sentirem que só estávamos ali para pendurar luzes, para fazer um espetáculo. E essa é uma ideia essencial que libertou ambos.

**J:** Portanto, existe uma relação entre género e sexualidade que desempenhou um



**B:** Sempre apenas os bailarinos. Há uma história divertida sobre um filme que foi feito a partir de *Variations V* em Hamburgo. Eles filmaram, vimos o filme, e depois o Merce e o John levaram o realizador para um lado e disseram: “Isto está tudo muito bem, mas podiam tentar à nossa maneira uma vez?” Disseram-lhe: “Quando tem uma câmara frontal que apanha todo o espaço, há sempre o equipamento técnico, pessoas a despedaçarem uma planta com som ao vivo e há dança a decorrer. Para onde levaria os outros operadores de câmara? Mande-os filmarem qualquer coisa que lhes interessar. O que faz como diretor é decidir quando quer a câmara 1, escolher a minutagem, câmara 2, 3, 4 e assim por diante. Atire uma moeda ao ar. Depois, quando montar, selecione os planos dessa forma.” Foi surpreendentemente melhor.

**J:** A filósofa Maria Filomena Molder diz ter sido convidada por Carolyn Brown a passar os *slides* durante a apresentação de *Variations V* em Lisboa. Esses *slides* também iluminavam os bailarinos?

**B:** Acontecia por acaso. Se o projetor de *slides* estivesse no chão, quando eles o atravessassem interferiam com ele.

**J:** Para Orlando Worm essa foi umas das experiências mais marcantes. A ideia de que a iluminação era feita com projetores. No entanto, é curioso que, uma vez mais, era resultado de algo aleatório. Havia também uma outra peça para a qual fez a cenografia, e não apenas as luzes.

**B:** Ah, sim, chama-se *Place*. Foi a primeira peça que o Merce fez sem o Bob, por isso não sabia o que fazer. Fizemo-la no sul de França, na Gallery Fondation Maeght, em Saint-Paul de Vence. Há um momento no fundo da cena em que o Merce olha para bailarinos que se movem à sua frente, e ele perguntou-me: “Podes construir alguma coisa que, se eu fizer algo pequeno aqui, algo grande vai acontecer ali?” Fiz-lhe duas cúpulas geodésicas de plástico com triângulos colados para que fosse fácil de transportar, com um transformador e uma lâmpada especial que já não se consegue arranjar. Era um filamento muito pequeno e brilhante que fazia com que saísse um enorme salpico de luz se se deixasse um dos triângulos abertos. Era uma peça tão emotiva. Ele estava sozinho, começava no palco vazio, a dançar. Quando voltei a ver a peça mais tarde pensei: “Esta é a peça sobre o Bob já não estar lá.” Havia uns bailarinos que passavam e atiravam as mulheres, era como um centro comercial. Então decidi que as mulheres deviam parecer tomates no supermercado e usar vestidos de plástico. Não sabia o que fazer para a cenografia até estarmos a passear nos Champs-Élysées e, à porta do teatro, havia lixo para ser levado e havia uma série de caixas de fruta de madeira. Pensei: “É este o cenário.” Trouxemo-las para dentro do teatro, pendurámo-las em cordas no fundo da cena como uma vedação. Depois pus papel de jornal a esvoaçar para ser sempre diferente. Era em frente a essa “vedação” que o Merce arrastava as cúpulas.

**J:** Tem alguma memória das reações do público em Portugal? Eu li que, na primeira noite em Lisboa, houve um sobressalto

no público com pessoas a aplaudirem e outras a patearem.

**B:** Era comum as pessoas odiarem as coisas do Merce. Quando atuaram pela primeira vez em Paris, em 1960, foram atirados ovos e tomates. Os vendedores de fruta ouviam falar de um mau espetáculo e apareciam lá para vender os podres no intervalo. Paris era boa nisso. A propósito, houve uma mulher que foi instrumental para toda a dança norte-americana e para o Bob Wilson na Europa. O nome dela era Bénédicte Pesle. Ela era prima da família Menil, uma família aristocrática francesa que se mudou para Houston antes da Segunda Guerra Mundial. Essa família é proprietária da patente do furo para cada poço de petróleo que é extraído. O nome da empresa é Schlumberger. A Bénédicte era uma prima que não tinha montes de dinheiro. Obviamente, tinha uma pensão da família, mas ficava sem fundos se levasse demasiadas companhias de dança a jantar. Ela tinha conhecido o Merce e o John em 1949 na sua primeira viagem a França. Ela dirigia uma galeria na margem esquerda do Sena, a Galeria Iolas, com artistas como Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e surrealistas.... O Merce e o John voltaram depois para o Festival d'Automne. Quando eu fui com eles, em 1965, chegámos a Paris uns dias antes e a Bénédicte fez com que fossemos convidados – o *balletto americano*, como eles diziam – para vermos o recém-renovado Théâtre de la Reine, em Versalhes. Fomos depois convidados para almoçar pelo homem encarregado da renovação de Versalhes. Durante o almoço, eu disse à Bénédicte: “Ele não faz a mínima ideia do tipo de arte que o Merce e o John fazem”, e ela disse: “Eu sei, querida, mas desta forma, quando ele for ver o espetáculo amanhã à noite, já não poderá criticar porque almoçou com vocês.” Ela preparou tudo para que ele não pudesse falar mal, e era isso que ela fazia por todos. Ela conseguiu que *Einstein on the Beach* fosse pago pelo governo francês e pelo governo italiano, em 1976. A Bénédicte conseguiu todas essas coisas, também para a Lucinda Childs, e abriu uma pequena agência chamada ArtService que representava essas companhias.

**J:** Voltando à vossa digressão em Portugal, Carolyn Brown escreveu que vocês se apresentaram sempre em salas de cinema e que tinham de esperar que os filmes acabassem até quase à hora do espetáculo antes de poderem ir para o palco.

**B:** Sim, era uma maluquice e a equipa que viajava antes de nós fazia o que podia. Nós só chegávamos, descarregávamos os figurinos e, provavelmente, eu fazia as deixas de luz à medida que o espetáculo ia avançando, porque não tínhamos tempo para fazer quaisquer gravações.

**J:** Então, a sua participação também era “ao vivo”?

**B:** Eu acho que uma diretora de cena é uma *performer*, uma desenhadora de luz nem tanto, mas eu era ambas.

**J:** Também fazia a direção de cena?

**B:** Não havia mais ninguém, era só eu. Eu digo sempre que aquilo a que chamamos burocracia metastiza-se como um cancro.

Em 1979, estava a viver em Massachusetts, a companhia Cunningham estava em digressão por lá e dei uma festa em minha casa. Nessa altura, os bailarinos já eram todos novos e não me conheciam. Eu ouvi um deles perguntar: “Quem é aquela?” E responderam “Ah, ela costumava fazer o trabalho do Harry, da Sally...” Havia agora cinco ou seis empregados a fazer o que eu fazia sozinha. Até muito tarde nem tivemos um gestor, eles não tinham dinheiro para isso. A companhia do Merce foi a primeira nos EUA a ser denominada “sem fins lucrativos”, e isso porque as pessoas que gostavam do seu trabalho eram pessoas que gostavam de museus. Por cá, o teatro sempre foi um empreendimento comercial, enquanto aos museus as pessoas ricas podiam doar e obter uma dedução fiscal. As pessoas que gostavam do trabalho do Merce eram suficientemente poderosas para pressionarem o governo para que esses grupos fossem considerados sem fins lucrativos, e para que o governo também os pudesse apoiar. Até então não havia apoio do governo. A mulher que estava a ajudar era a Judith Blinken, e o filho dela é agora secretário de Estado. Era esse o tipo de pessoas que apoiavam o trabalho do Merce. Porque podia-se ir a um museu e olhar para uma obra e não esperar que contasse uma história.

**J:** Quando trabalhava com a companhia, tinha liberdade para montar as luzes como queria, da mesma forma que os compositores ou os artistas visuais? Às vezes sentia-se perdida?

**B:** O Merce nunca vinha olhar para as luzes. Sentir-se perdido é algo que acontece.

**J:** Porque era muito jovem na altura...

**B:** Eu era muito nova mas tinha trabalhado com o Tom Skelton. Tinha feito luz para espetáculos de dança na escola. Com o Tom Skelton e o mapa de luz que fazíamos no American Dance Festival, podíamos acomodar diferentes companhias. Eu sabia o que deveria ser um desenho de luz para dança, e era isso que eu fazia com base no equipamento disponível: luzes contra, luzes laterais, luzes picadas. Depois desenvolvia uma ideia para cada peça. Mas levei algum tempo a perceber o trabalho do Merce. A primeira coisa que fiz, o Merce disse que estava bem. Foi uma peça chamada *Suite for Five*.

**J:** Que também apresentaram em Lisboa. Supostamente, essa peça foi-se compondo ao longo dos anos. É uma colagem de solos e duetos que já tinham sido feitos.

**B:** Sim, eu oiço dizer isso agora, nunca ouvi isso quando lá estava. Durante algum tempo, muitos anos depois, nos anos 90, eu fui diretora artística do departamento



Merce Cunningham Dance Company em *Place* (1966), com desenho de luz, figurinos e cenografia de Beverly Emmons. Foto: James Klosty. Cortesia do Merce Cunningham Trust.



David Tudor, Gordon Mumma, John Cage, Merce Cunningham Dance Company em *Variations V* (1966), com desenho de luz de Beverly Emmons. Foto: Herve Gloaguen. Cortesia do Merce Cunningham Trust.

de educação do Lincoln Center e nós enviámos o *Suite for Five* para as escolas. Eu estava na posição de ensinar os professores, eles vinham ver e diziam: “Então, como é que olhamos para isto?” Enquanto os bailarinos dançavam, eu falava com os professores. Dizia-lhes: “Procurem as linhas horizontais”, “reparem como ela avança e há um ritmo”, “agora olhem para ali”. Basicamente, só lhes dizia o que procurar. O Merce ter-me-ia matado, mas eu não estava a dar significado a nada. De repente, perceberam e até acharam engraçado. Claro que ficaram todos irritados com a música do John Cage. Eles tinham de tirar notas, e alguém escreveu, em julho: “Estava tanto calor e tínhamos de lidar com esta coisa de Cunningham e uma música pavorosa.” Eu estava a ir para casa, estava exausta, saí do autocarro, estava em frente ao meu apartamento, as janelas estavam todas abertas, toda a gente tinha ligado um posto de rádio ou um programa de televisão diferente e, de repente, apercebi-me, estava num John Cage.

**J:** É curioso porque, nos anos 1960, não havia muita dança em Portugal, mas a cena musical era forte. Acho que Cunningham só veio a Portugal graças à visibilidade de Cage. Na imprensa, os críticos falam pouco sobre a dança, que parecem gostar e admirar, mas muito sobre a música, sobre a qual apenas reclamam. Os elementos não combinam nem correspondem e todos odeiam que assim seja.

**B:** Nos anos 1940, o John escreveu: “Porque é que a nota seguinte deve ser escolhida pelas minhas emoções?”, “não há outra maneira de escolher a próxima nota?”

Entrevista transcrita e traduzida do original em inglês por Inês Ramos e José Gil, revista e editada por João dos Santos Martins.



# WILD (SELVAGEM)

CLARISSA SACCHELLI

*Wild* é selvagem. *Wild* entretanto carrega uma única vogal e uma grafia curta quicá mais gráfica para designers do que selvagem. *Wild* abre-se com um W de linhas inclinadas que também poderiam ser dois V's que se tocam. *Wild* faz um som que circula na boca. *Wild*. Selvagem não. Selvagem começa com a letra S. S, a letra da serpente.

Em inglês há *wild* e *savage*. Não significam exatamente a mesma coisa, mas poderiam ser sinônimos. *Wild* tem raiz anglo-saxônica/germânica, e *savage*, latina/francesa. Selvagem tem também raiz latina. Liga-se a Silva que, nada por acaso, é um sobrenome bastante recorrente no Brasil. E em português dizemos selvagem para *savage* e *wild*. *Wild* e selvagem são palavras que carregam uma história relacionada a violentas narrativas de ordens civilizatórias disseminadas pelo colonialismo. E sendo o português do Brasil minha língua materna, ensinaram-me desde cedo que selvagem poderia se referir a uma qualquer ideia de não-civilizada, ou a práticas sexuais não normativas, ou ainda ser o contrário das coisas ordenadas.

*Wild* é uma peça de dança estreada em abril de 2022. Mas selvagem não é um tempo antes. Não se orienta para um lugar que imaginamos ter existido nem para onde voltar. Tampouco é uma terra desconhecida. Selvagem aponta para outra epistemologia, ou até uma antiepistemologia. E desconstruir o binário selvagem/civilizada-domesticada não representa esquecer a história associada à palavra, mas ao contrário, trata-se de pensar, nas palavras de Jack Halberstam, na "violência que expulsou [e expuls] as coisas selvagens do mundo em primeiro lugar".<sup>1</sup>

desorientação. E, aqui, interessa-me o que surge desse emaranhado entre tornar-se selvagem e fazer perder o norte, não só enquanto direção, mas como lugar de epistemologias dominantes. Desnortear, afinal, implica desorientar. E com desorientar não me refiro ao contrário das coisas ordenadas, e sim a uma possibilidade de perturbar o modo como os corpos (humanos e mais que humanos) são ordenados. Há ordens que existem antes e para além de nós, e as orientações dos nossos corpos são organizadas, casuais. A percepção indica sempre uma direção, e o que a gente percebe depende da nossa orientação.

Orientar-se seja para cima ou para baixo, de pé ou deitado, modela não só perspectivas, como também modos de operar. Desorientar a retidão da linha vertical, imposta como apropriada aos corpos humanos, seguramente transformaria nossa percepção. Talvez longe da incorporação da verticalidade, a visão humana, por exemplo, perderia sua autoridade dentro da hierarquia dos sentidos das pessoas que veem. A orientação corporal apoiada num ângulo de 90° em relação ao solo aponta para a produção de uma verticalidade eficiente, possivelmente associada a crenças ao redor da racionalidade e até mesmo da capacidade de se enquadrar na categoria de humano. Em contrapartida, uma orientação paralela ao solo poderia evidenciar uma outra angularidade, esperada e também reiteradamente imposta a determinados corpos humanos, sobretudo corpos minorizados, racializados e/ou com mobilidade diversa.<sup>3</sup>

As danças de baile, oriundas da França do século XIV, constituem um pensamento de dança baseado em corpos absolutamente verticais que, nunca saídos de seus próprios eixos, serviram para estabelecer uma suposta civilidade vinculada a sistemas de controle e poder que disciplinavam como um corpo deveria se portar na vida cortês. Ao passo que experimentações localizadas ainda nesse recorte da chamada história oficial da dança, que desafiaram a verticalidade a partir de uma reorientação da relação dos corpos com a gravidade – como o contato improvisado iniciado por Steve Paxton ou o trabalho de Trisha Brown – abriram espaço para a construção de outras relações de equilíbrio e vulnerabilidade entre corpos.

Perturbar o binômio vertical-horizontal poderia nos apontar para momentos de desorientação capazes de balançar a estabilidade requerida ou imposta por essas direções, respectivamente. Nem todos nós ficamos de pé, porém, ficar de pé, para um corpo humano creto, emergiu de um processo de inclinação. E se bebês, à medida que crescem, não fossem de pé, mas inclinados? Ou ainda, e se na chamada Evolução os corpos humanos não tivessem atingido a verticalidade? Talvez não fôssemos humanos como nos reconhecemos hoje.

Inclinar poderia, afinal, ser uma tentativa de desorientar estruturas permanentes e autônomas. É certo, todavia,

que há muitas formas de inclinação, e a inclinação carrega também a possibilidade de dominação e submissão (tal como o corpo da reverência subserviente, o "pecador", ou o corpo que ataca ou é atacado). Importa também distinguir a inclinação como disposição a fazer algo e a inclinação como ação corporificada. Nem sempre as duas ocorrem em simultâneo e, o que me interessa aqui, em virtude da minha prática se localizar no campo da dança, é pensar a inclinação como orientação corporal, movimento e ação do corpo. Em todos os casos, diferente da retidão da postura vertical, a inclinação enfraquece nossa estabilidade, reconhecendo mais nossa interdependência que autonomia.

*Wild*, a peça de dança estreada em abril de 2022, não surgiu intitulada como *Wild* nem partiu da inclinação como premissa. Manifestou-se da vontade de pensar que: se a dança frequentemente se materializa com e para outras pessoas e, se geralmente aprendemos a dançar olhando ou dançando com outras pessoas, há um incontestável ato de transmissão na dança capaz de trazer pessoas em relação. Reconhecendo, no entanto, que nem toda dança garante uma relação de interdependência, considerei aproximar conceitos de cuidado também implicados com ideias ao redor dessa noção, para, assim, imaginar uma prática capaz de trazer pessoas (e mais que pessoas) em relação. Ao pensar através do cuidado, não interessa apontar para a questão moral de como cuidamos mais ou melhor, ou ainda entrar nos imperativos contemporâneos do chamado autocuidado, mas sim se perguntar o que acontece aos nossos corpos, e ao labor da dança, quando prestamos atenção a como cuidamos. Ao observar os corpos humanos que cuidam – tal como pessoas que acompanham crianças ou doentes, ou aquelas em atividade em uma horta – há, em geral, um deslocamento do centro de seus corpos em direção ao outro corpo com o qual se relacionam. É a partir dessa perspectiva que a inclinação, como orientação corporal, despontou como uma abordagem coreográfica, cujo interesse não esteve na tentativa de extinguir a verticalidade, mas sim desfazer o ponto de vista no qual a verticalidade, e suas relações com estabilidade, linearidade e autonomia, fazem sentido.

Imagine uma dança social em trio, uma espécie de dança de salão para ajuntamentos de pessoas (e talvez coisas) que se movem sempre fora de seus eixos, em suporte mútuo, sem colapsarem. Imagine que a relação entre os corpos (que dançam e/ou observam) nunca se dá de modo simétrico, mas espera por reciprocidade. A distância entre os corpos requer ser (re)negociada a cada movimento, e a proximidade não garante maior suporte. Antecipar um contato pode impedir que um corpo saia de seu eixo, ao passo que tardar pode deixá-lo cair. Ao fim, imagino que toda desorientação envolva contato. Um contato, porém, que não segura nada no lugar, mas que talvez fabrique corpo, que agora penso não como fisiologia ou anatomia, e sim como um tecido no qual não há separação entre o corporal e o social. Toda desorientação é também uma desorientação espacial e temporal.

A peça *Selvagem (Wild)* foi feita em companhia de Carolina Callegaro, Danielli Mendes, Laura Salerno, Luisa Puterman, Miguel Caldas e Renan Marcondes, e com a colaboração de Anne Kersting, Niklaus Bein e Thiago Granato.

1. Jack Halberstam, *Wild Things: The Disorder of Desire*. Durham e Londres: Duke University Press, 2020. [Tradução livre da autora].
2. *Ibid.*
3. Ver Kemi Adeyemi, "Beyond 90°: The Angularities of Black/Queer/Women/Lean". *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 29, no. 1, 2019, pp. 9-24.



Carolina Callegaro, Clarissa Sacchelli e Danielli Mendes em *Selvagem (Wild)*, 2022. Foto: Öncü Gültekin. Cortesia da artista.

*Rewild* é um termo em inglês assinalado para se referir a processos de restauração de ecossistemas

mas considerados destruídos ou degradados. *Rewild* pode apresentar diferentes traduções para o português, como renaturalização, refaunação ou, ao pé da letra, tornar selvagem outra vez. *Rewild*, entretanto, arrisca exaltar um entendimento de que existem condições mais e para as quais devemos

naturais que outras, retornar. Essa perspectiva carregaria o potencial de perpetuar a dicotomia humano-natureza ou natureza-cultura que, por sua vez, apontaria novamente para histórias de colonialismo e imperialismo que ordenaram espaços propondo essas duas instâncias como separadas a fim de sustentar programas políticos e ideológicos de dominação.

*Bewilderment* é uma outra palavra em inglês que carrega uma sensação de tornar-se selvagem.<sup>2</sup> *Be wild*, seja selvagem. Tornar-se selvagem, no entanto, se difere de tornar (algo) selvagem outra vez. *Bewilderment* pode ser traduzido para o português como desnortecimento,





Quando iniciei o processo de criação de *Rasante*, em junho de 2020, na primeira residência da rede 'Terra Batida', estava interessada em processos e contextos de exploração e extinção.

Da exploração, interessavam-me os processos imersivos, onde eu pudesse explorar-me-com-em contextos, e não de fora como quem investiga um objeto ou expropria recursos. Na prática, esse mergulho deu-se pelo exercício de uma escritura sensorial. A partir da experiência de percursos sensoriais, que misturam movimentos, impressões, pensamentos e memórias, eu viria a criar uma série de mapas de sensações e palavras, que a seguir tornavam-se textos-poemas, os quais, por sua vez, voltariam a inspirar novos percursos e sensações. *Sensoriografia*, foi o nome que dei a esse modo de imergir em matérias.

Através desse processo de imersão, interessava-me perceber que contextos seriam determinantes à extinção, ao desaparecimento de uma espécie animal.

Perguntava-me que condições tornavam impossível a continuidade de determinadas formas de vida. E logo vi-me diante de uma experiência que de fato me colocou dentro do problema.

Estávamos em Castro Verde e fomos apresentadas à realidade de algumas espécies de aves ameaçadas de extinção. A exploração dos solos, a produção intensiva de alimentos, a depauperação da terra, o desmatamento, a falta de diversidade vegetal... Razões dentre outras, tantas e conhecidas, que levam seres vivos a fugir, morrer, desaparecer.

Nesse contexto de desertificação, tivemos a chance de acompanhar de perto um projeto científico de apoio a espécies de aves ameaçadas. O projeto tinha como objetivo construir ninhos artificiais que permitiam a reprodução dos pássaros, mesmo em ambientes hostis. Porém, para atestar a necessidade da intervenção, o método exige o controle da comunidade em questão, ou seja, contar, pesar, medir, marcar, rastrear,

selecionar, testar os indivíduos que, enquanto objetos de estudo, são submetidos compulsoriamente a todo e qualquer processo necessário ao propósito da pesquisa.

Foi a partir do testemunho dessa experiência que as imbricações, empíricas e subjetivas, entre o racionalismo científico e as relações coloniais e supremacistas tornaram-se a matéria viva onde eu iria imergir no processo de criação da performance. *RASANTE* nasce, assim, não como texto, mas como fala-corpo que quebra-a-cabeça num *puzzle* de questões e perspectivas interespecíficas que exigem deslocamentos e descañações.

Terra Batida é uma rede de pessoas, práticas e saberes em disputa com formas de violência ecológica e políticas de abandono, iniciada por Marta Lança e Rita Natálio.

Ilustração: Primeiras notas sensoriográficas feitas a partir da experiência de Joana Levi com os pássaros em Castro Verde.

RASANTE

(excerto)

Eu, eu sou uma gaivota. Mas quem diz isso não sou eu eu enquanto eu não existo porque eu é quem diz, eu é quem me chama ... aliás, eu é aquilo que não me chamam. Então, quando eu digo, "eu sou uma gaivota" não sou eu que digo porque eu não sou eu. Enfim, então, a gente podia terminar por aqui, né? Porque se eu não sou eu porque eu não se chama eu porque "uma gaivota" é o que dizem que eu sou, sendo que eu, dizem, não sou porque eu não penso, dizem e se eu não penso eu não posso dizer que eu sou uma gaivota porque se eu não penso, eu não falo, então, não teria como dizer que eu sou uma gaivota eu teria como... não dizer. Porque esse eu não é eu porque esse eu é alguém que diz e que pensa e que fala e portanto alguém que não diz eu que não diz que pensa e que portanto não diz eu não posso ser eu.

Mas eu sou uma gaivota, dizem e dizem que eu não penso e que eu não falo, dizem. Então, tudo que eu disser aqui não sou eu que tô dizendo, ok?

Mas em sendo uma gaivota, como dizem, que não pensa e não fala, como dizem, gaivota... gaivota... Eu sou, posso ser, dizem, bonita posso não ser bonita

posso ser útil ou posso ser inútil. Então tem assim algumas coisas, dizem, que eu posso ser mesmo sem ser eu. Se eu for bonita, se eu for encaixada aí, eu posso ser admirada, visualizada, observada, posso ser paisagem. Já se eu for útil posso ser usada, testada, provada, experimentada, monitorada, torturada... Mas, se eu não for nem bonita e nem útil, eu provavelmente devo ser inútil e, se eu for inútil, significa que é indiferente que eu exista ou não.

E aí é que as coisas se complicam um pouco

porque, dizem também, que mesmo que eu seja considerada obviamente inútil que eu não produza carros que eu não produza pensamento que eu não produza ou que eu só produza o que se explica, dizem, como som cantos música experimental hermética que ninguém entende muito bem pra quê aquilo.

Ainda assim, mesmo que não sirva pra nada essa coisa que exista ou não exista gaivota, dizem, existiria uma cadeia alimentar que faz com que eu tenha uma função que seria basicamente a função de comer e ser comida, comer e ser comida, comer e ser comida.....

E que se for quebrada essa cadeia alimentar...

Quer dizer, imagina, uma experiência: tira a gaivota

tira a gaivota que ela não serve pra nada (ela suja, ela grita) ficou feia, virou praga então, tira a gaivota.

O problema é que aí fica um buraco, quer dizer, se eu deixo de existir, mesmo sem ser EU deixo de comer os peixes que eu comia e a águia, que me comia deixa de me comer, então, a águia fica passando fome e o peixe, uuu, deixa de ser comido se multiplica, se reproduz, começa a comer muito come todos os moluscos, os moluscos, os moluscos que ainda restam nos recifes agonizantes dos mares escaldados come tudo que vê pela frente acaba com a comida dos outros peixes que dividiam com ele a mesma comida mas ele é maior, cresce muito, se reproduz, a gaivota não come ele ele.... pppppppppp vira praga.

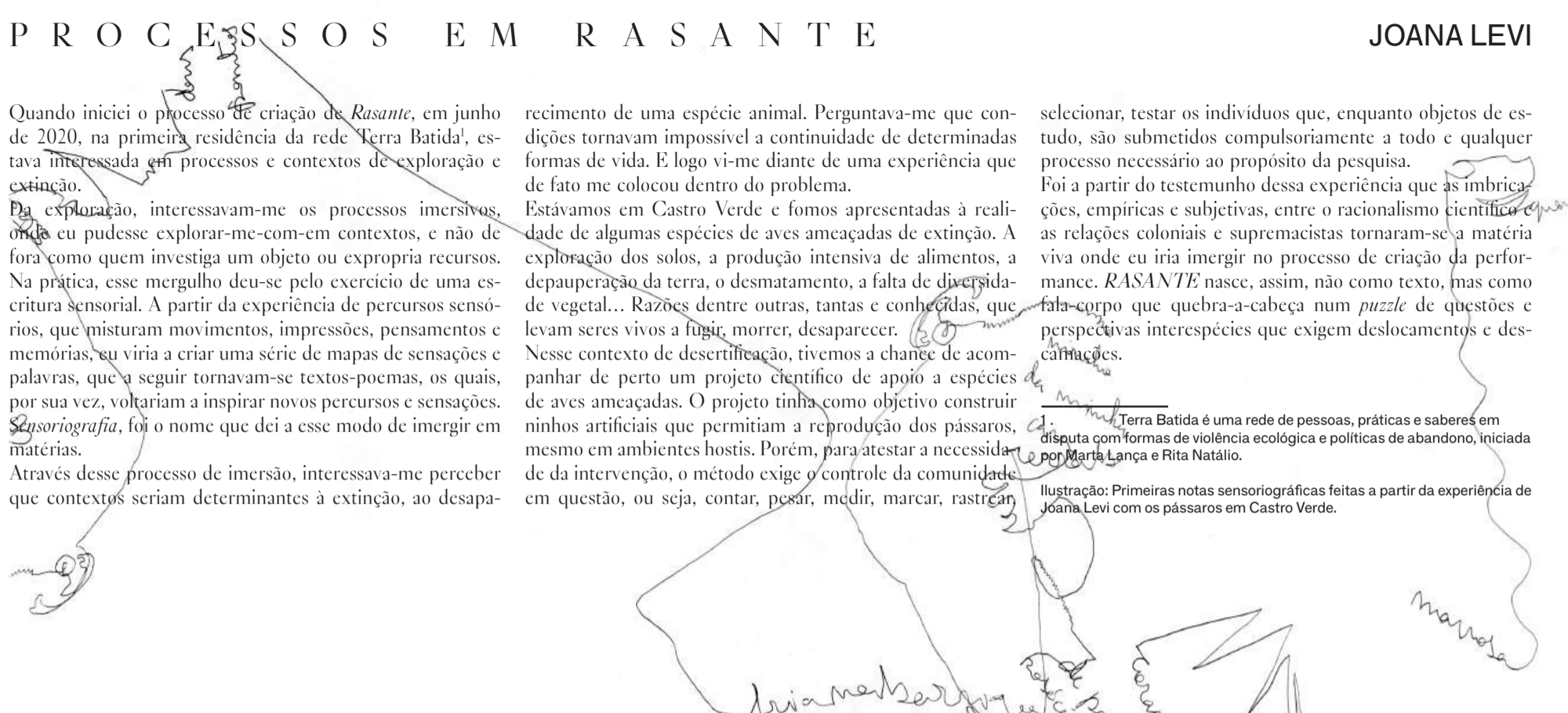
Então a gaivota não existir é um problema, vira um problema a gaivota não existir.

Porque o homem, dizem, né... O Homem diz: existe uma cadeia alimentar onde todos os vivos ou quase vivos, os mortos ou quase mortos estão presos nessa cadeia menos EU, diz: porque EU estou no topo da cadeia quer dizer Ele, O Homem, o EU diz: você come esse, esse come aquele e EU, que sou EU, posso comer todo o mundo. Então, O Homem, esse EU que tá no topo e

que comanda lá de cima quem pode comer quem, diz mais, diz: Eu sou imagem e semelhança de Deus (o barbudo, pai de todos os EUs) e por isso, diz, quem quiser me comer, ou roubar a minha comida, infelizmente ou felizmente, vai ter que ser perseguido, exilado, exterminado, etc.

Enfim, essa explicação é bem confusa, porque ele diz: EU (a.k.a. "macho adulto branco no poder"), EU sou imagem e semelhança de Deus, o barbudo, pai de todos os EUs. Mas... não seria o próprio Deus barbudo a imagem e semelhança dEUe, macho adulto branco no poder...? Enfim... mas isso seria como perguntar quem nasceu primeiro o ovo ou a gaivota...

Então, se é como dizem, eu posso ser bonita posso não ser bonita posso ser útil, ou posso ser inútil. O que quer dizer que: eu posso ser paisagem posso ser morta posso ser ajudada ou posso ser abusada. Ou seja, tem aqueles que querem me olhar Tem aqueles que querem me matar e tem aqueles que querem me ajudar ou me usar. Nada disso fui eu que pedi porque eu não penso não falo, dizem, então, não posso ter dito: ei, me mata tô precisando de ajuda me usa olha pra mim eu, provavelmente, não disse nada disso.





*Em 2020, ele está em residência em Lyon (França) e começa a trabalhar acerca de sua futura peça, Dobra. Na altura, o trabalho ainda se chama Doubler. Ele escreve um texto que iria ser esquecido ao longo do processo de criação, um texto a partir do qual ele fez a seguinte proposta:*

*Uma pessoa num palco, diante de vocês.*

*Atrás da pessoa, a projeção de uma paisagem.*

*Fundo sonoro de espaço exterior; ouvem-se pássaros, vento, som de passos na relva.*

*A paisagem desaparece.*

*O som fica.*

*A pessoa que está diante de vocês pega o microfone:*

*(em francês)* O som que acompanha a minha voz foi gravado ao longo de um passeio que fiz na ilha de Naoshima.

Este episódio começa nessa mesma ilha quando, numa noite, saindo do banho público, ele tenta me dar um folheto. Uma pessoa passa ao meu lado na rua e tenta me dar um folheto.

Eu digo que não com a mão, esta mão que às vezes coloco entre mim e outra pessoa para comunicar que não é o momento de entrar no meu espaço.

Digo não com a mão e continuo meu caminho. Mas ele grita.

*Outra voz* “HOW RUDE”.

Não é muito habitual que alguém grite assim quando recuso um folheto. Então paro, olho para ele para lhe pedir desculpa. O gajo parecia muito chocado com meu gesto. E eu digo: “Sorry, it was automatic, I didn’t mean to offend... what is it about?” ou algo assim.

Então ele me contou que estava a fazer uma exposição em sua casa, que eu podia visitar quando quisesse. Peguei o papel e no dia seguinte fui lá.

Não me lembro se tinha realmente vontade de ver o trabalho dele ou se pensei que seria bom me esforçar para conhecer pessoas. Eu tinha ido para o Japão, originalmente, para estar sozinho e chorar no topo de uma montanha. Mas talvez não tivesse viajado até o outro lado do mundo só para chorar sozinho. De qualquer maneira, eu ainda não havia encontrado o caminho que me levaria ao topo de uma montanha. E eu pensava “talvez ele é um pouco bicha”.

A casa dele, que ficava do outro lado da ilha, estava coberta do chão até ao teto – inclusive no chão e no teto – de pinturas que julguei um pouco angustiantes. E ele começou a falar sobre a casa e o trabalho. Depois do terramoto de 11 de março de 2011, ele decidiu que tinha de fazer arte. Não me lembro bem se houve algo existencial que motivou essa decisão, mas, de qualquer forma, suas pinturas me petrificaram de angústia.

*A pessoa no palco coloca o microfone na mesa, o som de natureza para, ela olha para vocês e fala sem amplificação.*

Antes de continuar, tenho de contar que a decisão de ir para o sul do Japão e não para o norte se deu apenas porque eu não queria passar perto de Fukushima. Quando cheguei na casa de minha amiga Delphine em Tóquio, ela me deu uma informação crucial relativa à central nuclear: seriam necessários mais de 40 anos de obras para resfriar os reatores em fusão e, se houvesse ali um forte terramoto, havia uma boa chance de: “que o mundo seja destruído?”, eu perguntei, “que o Japão seja apagado do mapa, pelo menos”, ela respondeu.

E como, exatamente uma semana antes de minha partida para Tóquio, uma bomba explodiu no aeroporto de Bruxelas, de onde eu devia partir, e como, no ano anterior, eu estava a caminho de Paris quando o jornal *Charlie Hebdo* foi atacado, e como eu estava num avião ao mesmo tempo que houve o acidente da Germanwings, eu estava começando a sentir uma grave síndrome de perseguição. Ou seja, depois do relato da Delphine sobre Fukushima, decidi mudar meus planos pensando que seria mais sensato não ir para o norte do Japão, o que me obrigaria a passar ao lado da central – com a sorte que eu estava tendo naqueles idos, se passasse ao lado dela, com certeza haveria um terramoto.

*A pessoa pega o microfone, o som de natureza recomeça, e fala:*

Estou na exposição à frente do pintor, que parece mais jovem do que eu, e ele começa a falar muito sobre Fukushima. Olhando de novo para suas pinturas, concluí que ele devia estar mesmo muito traumatizado. Ele sente que um desastre pode acontecer a qualquer momento. Namazu, o peixe-gato gigante que vive sob o arquipélago do Japão, vai acordar e o resultado será muito pior do que o 11 de março de 2011.

Ele me contava isso tudo de maneira super distante. Quanto mais ele falava, pior eu me sentia. Saí da casa e não sei bem o que fiz em seguida,

mas lembro que ele morava do lado norte da ilha... e eu não conseguia olhar para a linha do horizonte sem me perguntar se uma nuvem atômica ia chegar por ali.

Para me acalmar, dei uma grande volta de bicicleta, fui até a praia do sul da ilha para ver um horizonte diferente e fui beber um chá no café mais apaziguante possível. Lucie me ligou, ela estava preparando uma performance na qual se transforma em sereia. Fiquei mais calmo.

Tudo isso para dizer que não fui para o norte para evitar pensar em Fukushima e acabei me encontrando em uma ilha, muito pequena e obcecada pela possibilidade de uma aniquilação iminente.

Cinco dias depois, cheguei a Kagoshima, a metrópole mais austral do principal arquipélago do país. Pela primeira vez desde o início da minha viagem, me encontro em uma cidade termal. A água que alimenta os banhos públicos é vulcânica. Cheira a enxofre. À noite, vou ao banho público.

*Um cão começa a ladrar ao longe. A pessoa que está diante de vocês ignora essa informação sonora e continua.*

Estou muito entusiasmado, acho que a experiência vai ajudar a tratar a tosse de que tenho sofrido desde a minha chegada a Tóquio. A água está muito quente, eu não consigo entrar no banho de uma vez.

*O cão continuou ladrando, o som se aproximou. A pessoa que está no palco com vocês pára de falar. Ao mesmo tempo, a paisagem reaparece dentro e, no meio dela, tem uma pessoa parada com dois cães à sua frente.*

*Na linha do horizonte adivinhamos a presença de outra pessoa, que grita: “Max! Ça suffit! Dépêche-toi, tu reviens. Allez Max! Max allez! MAX!”*

*O primeiro cão vai embora, o segundo fica fixo por um instante, ladra mais uma vez e vai embora. A pessoa que está na colina retoma:*

“Eu vou e volto entre o chuveiro frio e o banho quente. Finalmente, consigo imergir meu corpo inteiro. Minha pele queima. Sinto-me zozzo. Isso acontece com bastante frequência quando me esqueço de respirar. Me tranquilizo. Olho ao meu redor. A água está muito agitada. Devo ter entrado no banho como uma balcão, pensei. A água ainda se move muito.”

*Enquanto fala, a pessoa da colina se aproxima. A sua voz é muito parecida com a voz da pessoa que está diante de vocês.*

“A água no banho de água fria, que um minuto antes era lisa como um espelho, também está se movendo muito. E eu sou o último cliente ainda presente. Percebo que se trata de um terramoto e logo me lembro de todas as instruções que Delphine me deu sobre como agir. Mas não vejo mesa alguma, nenhum arco de porta à minha volta. Decido então que tenho que sair para a rua. Nu. Saio do banho, me viro, vou aos vestiários e lá encontro o penúltimo cliente que estava se vestindo, em silêncio. Aproximo-me dele e não sei se lhe perguntei alguma coisa ou se ele apenas viu minha cara preocupada, mas de qualquer forma ele sorriu para mim e disse “*earthquake*” enquanto fazia o sinal de OK com a mão. E ele riu.

OK... pensei que não devia ser muito sério, mas a terra estava ainda tremendo bastante.”

*A pessoa que está na colina continua se aproximando. Parece-se muito com a pessoa que está diante de vocês.*

Quando saí do banho, a empregada do banho público não me parecia tão serena. Ela me disse que o terramoto tinha sido de magnitude seis e que o epicentro foi em Kumamoto, a 150 km dali.

*Enquanto a pessoa da paisagem continua falando, dando mais detalhes sobre o que ocorreu depois do terramoto, a pessoa que está no estúdio diante de vocês ficou parada, de pé, olhando alternadamente para vocês e para o vídeo filmado dois dias antes. Escrevendo este texto e criando esta situação, ele, enfim, eu, estava à procura do duplo. Eu tinha feito a mim mesmo a proposta de trabalhar sobre a figura do duplo, e tinha a intuição que, escrevendo este texto, esta memória de viagem, ia encontrar esse doppelgänger.*

*E pensava: “será que esse doppelgänger só existe enquanto eu fujo dele?”.*

*Olhei para o público, olhei para o texto – que dobrei e coloquei na minha mala.*



Banho público em Kagoshima. Foto: Romain Beltrão Teule.



Há três anos, antes de sair de casa, no Brasil, estava a sonhar com as palavras que deixaria para trás. Dias antes da viagem, era comum despertar no meio da noite para anotar palavras que me vinham anunciar a co(n) fusão entre aqui e ali, essa língua e aquela, o Atlântico e o Pacífico.

o des-conhecido habita meu corpo língua, num gosto agridoce das palavras não-ditas. tempos de des-encontro. zonas de tempo. fusos. horários. con-fusos:

lá vai ela, atravessando espaços.  
lá vai ela no topo das coisas.  
lá vai ela sob superfícies. *língua-gem*  
superfícies, orifícios.  
lá vai ela de corpo todo.

po(t)ente. Onde o passado e o futuro se encontram para presente. ar o tempo. Onde o tempo é brecha, presente. E sente. Uma brecha de tempo que ocupa espaços ao atravessar idiomas. Linguagem. Qual é a frente do tempo? Esse tempo fantasiado de espaços entre. Quais são as costas do tempo? E os oceanos? Pacífico. Em con-fusão, Pacífico. Saudade é o Atlântico. Nesse percurso entre “here and there”, tenho colecionado perguntas.

Sendo uma artista migrante em Aotearoa, a terra da longa nuvem branca, ou Nova Zelândia, tenho perguntado o que significa morar quando uma sensação de desorientação toma o primeiro plano? Ser latina, em outras instâncias do Sul Global, me faz tremer a ética e a direcionalidade do meu corpo brasileiro deslocado, e me leva a perguntar: *o que é ser uma artista em residência?* O que muda quando alguém, como artista, recebe o estado de *em residência?* O que é uma *residência?* E, além disso, quem é capaz de conceder tal cargo ou título à pessoa e ao contexto (situação)?

Penso-movo inspirada por arranjos-colagens de fragmentos da poetisa experimentalista Lisa Robertson, em *Soft Architecture: a manifesto* (1961)<sup>1</sup>: Dentro do imaginário das estruturas suaves (ou moles), estou olhando para tais como arquiteturas que “invertem a história equivocada da profundidade estrutural”, revelando que “o lugar é um acidente posando como política” e dentro de sua “transiência permanente” a noção de espaço pode conter “a densidade do temporário em uma birra de ação”. Eu poderia talvez pegar emprestado as noções de Robertson e pensar em mim como uma coreógrafa suave (ou mole) que, como “arquitetos suaves (ou moles) encaram o meio-termo”.

Estou perguntando: como alguém pode se tornar uma pessoa “des-locada” ao mudar localizações de morada e/ou movendo a localização da morada de suas práticas criativas? Como se pode, por meio do deslocamento, re-relacionar-se com a(s) própria(s) identidade(s) e sentidos de pertencimento (*be-longing*) através do reconhecimento da alteridade? Podem as residências ser uma forma criativa de manifestar o sentido de (des)localização? Pode a noção de localização ser vivenciada através da perspectiva do tempo, de situações temporais?

Porque residência (artística) é temporária e porque me coloca em relação de cruzamento com “outros”, minha prática visa manifestar, sustentar e fomentar convites para pairar na *confusão* con-fusão, com fusão, com junteza nublando os sentidos do eu e do outro, aqui e ali.

Como exercitar modos para transformar “residência” em um verbo de ação? O que implicaria o ato de residir? Tenho, então, experimentado uma prática de “residenciar” – uma experimentação radical de habitar, através de deslocamentos e trans-orientações. orientações que ocorrem em trânsito.

### O território e os devancios da vontade – residenciar Portugal

Em minha visita-passageiro-pouso em Portugal fui apresentada a uma “morada” que é endereço, *address*, direção. Ouvi que “perceber” é entender, *to understand*. E *everything*, as coisas mesmo, são “cenas”. Habitar o estranho familiar dessas palavras me convida a um novo estado de atenção, uma dis-posição à performatividade das palavras.

deslocar  
desarmar  
desalinhar  
posição entre palavra e corpo

Desorientar palavras é reorientar meu corpo em relação ao outro – corpo, território, movimento. Encontro “moradas” para re-pousar, pass-e-ar, comer, apanhar comboios e autocarros, encontrar um estranho a-vir-ser amigo. “Percebo” a viagem como prática em dança, elasticizando as noções de espaço e tempo do acontecimento coreográfico. Dilato meu olhar para a importância que cada pessoa-mundo dá a um acontecimento e me encanto com as “cenas” – a potência estética das coisas.

De algum modo, voltar-me para a viagem “sem planos” é praticar uma dobra na noção do viajante. Entre a corpa turista, que busca nos pontos suas bússolas diretivas, e a corpa forasteira, que, vinda “de fora”, cria fissuras enquanto é fissurada pelo espaço. Encontrar-se em deslumbre, encontrar-se com o tempo de um grupo com o qual acabo de me ajuntar – por convite, sorte, acaso ou parasitagem.

Em uma medida, tenho experimentado uma espécie de re-volta da viagem, uma viagem que volta-se para “o outro” como ponto-nada-fixo de orientação. Sou apresentada aos caminhos, tempos e vínculos de um/a outro/a à minha beira. Atraio-me pelas atrações provavelmente não turísticas e o desejo de permanecer em contra-movimento. Contra-mapeamento, ao encontro dos mapas afetivos, relacionais. Rota-desvio como prática-guia. Paço do Lumiar, Póvoa de Santarém, Bonfim, Vila dos Chãs.

Exercito uma prática – nem sempre fácil – de não ceder à pressão do turismo produtivo. Não sei bem para onde vou até que eu chegue lá. Esse movimento me faz também pensar

sobre uma prática de não-produção artística que não se pre-ocupa em produzir, mais do que ocupa-se em “existir com” – os caminhos e seus desvios, as pessoas e suas narrativas, os encontros e seus movimentos. A “lei não dita” do “bom viajar” é desafiada para desordenar outros circuitos de afetos. Pegar autocarros, comboios e caronas para chegar no território da infância de um outro que ainda não conheço; passar dias inteiros dentro da casa de Leonardo; ou, ainda, jantar com Clara e sua família são atividades tão intensas quanto percorrer os palácios de Sintra.

Pensar essa viagem como “residência artística” é questionar o que muda quando decido nomear uma experiência de “residência”. Quando me refiro a residências artísticas não estou falando de oficinas, laboratórios ou processos criativos rotulados de forma extravagante. Reconheço que residências artísticas podem conter inúmeros formatos, atividades e configurações, no entanto, ao nomear uma situação de “residência artística”, algo se transforma – em formato e em modo de operação. Para mim, residências artísticas se dão como arranjos de **comunidades temporárias** para criação; experiências de **deslocamento relacional** de tempo e espaço em convivência; exercícios artísticos que deixam **vestígios, tangíveis ou intangíveis** – produtos e/ou processos em contextos de elaborações compartilhadas. O pesquisador em arte e brasileiro Marcos Moraes (2009) propõe que uma residência artística é um conjunto de condições e circunstâncias em que relações com espaço e tempo se desdobram em vias “conviviais, profissionais, educacionais, afetivas e sociais”, apontando para possibilidades de (re)configurações relacionais por meio do “morar com” – e, portanto, *tomar tempo com, fazer espaço com*. Uma condição de deslocamento como um fundamento próprio de tais experiências “em residência”. O deslocamento como uma capacidade de desencadear modos “outros” de percepção, maneiras de experimentar o “extra” do cotidiano (*extraordinary*). As residências artísticas, nesse sentido, seriam contextos de deslocamento como uma capacidade criativa que se dá pelo ato de “viver com”.

*Be(com)ing a stranger to this place,  
I started to break down worlds.  
Be(com)ing a stranger to this language,  
I started to break down words:*

vivendo com  
com vivendo  
con-viver  
con-vida  
con-vidar  
vidar

1. Robertson, Lisa. (1961) *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*. Astoria: Clear Cut Press, 2003.
2. Moraes, Marcos José Santos de. *Residência artística : ambientes de formação, criação e difusão* [doi:10.11606/T.16.2009.tde-29042010-093532]. São Paulo : Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009. Tese de Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura. [acesso 2022-08-10].

6.4.22

O objetivo disto não é ser bom, nem é encontrar uma coisa para usar, mas é uma tentativa de investigar o espectro das minhas experiências sencientes. Vou esforçar-me para não ser ardiloso (impossível) ou, pelo menos, evitar purgar o que considero inadequado para a caixa-nha da arte.

Hoje estava a nadar bruços contra um vento forte e quando emergi para respirar vi uma alforreca da cor do es-perma ou das nuvens, mesmo à frente da minha cara. Ela pulsava devagar na água e quase não se mexia, estava ocupada a viver sem cérebro e sem vontades, sem fazer mais nada senão andar à deriva.

Decidi começar a escrever durante a leitura da biografia de Kathy Acker, escrita por CK [Chris Kraus]. Há tanto tempo que não danço que preciso de encontrar uma direção na forma de prestar atenção à minha experiência. Para que tudo não seja apenas um círculo em que me afogo. Preciso de uma maneira de afunilar a minha experiência numa direção, ou em muitas direções, para fora e para dentro, mas preciso do processo cinético de deslocação e subsequente (re)localização da minha experiência. A escrita é o funil. Se não for assim, torna-se ao mesmo tempo ou muito pesada ou nada de nada, quase inconsequente, refiro-me à vida.

Parece estranho fazer luto a masturbar-me. Mas é o que tenho feito há quase uma semana.

9.4.22

Israel: matei uma aranha, preocupa-me estar a ficar complacente com sistemas de violência, aqui sinto-me doente, sinto uma inquietude no corpo, mas ao mesmo tempo uma grande calma porque todas as pedras deste chão estão impregnadas de história da luta pela identidade, etc. Pergunto-me se matar o mito do neutro, de uma vez por todas, será uma coisa boa.

Israel: pergunto-me como é que se descansa em Israel, as florestas para passear cães parecem perigosas, os portões do *kibutz* fecham-se ao chegar o sabat e eu entro em pânico. Há lixo em todo o lado. Ando por aí com o meu pequeno chapéu *queer* e sinto-me um alvo em movimento.

Israel: ninguém entende como tu a glória das



especiarias: existe uma vila chamada Cominhos e ouvi dizer que é um sítio agradável.

Israel: homens a usarem calções num funeral e aqui quando as pessoas te abraçam sei que é sentido.

10.4.22

Masturbo-me e choro masturbo-me e choro masturbo-me e choro. Fui dar um passeio fora dos portões do kibutz, a lama cobria-me os dedos mindinhos dos pés, passei por uma planta pontiaguda e chorei. Mel na queimadura, faço papas de aveia e café. Não sei como resolver esta absurda e tortuosa relação com a Dança - o fazer real deixa sempre a minha imaginação desapontada, fica aquém do êxtase sobre o qual fantasiei. É difícil dançar e fazer com que valha a pena. Tenho dúvidas sobre o futuro e sobre o vazio profissional. Não, não é o vazio, é a falta: nada para fazer e nenhuma razão para me levantar da cama, de manhã, tirando o amor familiar.

20.4.22

Sinto muita falta do meu avô. A sua morte ainda parece um desastre horrível e cómico; uma piada de muito mau gosto ou uma mentira que tomou proporções épicas. Este sentimento vazio entra em loop quando se mistura com uma tristeza profunda e insondável. Não sei o que dizer. Existe muito pouco ar respirável na casa mortuária, mantêm as luzes acesas o dia inteiro e a luz do sol é enfraquecida pelas persianas, não parece conseguir entrar aqui como noutros sítios. Penso no meu avô em decomposição na sua caixa de madeira, no subúrbio onde viveu toda a sua vida e sinto... uma miríade de coisas, mas, antes de mais, uma incredulidade muda. A minha avó, já a planear a sua morte, quer escrever o nome dela no túmulo, ao lado do do meu avô, mas o meu pai conseguiu convencê-la de que era uma má ideia.

Entretanto sinto o meu corpo podre e cheio de vergonha. Sentir isto todos os dias é muito cansativo.

Estou a chegar a um ponto em que amo e aceito o meu corpo tal como é - sem sentir vergonha das minhas partes enduradas, das partes moles, dos "excessos" - parece que estou a tentar ganhar uma guerra. Tem as

consequências de não ganhar esta guerra. Tenho medo de perder continuamente para o resto da vida. Recuso-me a ser enterrado infeliz.

22.4.22

Quero chupar tantos caralhos que ver um homem bonito esparramado, com as virilhas expostas ao ar livre e convidativo, me deixa tão excitado como a visão do meu leite de soja pela manhã.

Lembro-me de me masturbar três ou quatro vezes durante um voo intercontinental. Tinha treze anos e tinha secretamente feito capturas de ecrã das fotografias de perfil do Facebook de alguns dos meus colegas de turma.

O que é intoxicante é a promessa de *mais*. A promessa de *outra*, de *novo*, de *mais uma vez*. Quanto de uma sentida ligação com alguém não é simplesmente a minha imaginação fértil, a minha vontade de fantasiar, a minha tendência para a ilusão? Embarco no avião e sinto a gordura da minha barriga como uma odiosa úlcera sifilítica ou sinto um perigoso alto na garganta possivelmente cancerígeno. Toco no espaço entre o estômago e as costelas dúzias de vezes por dia, exortando-o a baixar, como que a implodir sozinho. Faço registos mentais de calorias da mesma forma que algumas pessoas tocam no seu cabelo, de forma automática. Sinto-me exausto, mas parar não é uma opção.

28.5.22

Estou aqui porque não estive durante um bom tempo. Estou a pensar em como quero ser artista, na arte que quero fazer. Tenho que me lembrar de acreditar no dia a dia, no fazer, na luta do momento presente. No suor. Fazer qualquer coisa, pegar numa ideia, sendo que uma ideia é como uma toalha molhada que tenho de torcer e torcer para lhe tirar a água. A poça que se forma no chão é a arte; quanto mais água tiver, mais difícil for de conter ou explicar (*i.e.* descartar) melhor. Mas como fazer isso com gentileza de forma a que todos se sintam bem? Se não estou a melhorar a vida das pessoas com quem trabalho, e a minha, então não quero continuar a trabalhar.

Traduzido do original em inglês por Patrícia da Silva.

## EDUARDO BATATA, LEONOR LOPES, VES LIBERTA & VITOR GRILO SILVA

As bruxas deitam-se no chão para saberem se a terra ainda está viva, para saberem se ainda há calor no solo.

As bruxas têm sensores térmicos nas costas, no fundo das costas.

As bruxas esfregam os seus cabelos no chão para saberem se elas próprias ainda estão vivas, espalham cinzas pelo ar para devolverem ao ar pedaços de seres que deixaram de existir.

As vezes fantasio com o poder de perder agência sobre o meu corpo.

As vezes gostava que o meu fluxo sanguíneo, o meu plasma, os meus leucócitos, os meus complexos de Golgi, os meus processos celulares tivessem mais agência do que eu sobre o meu corpo. Ou melhor, que tivessem eles toda a agência sobre o meu corpo. Que eles fossem a totalidade do meu corpo. Que eu fosse só um corpo que ingere e excreta como as marés e as luas. Que eu não tivesse que ser sequestrada por um *popper* tão mau, um *popper*-placebo-nem-isso, que me preconiza e me mentaliza, como se de um egoísmo se tratasse. Um frasquinho de egoísmo. *Hardware*.

Quem me dera que a minha voz fosse sempre gutural, sempre só um jorro, espesso, granular. Que quase não se percebesse. Ou que não houvesse nada para perceber. Que fosse só mais uma consequência da vibração dos meus órgãos. Quem me dera sentir o meu próprio fígado, senti-lo assim nas minhas mãos, sentir o seu peso, aproximá-lo da minha boca, dos meus lábios, tocar o meu fígado com os meus lábios. Sentir a temperatura e a textura do meu fígado nos meus lábios. Perceber que os meus lábios ficaram manchados de sangue. Recolocar o meu fígado no meu corpo, sem ter a certeza se é aquele o seu exato lugar, começar a sentir coisas, vestir-me de bege e ir para um date, assim, com os lábios pintados.

Quero arrancar a minha própria cabeça, não a cabeça por completo mas a pele da cabeça. Meto os dedos entre uma pele e outra e arranco-a, dispo-a.

Tenho um arquivo de peles, das peles que mais gostei de arrancar, de peles que tenho a certeza de que não voltarei a arrancar.

Não guardo memórias ou pessoas mas sim a sua pele. Posso usá-la quando quiser, hoje lembrei-me de ti e procurei a tua pele no meu arquivo. Peguei nela e coleí-a no meu crânio com óleo. Já não é o toque na tua pele, nem a lembrança da tua pele.

Não recupero um toque que já não tenho mas uso essa pele como adereço, produzo um contacto-pele, uma espécie qualquer de sexo. O fumo penetra entre a minha pele e a outra que em tempos foi tua, cria uma bolha/espaco, uma cápsula que encho de óleo e deixo escorrer para o chão, toco-lhe com o pé e deixo-me cair.

Sonhei que a minha pele era anti-inflamável e que nunca arderia, assim poderia pegar fogo ao interior do meu corpo mas a minha pele, o meu exterior, manter-se-ia intacto. Peguei num molho de sálvia seca, atada com um fio e com o isqueiro peguei-lhe fogo. Abri a boca e engoli-a. O fogo em contacto com as minhas cordas vocais inflamou e serviu de rastilho para o restante interior do meu corpo.

Ardia por dentro, deixei de ter terminações nervosas, era só pele e carvão. Tecido e cinzas. Um gel que surge por baixo da minha pele mistura-se com o carvão e cria uma tinta preta, uma espécie de petróleo.

Esse visco preto invade o chão e espalha-se por todo o espaço, estou numa casa sozinha. O visco preto arrefece toda a superfície, torna-a gélida. Apenas os metais ficam quentes, sobreaquecem. Uso as maçanetas de metal, das portas, para aquecer as palmas das mãos, assim posso tocar na pele gélida que serve apenas de invólucro de um ex-corpo, de ex-entranhas. Uso os restos do fogo que me queimou para aquecer a pele que me resta.

Pensava que estava sozinha mas vejo outro corpo naquela sala, é um corpo nu, com um buraco na barriga, um buraco gigante, de onde saem chamas azuis, uma espécie de fogo-fátuo que flutua nos fluidos daquela barriga. Uma labareda ténue, uma combustão de metano. Uma chama como memória de um pântano onde se decompõem animais. Uma espécie de labareda-lama que queima e deixa tudo pegajoso. Uma chama que cresce e que quando toca noutros corpos se transforma em saliva. Pego nas cinzas que guardei ao longo dos anos e que trago comigo. Espalho-as uniformemente no chão.

Com os pés colados ao chão dobro o meu corpo e faço baloiçar a cabeça entre os joelhos e os pés. Tremo e sinto a tinta das tatuagens que tenho nos braços a descolar-se da pele e a entrar no fluxo sanguíneo, sinto a tinta descer pelas veias até à ponta dos dedos e começar a sair pelas unhas.

A tinta escorre e encontra a cinza que espalhei no chão.

A tinta em contacto com a cinza produz uma substância estranha, que não sei descrever, mas produz um gás intenso e ácido que me faz arder os olhos como nenhuma outra substância. Cria uma dor aguda e interna. Esse gás também me faz salivar sem parar, a saliva escorre da minha boca e cola-se à cinza e à tinta, faz derretê-las e forma uma espécie de lava quente. Essa lava sobe-me até aos tornozelos e prende-me ao chão.

Observe, com os olhos a arder, esta lava que me rodeia e que ocupa cada vez mais espaço.

Fixo o ponto mais distante que consigo observar e vejo uma pequena chama; lentamente, essa chama ganha espaço e começa a contagiar toda a lava.

O processo é lento, sei que pode demorar horas ou dias, mas sonho com o momento em que essa chama toque nos meus pés e me faça entrar em combustão, me faça explodir, que cada pedaço do meu corpo se funda com partes desta lava. Quero que essa lava solidifique e crie rochas, que essas rochas tenham pedaços de mim e fiquem ali para sempre.

Que sejam habitadas por pequenos animais, por plantas e fungos.

Que um dia volte a acontecer o mesmo e que mais corpos se juntem a estas rochas.

O texto aqui publicado é um excerto do texto da performance CHE das autoras, apresentada na Rua das Gaivotas 6, em Lisboa, em junho de 2022.



**AMITNOY** (2002) acredita na dança. Nasceu em Santa Cruz, na Califórnia, de ascendência latina e israelita, e cresceu no Hawai'i e em Aotearoa (Nova Zelândia). Está a trabalhar numa performance com a sua família. Em hebraico, Amit significa bom amigo. **BEVERLY EMMONS** (EUA, 1943) começou por estudar dança e tornou-se desenhadora de luz para Merce Cunningham nos anos 1960. Desde então transitou entre Broadway, Off Broadway, teatro, dança e ópera, tendo colaborado com Meredith Monk, Robert Wilson, Martha Graham, Trisha Brown e Alvin Ailey, entre outros. **BRYANA FRITZ** (Chicago, EUA, 1989) é coreógrafa, bailarina e escritora. Trabalha na interseção entre poesia e performance. O seu trabalho dialoga com literatura medieval, fanfiction, estudos de media e histórias do analfabetismo. Colabora regularmente com Henry Andersen sob a insígnia de Slow Reading Club. **CLARISSA SACCHELLI** (São Paulo, Brasil, 1983) é uma artista cuja atividade se concentra no campo da dança. Desenvolve seus projetos movendo-se entre peças coreográficas, performances e ações formativas, enquanto também colabora com diferentes artistas. **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. **EDNA JAIME** (Maputo, Moçambique, 1984) começou a dançar em 1996, formando-se em dança e canto tradicional. Em 2001, teve o seu primeiro contacto com a dança contemporânea. Fundou, em 2021, a KHANI KHEDI, Soluções Artísticas, produtora que lida com suas iniciativas de ativismo por uma humanidade melhor. **EDUARDO BATATA** (Estremoz, 1995). Performer e criadora transdisciplinar focada na investigação queer, enquanto cuidado, defesa e construção de um safe-space. Foca-se no questionamento de corpos marginalizados, reivindicando a sua presença e visibilidade. **FÁTIMA RIBEIRO**, (Praia, Cabo Verde, 1955) moçambicana, licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade de Coimbra, com bacharelato em Ensino do Português pela Universidade Eduardo Mondlane, de Maputo. É professora de Português com longa experiência em vários níveis e públicos. É também tradutora e revisora linguística. **GERMAINE ACOGNY** (Senegal, 1944) fundou o seu estúdio de dança em Dakar em 1968, onde começou a dar aulas, co-fundou e dirigiu a escola Mudra Afrique de 1977 a 1982 e fundou a École des Sables em 1998. Em 2021 recebeu o Leão de Ouro para Dança da Bienal de Veneza. **ISABEL LUCENA** (Lisboa, 1982) é designer gráfica independente e professora na ETIC, em Lisboa. Estudou design gráfico no Instituto de Artes Visuais em Viena e é mestre em comunicação e design pelo Instituto Sandberg, em Amesterdão. É membro cofundador do Observatório das Transformações da Cidade de Lisboa. **JANAÍNA MORAES** (Brasília, 1991) é artista da dança, performance e pedagogia. Doutoranda em Dança na University of Auckland (Nova Zelândia) e Mestre em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (Brasil). Investiga convites coreográficos e(m) poéticas relacionais e a prática das residências artísticas. **JOANA LEVI** (Rio de Janeiro, 1975) é criadora, performer e filósofa. Dedicar-se a projetos experimentais e colaborativos que forjam uma cena atravessada por diferentes linguagens (da performance ao teatro, da dança ao pensamento filosófico). **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 Lescol. **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. **LEONOR LOPES** (Santarém, 1999) é criadora, performer e dog lover. **NIKITA KADAN** (Kiyv, 1982) trabalha com pintura, grafismo e instalação, muitas vezes em colaboração interdisciplinar com arquitetos, sociólogos e ativistas de direitos humanos. É membro do grupo de artistas R.E.P. (Espaço Experimental Revolucionário) e membro fundador do coletivo curatorial e ativista Hudrada. **PATRICIA DA SILVA** (Lisboa, 1980), licenciada em teatro pela ESTC, começou por trabalhar com Mónica Calle e foi membro do Teatro Praga de 2002 a 2011. Colaborou em trabalhos de Vasco Araújo e Javier Núñez Gasco, e participa com regularidade em espetáculos do Cão Solteiro e Teatro Praga. Faz esporadicamente traduções para instituições culturais e artistas. **PEDRO CEREJO** (Bruxelas, 1974) é licenciado em antropologia pelo ISCTE mas deixou-se dessas coisas e passou a ser tradutor. Foi jornalista e subiu a revisor de texto, acumulando assim técnicas e práticas sempre ligadas à palavra escrita. É doutorando em estudos de teatro. **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. **ROMAIN BELTRÃO TEULE** (Paris, 1989). Franco-brasileiro. Mestre em Belas Artes, formou-se no PEPCC do Forum Dança. Utiliza as línguas como matéria performativa e coreográfica tendo criado performances que tratam de traduções, legendas, futuro e dobras. **ROSA PAULA ROCHA PINTO** (1975) é doutoranda em Ciências Musicais pela FCSH-Universidade NOVA de Lisboa. É professora de História da Música e Cultura Musical e integra o Grupo de Teoria Crítica e Comunicação (GTCC) e o Núcleo de Estudos em Música na Imprensa (NEMI), do Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical (CESEM). **SABINE MACHER** (Alemanha Ocidental, 1955) é bailarina, performer, escritora, tradutora e fotógrafa residente em Paris, França. O seu trabalho é desencadeado pela observação, descrição, bem como atraído pela imanência e as suas formas. **VES LIBERTA** (Torres Novas, 1998) tem desenvolvido trabalho nas áreas da performance e poesia, debruçando-se sobre temas como empatia, queerness, herança e ccontaminação. Trabalhou com Ana Borralho e João Galante, Raimund Hoghe, Pedro Barreiro, Leonor Lopes, Dinis Machado e Eduardo Batata. **VITOR GRILLO SILVA** (Évora, 1995) é investigador transdisciplinar. Texto mas não só. Freestyle. **VIKTOR RUBAN** (1985, Sambir, Ucrânia) é coreógrafo, performer, curador e ativista cultural. É diretor do Ruban Production TTP e fundador do Fundo de Emergência para as Artes Performativas na Ucrânia. É representante da Ucrânia no Parlamento Cultural Europeu.

a Gil Mendo (1946–2022)

Esta edição do Coreia marca o fim da primeira série do jornal iniciada em 2019. A existência de uma próxima série dependerá de um novo ciclo de financiamento ainda por apurar. A todos os nossos leitores agradecemos profundamente o acompanhamento desta experiência editorial.

coreia.pt

FICHA TÉCNICA

ILUSTRAÇÃO CAPA Nikita Kadan, *Cheap Gas Cheap Blood*, da série *Repeating Speech*, 2022 CONTRIBUIÇÃO #7 Amit Noy, Beverly Emmons, Bryana Fritz, Clarissa Sacchelli, Edna Jaime, Eduardo Batata, Leonor Lopes, Ves Liberta & Vitor Grilo Silva, Germaine Acogny, Joana Levi, Janaína Moraes, Nikita Kadan, Paula Rosa Pinto, Renan Marcondes, Romain Beltrão, Sabine Macher, Viktor Ruban TRADUÇÃO Inês Cardoso & José Gil (estagiários), Joana Frazão, Patrícia da Silva REVISÃO Pedro Cerejo, Daniel Lüthmann, Fátima Ribeiro TRANSCRIÇÃO Inês Cardoso & José Gil (estagiários) PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Associação Parasita, Circular Associação Cultural DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena APOIOS NO LANÇAMENTO Alcantara (Lisboa), Linha de Fuga (Coimbra), Devir-Capa (Faro) APOIOS NA DISTRIBUIÇÃO Camões — Instituto da Cooperação e da Língua AGRADECIMENTOS Archivio Carol Rama, Helmut Vogt, Marcela Levi e Lucia Russo, Peter Angelo Simon.

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

DEPÓSITO LEGAL 452179/19 ERC 127238 IMPRESSÃO FIG — Indústrias Gráficas, SA — Coimbra TIRAGEM 3000 exemplares FONTES Glossy Display, F Grotesk, Prestige Elite Std, Pezzo Regular, Times Regular, Letter Gothic, Snell Roundhand 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](http://www.coreia.pt)



C I R  
R C  
A L U



dgARTES DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES

