

Coreia #8, série II

ISSN 2184-4461

Direção: João dos Santos Martins

Periodicidade: semestral

Distribuição gratuita

mar. 2023

PARA O GIL

Gil Mendo (1946-2022) foi professor e agente ativo no terreno formativo, artístico e cultural português, tendo dado um assinalável contributo para o desenvolvimento da dança contemporânea em Portugal. A sua ação foi pautada por um interesse pelo bem comum, pela defesa da democratização da arte e da livre expressão da individualidade, pelo respeito pela pluralidade de ideias e estéticas. Foi um acérrimo defensor da necessidade de acompanhar e apoiar o trabalho das gerações mais jovens, no qual reconhecia força inventiva e vislumbra um futuro promissor. A sua presença revelava uma postura de compromisso e de entrega, que não se restringia apenas aos papéis que assumiu institucionalmente, mas que se pautava sobretudo pela sua excecional capacidade de fomentar ligações e complicitades – em suma, por um imenso desejo de comunidade.

Estuda dança no Centro de Estudos de Bailado do Instituto de Alta Cultura, no Teatro Nacional de São Carlos, entre 1966 e 1972, sob a direção de Anna Ivanova e David Boswell. O interesse pela coreologia leva-o a Londres, ao Benesh Institute of Choreology, onde se formou, em 1975. De regresso a Lisboa, é essa a matéria que ensina, primeiro na Escola de Dança do Conservatório Nacional, entre 1976 e 1986, e, depois, na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, entre 1986 e 2014, escola cuja comissão instaladora integrara desde o início. Em 1990, também em Lisboa, é membro fundador do Forum Dança, integrando a sua direção, uma associação cuja missão coincide com a transmissão dos ideais da Nova Dança Portuguesa.

Intervém na programação de dança na qualidade de consultor do Comissariado da Europália 91 – Portugal, momento este que servirá de trampolim para uma nova geração de coreógrafos, no quadro da integração de Portugal na CEE. É membro do Comité Executivo do IETM – Informal European Theatre Meeting, de 1991 a 1993. Paralelamente, participa como intérprete em espetáculos de Madalena Victorino. Entre 1993 e 1995, assume funções como consultor para a dança no Centro Cultural de Belém.

Integra a comissão instaladora do Instituto Português das Artes do Espetáculo do Ministério da Cultura, entre 1995 e 1998, e assume a função de coordenador do Departamento de Dança deste instituto, de 1998 a 2001. Mantém-se ativo em redes internacionais de artes do espetáculo, como o Roberto Cimetta Fund, de que é cofundador, em 1999. Em 2004, torna-se assessor da administração da Culturgest, em Lisboa, na área da programação de dança, posição que mantém até 2017.

O seu trabalho de dinamização artística — em particular no âmbito da organização do festival Europália em 1991 — foi distinguido nesse mesmo ano com a atribuição pelo Presidente da República do grau de Oficial da Ordem de Mérito. A sua relevante ação em várias áreas — no ensino, na política cultural, na programação de espetáculos — foi reconhecida, ao longo de todo o seu percurso, por alunos, artistas e colegas. Sobre todas elas pensou, agiu — e também escreveu. O seu pensamento e as suas interrogações ficaram impressas em documentos de natureza diversa — ensaios, críticas, entrevistas concedidas a jornalistas e investigadores, e outras conduzidas por si, como as que fez à coreógrafa Pina Bausch e a Madalena Perdigão, diretora do antigo Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian. Entendemos que a pertinência, no passado, e a relevância, na atualidade, das palavras de Gil Mendo justificam a reedição de alguns desses documentos e a publicação de outros inéditos, precisamente quando se assinala um ano sobre a sua morte e a comunidade da dança se reúne para celebrar o seu legado.

De entre os documentos recolhidos, transcrevemos essencialmente os textos e entrevistas menos acessíveis, que não se encontram em circulação; ou que foram escritos, lidos, mas não publicados. Dividimo-los em duas partes: Reflexões e Retrospectivas.

Na primeira parte, agrupam-se documentos em que Gil Mendo, à época em que os escreve, sublinha a necessidade imperiosa de apoiar jovens criadores/as; explica as razões da sua demissão da comissão instaladora da Escola Superior de Dança, na sequência de uma crise interna vivida na instituição; questiona ou reconsidera os lugares dos/as intérpretes e outros intervenientes nos processos criativos; salienta a importância da experimentação de novos modos de composição e da desconstrução de linguagens artísticas; ou reflete sobre o estado da arte, da Nova Dança, da programação e da política cultural.

Na segunda parte, reúnem-se escritos em que Gil Mendo relata retrospectivamente acontecimentos, como a expulsão pela PIDE do coreógrafo Maurice Béjart aquando da apresentação da sua companhia em Portugal; discorre sobre a importância da coreologia enquanto exercício de compreensão formal e conceptual do corpo em movimento; analisa o desenvolvimento e a preponderância de estruturas de criação, experimentação e programação, como a RE.Al ou a EIRA; pensa o modo como a dança contemporânea se foi transformando, e as suas fronteiras disciplinares transgredidas e diluídas, ao longo de várias décadas em Portugal.

Em todos os textos é salientado o valor social da arte, perpassando em todos eles o elogio da democracia, da diversidade, da individualidade, da mobilidade, da acessibilidade e da solidariedade entre pares. São valores que também nós queremos manter presentes, e desejamos que sejam projetados para o futuro.

A capa desta edição especial do Coreia é da autoria do artista plástico João Penalva, amigo íntimo e de longa data de Gil Mendo (e seu colega de formação em dança clássica no Teatro Nacional de São Carlos, antes de ambos partirem para Londres no princípio da década de 1970), e regista a expressão tão distinguível que para sempre nos recordará Gil Mendo: o seu maravilhoso sorriso.

João dos Santos Martins, Joclécio Azevedo, Maria José Fazenda e Pedro Pinto



Gil Mendo, c. 1975. Foto: António Manuel Peixoto. Cortesia de Pedro Pinto.

A 29 de julho de 1988, têm lugar as apresentações dos/as estudantes do 1.º ano do Projeto Interdisciplinar da Escola Superior de Dança (realizado no âmbito da disciplina de Metodologias e Pedagogias da Dança Educacional, coordenada por Madalena Victorino, em colaboração com as disciplinas de Estética e História das Artes, coordenada por António Pinto Ribeiro, e de Análise e Notação de Movimento, lecionada por Gil Mendo). Neste texto introdutório ao programa, Gil Mendo sublinha a importância da desconstrução e da experimentação nos processos criativos, recordando jogos e brincadeiras com os seus irmãos mais velhos na casa onde viviam em Lisboa, na Infante Santo, e também nas margens do Tejo. Neste retorno à sua infância, Gil Mendo articula tais memórias num jeito discursivo muito seu, que era também o seu predileto: o de contador de histórias.

Uma vez deram-me um presente que me seduziu muito.

Consistia ele num barquito e um farol colocados sobre uma base que tinha um mar pintado. O barquito movia-se sobre este mar de fantasia e, quando se aproximava do farol, este acendia e apagava uma luzinha vermelha.

Era uma coisa para brincar só com os olhos. Dava-se-lhe corda e ficava-se a ver...

Mas fascinou-me, por quaisquer fantasias que despertou em mim...

Só o tive um dia. Um irmão meu resolveu desmontá-lo, para descobrir o que o fazia funcionar. Depois não o remontou. Mas aproveitou-lhe as peças para outras coisas.

Este meu irmão tinha uma paixão pelos mecanismos. Acabei por compreender que, na realidade, quando os desmontava, não tinha intenção de voltar a montá-los, mas de compreender

como funcionavam e, depois, usá-los, ou parte deles, para outras coisas, quase sempre muito diferentes.

Lembro-me dos barcos de madeira que construía: com leme, quilha, velas que se içavam e arriavam, cabine, cada um mais elaborado do que o anterior... todos feitos com minúsculas peças e mecanismos de outras coisas: anilhas, rodas dentadas, cordas de relógio...

No equinócio, quando as marés vivas deixavam lagos na praia que havia em frente da nossa casa, atravessávamos a correr a linha do comboio, levando nas mãos estes barquinhos de velas enfunadas, e íamos pô-los a navegar naqueles efémeros e tranquilos oceanos...

Acontece-me muitas vezes, quando numa aula me ocupo, com os meus companheiros de trabalho, a desmontar e a analisar um movimento — uma tarefa árida que procuramos

desempenhar com humor e fantasia... —, recordar, interiormente, estas histórias (ou melhor, recriar histórias com as peças — uma onda a galgar a praia, um tufo de azedas a irromper entre paralelepípedos, um silvo de comboio, um joelho esfolado a aparecer sob a fralda desbotada de uma camisa... — que vou destacando, e retendo, de um mecanismo demasiado complexo, ou demasiado simples, para que domine a sua elaboração).

E, da mesma forma, quando assisto a uma dança que realmente me seduz, sinto como se no meu olhar houvesse dedos que se esgueiram no clarão do fascínio e tentam desmontar um mecanismo, não para copiá-lo ou reproduzi-lo, mas para senti-lo e entendê-lo e, quem sabe?, agarrar alguma peça que me permita aperfeiçoar o sistema que vou desenvolvendo para me relacionar com o mundo.

REFLEXÕES

Paralelamente à sua atividade como professor de coreologia, Gil Mendo faz crítica de dança no jornal Expresso na década de 1980. Ainda que os seus textos apareçam esporadicamente, registam eventos que se destacam na dança em Portugal nesse período, como é o caso do espetáculo *Zoo&Lógica* (1984), aqui descrito, e posteriormente muito referenciado na historiografia da dança em Portugal.

JOVENS COREÓGRAFOS

Quando a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky e Nijinsky, foi apresentada pela primeira vez no Teatro dos Campos Elísios, em 1913, o público sentiu-se agredido pela quebra das convenções a que estava habituado e reagiu com escândalo e indignação. Pelo contrário, os espectadores que assistiram agora no Teatro Municipal de S. Luiz a uma nova versão da *Sagração*, com coreografia de Carlos Trincadeiras, pareceram-me sinceramente entusiasmados.

Entusiasmo que não senti, certamente em parte por a minha forma de entender um ritual de sagração da vida ser diferente da de Carlos Trincadeiras. O apreciador de uma arte não tem, evidentemente, que aderir emocionalmente a uma obra para se interessar por ela, nem deve recusar liminarmente o ponto de vista ou a forma de expressão de um criador, como terá acontecido com aquele público em 1913, sob pena de se condenar a ser quase sempre um espectador frustrado. Mas mesmo tentando entrar na leitura que Carlos Trincadeiras faz da *Sagração da Primavera*, penso que ele atribuiu uma importância excessiva à figura do Sábio, com isso prejudicando o ritmo da obra, que fica também prejudicado com o recurso a paragens de movimento para reforçar o simbolismo de certas imagens. Por outro lado, o primitivismo é representado de uma forma muito linear e por isso pouco interessante visualmente, e não me parece bem conseguida a sua ligação com os movimentos mais próprios do homem contemporâneo, o agitar dos punhos, a corrida falsa, que Carlos Trincadeiras também usa.

Neste programa, a Companhia Nacional de Bailado voltou a apresentar *Serenade*, de George Balanchine, que tem no repertório há pouco mais de um ano. Parece-me positivo que esta Companhia, que tem por projecto a divulgação das principais obras do património universal da dança, não se fique pelos bailados românticos e organize o seu repertório de forma a proporcionar o conhecimento das criações mais significativas da evolução estética desta arte. A decisão, agora anunciada, de apresentar brevemente o *Concerto Barroco*, uma obra mais recente de Balanchine, e a *Mesa Verde*, de Kurt Jooss, é, assim, de aplaudir.

Gulbenkian: USAR O ESPAÇO CÉNICO

Dos dois dos programas já apresentados pelo Ballet Gulbenkian nesta temporada, parece ressaltar um aspecto digno de atenção: a tentativa de utilizar o espaço cénico com um dinamismo e teatralidade que ultrapasse as limitações da cena tradicional, recorrendo a uma intervenção mais activa da cenografia.

É um sinal positivo. A dança afirmou-se já suficientemente como expressão artística autónoma para poder reaproximar-se das outras artes e participar com elas numa concepção mais global do espectáculo, e uma companhia de dança contemporânea que alcançou o nível artístico que o Ballet Gulbenkian tem neste momento pode lançar-se em novas e arrojadas aventuras.

Mas a simultaneidade de elementos cénicos diversos requer um cuidado especial de encenação para que eles se não anulem uns aos outros, antes se valorizem mutuamente. Ora, é precisamente a ausência de encenação que tem sido o ponto fraco das últimas criações apresentadas pelo Ballet Gulbenkian.

Senti-o em relação à obra mais recente de Vasco Wellenkamp, *Estranhos Transeuntes*, apresentada no primeiro programa da temporada, em que à atmosfera a um tempo gélida e majestática criada pelos cenários e figurinos de Ana Silva e Sousa o coreógrafo sobrepôs um elemento de luminosidade quente e fásicante, como ondas sucessivas de energia vertiginosa, criando momentos de grande beleza — os momentos, por exemplo, em que há uma relação visual directa entre a energia concentrada em Ger Thomas e a exploração de movimento polarizada em Edmund Stripe, e em que as duas

dimensões presentes em cena parecem emanar uma da outra — mas deixando os transeuntes desaparecerem excessivamente no turbilhão do movimento.

Senti-o igualmente em relação ao *Livro dos Seres Imaginários*, o trabalho de Olga Roriz em colaboração com o cenógrafo Nuno Corte-Real, apresentado em estreia absoluta neste segundo programa da temporada do Ballet Gulbenkian. Também a coreografia de Olga Roriz tem momentos de grande beleza, e é muito interessante e estimulante a forma como traduz em movimento os seres descritos por Jorge Luís Borges. Tocaram-me sobretudo o Pássaro da Chuva e o A Bao a Qu. Mas, por um lado, parece-me que o cenário tem um peso excessivo para a utilização que lhe é dada — não tanto a rampa, mas aquela asa desmesurada no fundo de cena — e, por outro, julgo que a coreografia segue uma narrativa demasiado parecida com a de um livro: passamos de um ser a outro como se voltássemos a página para um novo capítulo, o que em termos cénicos se torna monótono. Encenado de outra forma, este interessante trabalho de Olga Roriz teria decerto ficado valorizado.

Também de Olga Roriz se estreou agora na temporada oficial da Companhia um trabalho apresentado pela primeira vez no último Estúdio Coreográfico, e que logo aí alcançou merecido êxito: *Lágrima*, sobre música de Nina Hagen.

É um trabalho carregado de violência, muito bem conseguido em termos cénicos, e muito bem interpretado por Elisa Ferreira. É interessante observar como aqui Olga Roriz transforma o espaço cénico servindo-se apenas das luzes.

Este programa do Ballet Gulbenkian (I) é totalmente dedicado a Olga Roriz e Vasco Wellenkamp, e é uma ótima oportunidade para revermos alguma das suas obras anteriores: *Encontros* de Olga Roriz, *Percursos* e *Outono* de Vasco Wellenkamp. É também uma ótima oportunidade para recordar que estes dois coreógrafos foram revelados pelos Estúdios Coreográficos do Ballet Gulbenkian, e referir a importância da existência de oportunidades para que se manifeste a criatividade e o espírito inovador dos bailarinos portugueses.

No seu terceiro programa o Ballet Gulbenkian irá apresentar em estreia absoluta um trabalho de Vasco Wellenkamp, Ricardo Pais, Constança Capdeville e António Lagarto. Será uma obra com quatro criadores: um coreógrafo, um encenador, uma compositora e um cenógrafo. Poderá ser a primeira das novas aventuras que atrás mencionei. Será de certeza um espectáculo a não perder.

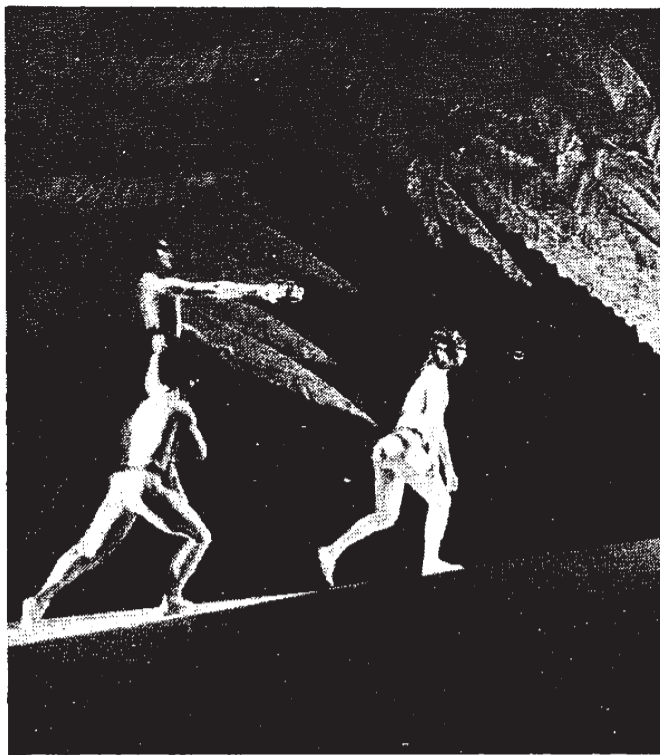
Cómicos: "ZOO&LÓGICA"
Reabriu ao público, no início de Fevereiro, a sala dos Cómicos, no rés-do-chão do Teatro do Bairro Alto.

Aproveitando muito bem o espaço da pequena sala, Nuno Carinhas realizou ali uma instalação de grande beleza plástica, que foi sucessivamente habitada pelas pesquisas coreográficas de Gagik Ismailian, Ana Rita Palmeirim e Paula Massano, com música de Carlos Zíngaro e Constança Capdeville e textos de Clarice Lispector e António S. Ribeiro.

Habitada também pelos espectadores, que neste caso estão dentro do próprio espaço cénico, sentados a toda a volta da sala, tão perto dos intérpretes como estes uns dos outros.

O espaço, o volume, o pormenor do gesto e da expressão (que também é gesto), são aqui peças de idêntico valor no *puzzle* que é a visão de cada espectador, ao contrário do espectáculo convencional em que a distância em relação ao palco pode induzir na ilusão de que o movimento é desenhado numa superfície bidimensional. O espectador tem, aliás, que escolher para onde olha e, desta forma, escolhe as peças do seu próprio *puzzle*.

Há neste espectáculo — *Zoo&Lógica* — uma progressão muito interessante:



"Livro dos Seres Imaginários", de Olga Roriz e Nuno Corte-Real.

Gagik Ismailian fez uma colagem, cheia de humor e imprevisão, de gestos e movimentos retirados em parte dos jogos e expressões infantis, em parte dos filmes de terror, em parte das situações grotescas do quotidiano, com a característica de serem gestos de afirmação mais do que diálogo: a ameaça, o medo, a teimosia, o esgar, o entretenimento. A voz também tem essa característica: os gritinhos de prazer ou de susto, os beijos que se atiram, a frase "não tenho fome" teimosamente repetida.

No trabalho de Ana Rita Palmeirim há uma relação com "o outro", com o som e com os objectos isenta de emocionalidade, de efeito muito belo: o solo de Margarida Bettencourt, com os movimentos presos por um fio imaginário, o seu dueto com Gagik Ismailian e o trio com Filipa Mayer são lindíssimos. Aqui o gesto e o som ilustram-se mutuamente, a música é graficamente desenhada na tela transparente, e há um divertido coro de vozes sobrepostas que traz escrito nos vestidos um texto só parcialmente legível.

Paula Massano usa um texto inteligível, que vai sendo dialogado pelos intérpretes e depois dito em voz-off pelo narrador, e cria uma atmosfera de idílio, sedução e sensualidade, tanto entre os intérpretes como na sua relação com o espaço e os objectos. É muito belo o jogo entre Ana Rita Palmeirim e Gagik Ismailian com as bolas coloridas, e muito interessante a utilização que é feita da cadeira e do aquário. Há algo de lânguido nos gestos, no repouso, na troca de olhares entre os intérpretes, que transmite uma sensação de bem-estar, de fruição do corpo, do espaço e do *habitat*, de grande efeito estético.

Muito bem produzido este espectáculo de tocante simplicidade, que é um encontro de várias artes carregado de gentileza.

Não são muitas, infelizmente, as oportunidades dadas aos jovens coreógrafos. Oxalá este novo espaço inter-média continue a acolhê-los.

HÁBITO OU PROGRESSO

Se hoje nos parece risível a reacção que o público teve à primeira audição da *Sagração da Primavera* será porque, entretanto, nos habituámos a sons tão mais estridentes que estes nos parecem banais? De forma alguma. O que acontece é que hoje ouvimos melhor, compreendemos melhor os sons que ouvimos, e somos capazes de sentir pulsar em nós próprios o eco da música de Stravinsky. Devemos esse progresso aos músicos, como devemos aos pintores e escultores, aos coreógrafos e homens do teatro, aos cineastas, o vermos mais e melhor e termos mais facilidade em articular e entender o que vemos.

É esse contributo da criação artística para o apuramento dos sentidos e do raciocínio, e não a sua anestesia, que justifica o investimento na arte.

Investimento que deve traduzir-se no apoio à criatividade, ao progresso, ao desenvolvimento, por um lado, e na extensão a toda a comunidade dos benefícios do progresso artístico, por outro. O primeiro aspecto tem que ver com o fomento da actividade artística. O segundo com a educação e o entendimento necessário entre os artistas e os pedagogos.

Neste texto que escreve para o Expresso no início de 1989, Gil Mendo dá conta do desenvolvimento da Nova Dança europeia, que em Portugal se dá a conhecer através da vanguardista e inovadora programação do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, dirigido por Madalena Perdigão. Regista ainda os desenvolvimentos paralelos da dança contemporânea em Portugal, alertando para a necessidade de acompanhar e apoiar os seus protagonistas e de lhes proporcionar o espaço que lhes permita crescer.

OS SINAIS DE MUDANÇA



Aparte/Margarida Bettencourt (foto de ensaio).

No decurso da década de oitenta, tem vindo a afirmar-se um movimento inovador na dança europeia. Convencionou-se chamar-lhe Nova Dança Europeia e, ainda que todos os rótulos sejam redutores e perecíveis, o termo “novo” não é, aqui, descabido.

Foi a mudança de mentalidades ocorrida na Europa ao longo desta época que permitiu a inovação. Tal como a Dança Independente dos anos setenta esteve ligada aos movimentos da democratização e descentralização cultural, a Nova Dança dos anos oitenta pode ser entendida à luz da autonomia individual e do espírito antidogmático desta década.

Se a Dança Independente dos anos setenta fomentou a renovação na dança europeia, abrindo-a à influência da dança norte-americana, formando novas companhias, fornecendo novos coreógrafos às companhias instituídas, divulgando novos estilos e introduzindo na Europa a ideia do experimentalismo, ela foi sempre, no entanto, marginalizada como movimento, enredada numa ideia rígida do que é e do que não é dança. O entusiasmo militante dos bailarinos que queiram participar mais activamente nas decisões artísticas, viver o seu quotidiano com a vitalidade e criatividade dos seus colegas do outro lado do Atlântico, sem o peso de hierarquias rígidas, foi muitas vezes empurrado para uma itinerância de estradas secundárias e usado pelas instituições como um subproduto, mais barato e de maior mobilidade, útil, para fazer alguma dinamização cultural, que é como quem diz abrir as estradas por onde mais tarde pudesse circular a outra dança, mais rica e considerada mais nobre.

Foi só na década de oitenta que, no seio deste movimento, conseguiu afirmar-se uma verdadeira diferença em relação à companhia convencional, e que o bailarino-coreógrafo, que já não quer ser apenas executante exímio mas, antes de mais, criador, se tornou o protagonista de um movimento inovador.

Tornou-se, assim, claro, para um número crescente de espectadores, que existe uma forma de dança que não é um produto marginal mas outra forma, que esta dança não é o recurso daqueles que não tiveram lugar nas companhias convencionais, é uma escolha diferente e foi escolhida por essa diferença, que esta dança não exige menos dos que a criam do que qualquer outra, que não é a versão pobrezinha de qualquer outra. É outra dança — mais do que renovar inova —, não veio substituir o que existia, veio acrescentar algo de novo.

É a existência deste espectador novo que permite, na década de oitenta, a afirmação da Nova Dança Europeia. Esta Nova Dança tem hoje o seu próprio circuito, que partilha com o Novo Teatro. Pela Europa vão surgindo os festivais que criam espaços para a receber, os produtores e os promotores que lhe garantem viabilidade, os críticos e ensaístas que a decifram. É europeia embora não recuse as influências da dança pós-moderna norte-americana, é inovadora sem deixar de transportar consigo uma enorme carga de memória. A Nova Dança Europeia é uma dança culta.

Em Lisboa existe hoje este espectador que claramente escolhe a Nova Dança e o Novo Teatro. Para além dos progressos universais nos processos de mediatização e no acesso à informação, que

subverteram os conceitos de centro e periferia, e de que Portugal é beneficiário, Lisboa tem tido regularmente, desde há alguns anos, através das mostras organizadas pelo ACARTE, um conhecimento directo desta nova forma de espectáculo. Tem ainda, desde há dois anos, nos Encontros ACARTE, um Festival Internacional integrado no circuito europeu de Nova Dança e Novo Teatro.

Era de esperar, pela ordem natural das coisas, que o ACARTE promovesse o encontro entre o espectador que formou e o criador que motivou, e é de saudar a iniciativa de, nesta temporada, incluir criadores portugueses nos seus ciclos — Olga Roriz no Ciclo Solos — e organizar uma Mostra de Dança Contemporânea — Rui Horta e Amigos, Aparte e Dança Grupo.

Há sinais de mudança na forma como a dança portuguesa é olhada pelos operadores culturais: onde antes se olhava para o bailarino português sobretudo como intérprete e executante, procura-se hoje o criador. Surgem Concursos e Mostras Coreográficas. Ao mesmo tempo que decorria, no Centro de Arte Moderna, a Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea promovida pelo ACARTE, a Companhia de Dança de Lisboa apresentava no S. Luiz um programa totalmente preenchido com obras de jovens coreógrafos, dos quais três portugueses — Rui Miguel Nunes, Vera Mantero, Paulo Ribeiro.

São sinais positivos, sem dúvida. Convém, contudo, que se reflita sobre alguns pontos, para que uma Nova Dança Portuguesa não venha a ser vítima dos mesmos equívocos que sufocaram a Dança Independente Portuguesa dos anos setenta.

Hoje podemos acompanhar o crescimento da Nova Dança Europeia, e isso entusiasma-nos. Mas por trás desse crescimento o que está? Já não é possível acreditar que a dança portuguesa crescerá apenas à custa da formação de executantes cada vez mais exímios. Hoje é preciso formar produtores e promotores, é preciso organizar circuitos, é preciso pensar na mediatização, é preciso conseguir financiamentos e garantir formas de circulação que os viabilizem. É preciso contar com um bailarino novo que não aceita vocabulários nem estilos impostos de fora, ao seu corpo. É preciso contar com as suas escolhas e dar-lhe o espaço para crescer, pôr-lhe ao dispor instrumentos de aprendizagem, de experimentação, de reflexão.

Estas questões, que são elas próprias tema de reflexão em Seminários e Encontros Internacionais organizados regularmente no âmbito do circuito europeu de Nova Dança — e cujo debate o ACARTE tem aliás também, louvavelmente, promovido — são essenciais para o crescimento da Nova Dança Portuguesa. São, aliás, no campo da dança, as mesmas questões que, num âmbito mais largo, se põem a toda a actividade cultural de uma Europa que já não é tanto a Europa das capitais quanto a Europa da circulação e da autonomia, onde, quer-me parecer, se integra este novo bailarino e este novo espectador. Por isso nos dizem respeito a todos.

Expresso, 28 de Janeiro de 1989.

Na altura em que se encontra a funcionar o seu primeiro curso de dança, a Escola Superior de Dança, então sob a direção de Wanda Ribeiro da Silva, publica, no primeiro número do seu *Boletim*, no verão de 1987, uma entrevista de Gil Mendo a Madalena Perdigão. Foi enquanto fundadora e diretora do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian (1958-1974) que Perdigão criou as condições para acolher uma companhia que viria a ser o Ballet Gulbenkian e, posteriormente, foi responsável pelo Serviço ACARTE (1984-1989), preponderante na mostra de novas expressões de dança, e instigador de um novo pensamento sobre a dança.

ENTREVISTA COM A DRA. MADALENA PERDIGÃO

Gil Mendo: Desde a criação do ACARTE, temos tido a possibilidade de assistir a espectáculos de dança no Centro de Arte Moderna. Gostaria que a Dra. Madalena Perdigão começasse por nos dizer alguma coisa sobre as actividades do ACARTE no campo da dança.

Madalena Perdigão: A acção do ACARTE no domínio da dança tem sido sobretudo voltada para a apresentação, na Sala Polivalente, de grupos caracterizados por serem, digamos, de vanguarda, nomeadamente por se dedicarem ao experimentalismo em dança. Isto foi decidido atendendo a que a acção da Fundação Gulbenkian no domínio da dança através do Serviço de Música tinha características diferentes, visto ser mais orientada para a apresentação do seu próprio Ballet Gulbenkian e, mais esporadicamente, de companhias de dança moderna norte-americanas.

Portanto, pensou-se que havia um espaço a preencher com esses pequenos grupos que são uma espécie de núcleos de criação artística com um grande vigor e com grandes potencialidades, que não se encontram na maior parte das grandes companhias de dança. E pensámos muito na dança europeia que, no nosso entender, actualmente se está a sobrepor à dança americana. Tem-se a impressão de que a dança americana se esgotou um pouco e agora a dança europeia é que está a pegar no facho e a renovar-se. Como disse, tivemos muito em mente a dança europeia, embora sem pôr de parte, bem entendido, a dança norte-americana. Começámos até pela Molissa Fenley, se bem se lembra. Mas, em todo o caso, pensámos mais na dança europeia, na dança de vanguarda e no experimentalismo.

Como disse, para preencher um lugar que, em certa medida, estava vago no que respeita à acção da Fundação Gulbenkian no domínio da dança através do Serviço de Música.

Mas não pensámos só nisso; pensámos também em animar o anfiteatro de ar livre, que está adstrito ao Serviço ACARTE, e para isso começámos por convidar as maiores e melhores companhias de dança portuguesas, o que representa também uma diversificação do apoio da Fundação Gulbenkian ao bailado em Portugal.

Portanto: diversificar o apoio, em vez de ser só restrito ao Ballet Gulbenkian, diversificar apoiando também, de uma maneira indirecta, apresentando espectáculos, a Companhia Nacional de Bailado do Teatro Nacional de São Carlos e a Companhia de Dança de Lisboa, que eram as melhores e as maiores companhias existentes. Para aquele anfiteatro não parece adequado convidar pequenos grupos, porque tem grandes dimensões. E ainda há uma terceira vertente, que foi só apontada mas que eu espero desenvolver, que é a vertente da dança não europeia. Pensámos nela ao escolher, por exemplo, Elsa Wolliaaston, que é uma bailarina com raízes africanas, e adoptámos esse critério porque uma das tendências, uma das vocações do ACARTE, é não se circunscrever à cultura europeia, abrir-se para outros continentes, como, aliás, é vocação do próprio país, de Portugal. Portanto, nessa medida, achamos que devemos estar abertos para culturas de outros continentes. Então apontámos, com a Elsa Wolliaaston, esse caminho, que esperamos continuar.

Eu tenho-me apercebido, no contacto quer com estudantes de dança quer com profissionais de bailado, sobretudo os bailarinos mais jovens, do grande entusiasmo que lhes tem despertado os espectáculos de dança a que assistem aqui no ACARTE, e penso que sobretudo por duas razões: a descoberta do experimentalismo, da dança de vanguarda, e o contacto com grupos de dança europeus, nomeadamente de países que são, como Portugal, pouco populosos, embora mais desenvolvidos do que nós culturalmente, como a Holanda, a Bélgica.

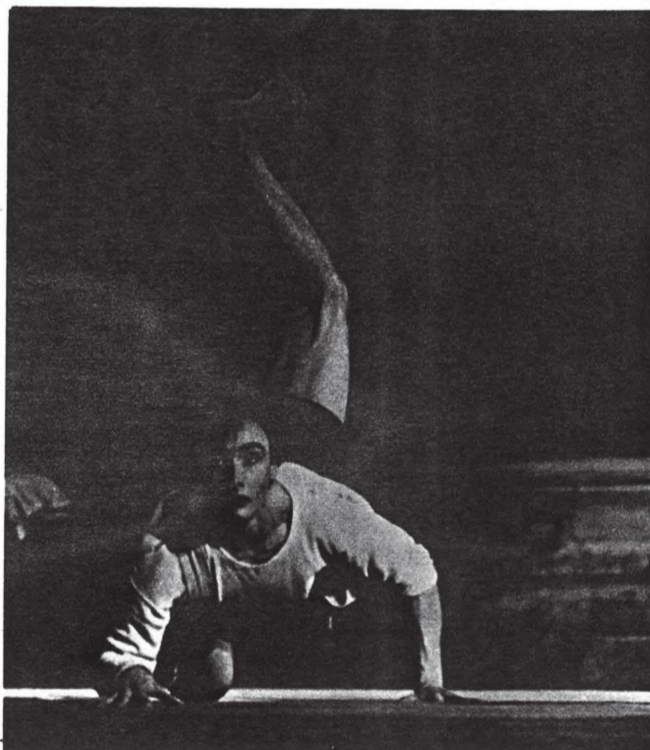
Até agora o ACARTE não recebeu qualquer proposta de experimentalistas portugueses? Eu pergunto isto

porque, embora assistamos por vezes a espectáculos de dança caracterizadamente experimental, em Lisboa, são muito poucos e muito espaçados, e surpreende-me que estes jovens, sobretudo os que já estão profissionalizados, que se interessam pelo experimentalismo, não tentem, à semelhança do que fazem outros jovens bailarinos europeus, desenvolver as suas experiências e apresentar o seu trabalho.

Estou informada de que essa actividade vai recomeçar. O Serviço de Música reiniciou o Estúdio Coreográfico no mês de Agosto último, portanto aí haverá um espaço e um tempo para que os jovens coreógrafos apresentem as suas tentativas de experimentalismo em dança.

Junto do ACARTE houve duas aproximações, uma de Santarém, do grupo dirigido pela Prof.^a Fátima Sampaio, e outra do Dança Grupo, dirigido pela Prof.^a Elisa Worm. Foi uma primeira aproximação para ver em que medida é que poderiam colaborar com o ACARTE.

Quando dirigia o Serviço de Música, tive a ideia de organizar Estúdios Coreográficos para permitir a revelação de novos valores no domínio da coreografia e os Estúdios tinham lugar todos os anos.



"Il Cortile" do grupo Sosta Palmizi. Encontros Acarte 87.

Houve também um pedido de um grupo que agora se apresenta como Projecto APARTE. Achei muita graça porque deu-me a impressão de ser um pouco paródia ao ACARTE. Este grupo, Lisboa-Nova lorque-Lisboa, também queria colaborar connosco, mas não o pudemos atender por causa da nossa programação. Exigiam uma permanência muito longa, portanto não se podia realizar aqui na Sala Polivalente. Vai ter lugar no Teatro de São Carlos e no Teatro D. Maria II, portanto será de facto um projecto à parte.

Mas estamos abertos ao experimentalismo português na Sala Polivalente, como disse há pouco. Quanto ao anfiteatro de ar livre, eu creio que foi a Sra. D. Manuela de Azevedo que lançou a ideia no *Diário de Notícias* de que se poderia abrir o anfiteatro de ar livre a grupos de jovens bailarinos portugueses. Penso que seria um pouco arriscado, porque o anfiteatro de ar livre tem umas dimensões muito grandes, mesmo a Companhia de Dança de Lisboa já tem dificuldade em se adaptar àquele espaço. Mas na Sala Polivalente admito perfeitamente

que venham a apresentar-se jovens grupos de dança portugueses devidamente enquadrados.

Eu penso que um dos problemas dos grupos portugueses que querem dedicar-se ao experimentalismo é o espaço onde fazerem as suas experiências antes propriamente de as apresentarem, e provavelmente esse é um dos óbices.

A Dra. Madalena Perdigão, na sua actividade em prol da dança, tem sempre revelado um grande interesse pela inovação, e portanto pela experimentação, e também um grande interesse pela pedagogia, e eu, nessa base, porque verifico - e verifico-o com grande satisfação - que uma vez mais a Dra. Madalena Perdigão está na dianteira do que é necessário fazer, no ACARTE está a dar importância à divulgação da experimentação no campo da dança - eu penso que o ACARTE está a fazer um trabalho muito importante em prol dessa ideia de desenvolvimento, de experimentação e de inovação -, nessa base gostava que me dissesse o que pensa que outras instituições, nomeadamente a Escola Superior de Dança, poderiam fazer também em prol desse desenvolvimento da criatividade sem o qual a arte não evolui.

Quer dar-nos uma opinião, que pode ser inclusivamente uma crítica?

Eu penso que poderiam, por exemplo, organizar workshops e seminários, convidando para o efeito alguns artistas de passagem, ou vindos propositadamente, eventualmente em colaboração com as embaixadas, se se tratasse de professores e coreógrafos estrangeiros. Parece-me que seria muito importante abrirem esse caminho para os vossos alunos, organizarem seminários e workshops de nova dança.

O ACARTE como procede para a selecção e escolha dos grupos que traz a Lisboa?

Eu procedo aqui no ACARTE como procedia no Serviço de Música, muito à base de documentação. As companhias enviam vídeos, críticas de espectáculos já realizados.

Há também o contacto pessoal com correspondentes estrangeiros, com organizadores de festivais, que nos dizem "tal ou tal agrupamento é merecedor de apoio", "tal ou tal agrupamento tem mérito", e, portanto, isso tudo ajuda a seleccionar.

Há também certas formas de colaboração que se estabelecem automaticamente, por exemplo com a organização Dance Umbrella, em Londres, que organiza todos os anos um festival em que se apresentam companhias da América e da Europa. Nós estamos em contacto com eles e seleccionámos, por exemplo, três das companhias que vão apresentar-se em Londres em Outubro, e que virão apresentar-se aqui, em Lisboa, em Novembro.

E já agora que falamos de pedagogia - e, de facto, confirmo que estou sempre muito aberta à importância da pedagogia e da parte formativa do bailarino -, eu queria dizer-lhe que pedimos sempre, e muitas vezes somos atendidos, que as companhias ou os bailarinos realizem seminários dedicados a bailarinos portugueses. Temos organizado vários e vamos continuar a fazê-lo, em Novembro também. Sempre que as companhias o aceitam, nós organizamos workshops destinados aos bailarinos portugueses. Admito perfeitamente que seja possível estabelecer uma colaboração com a Escola Superior de Dança nesse aspecto.

Esperamos que sim! Já agora, em termos de frequência desses workshops, eles são mais frequentados por profissionais de bailado ou por estudantes de dança?

Mais por profissionais. Menos por estudantes, talvez porque a informação não lhes chegue.

Nesta entrevista à revista *Face* de agosto de 1989, precedida por um longo artigo intitulado "Escola de Dança com barra pesada", Gil Mendo fala publicamente da sua demissão da comissão instaladora da Escola Superior de Dança. Tal acontece na sequência de uma crise interna vivida na instituição então recentemente criada, que culminou com o afastamento de dois colegas, Madalena Victorino e António Pinto Ribeiro, a quem muito se deveu o espírito inicial da Escola, e com quem Mendo criara uma relação de estreita cumplicidade, manifestando-se também crítico relativamente ao teor do projeto de lei que estabelecia as bases do ensino artístico, publicado um ano depois [Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de novembro].

O PÁSSARO ENTRE DOIS FOGOS

Gil Mendo é um personagem central na crise que abala a Escola Superior de Dança, e também na crítica ao modo como se projecta o ensino artístico em Portugal.

Co-autor do projecto pedagógico da Escola Superior de Dança, símbolo do equilíbrio entre tendências, ex-bailarino e primeiro português licenciado em notação Benesh (sistema de escrita de dança), professor há mais de uma dezena de anos, Gil Mendo demitiu-se do seu cargo de vogal da comissão instaladora daquele estabelecimento de ensino. Com esta demissão acabou-se a "paz podre"; de certo modo fez-se a separação das águas. Durante meses, a pedido do presidente da comissão instaladora do Instituto Politécnico de Lisboa, Almeida Costa, manteve-se em funções. Agora acha que já é suficiente, que já não pode ficar calado.

FACE: O seu pedido de demissão da comissão instaladora data de há meses, porque é que só agora assume publicamente esta ruptura?

Pedi a demissão em 7 de Março. Aceitei, depois de uma conversa com o dr. Almeida Costa, que ele reteria o meu pedido até ele próprio ir à escola assistir a uma reunião do conselho científico e ter uma conversa com a comissão instaladora. Passaram-se vários meses e, na reunião de há duas semanas daquele órgão, as coisas agravaram-se. A minha intenção, era, não podendo continuar a trabalhar com o resto da comissão instaladora, por não nos entendermos quanto aos termos de gestão da escola, demitir-me e ser substituído.

Aguentei estes meses, aguentei este silêncio, e não foi fácil, como deve calcular, mas continuei a exercer as minhas funções o melhor que era capaz. Só que no final deste ano lectivo comecei a sentir que a revisão do projecto de estudos que se ia fazer, a forma como era feita a avaliação dos estudantes, tudo se encaminhava – pode dizer-se tudo se encaminha – para o estreitamento do projecto no qual me empenhei.

Que é que realmente aconteceu nestes meses para que lhe pareça inevitável esta ruptura?

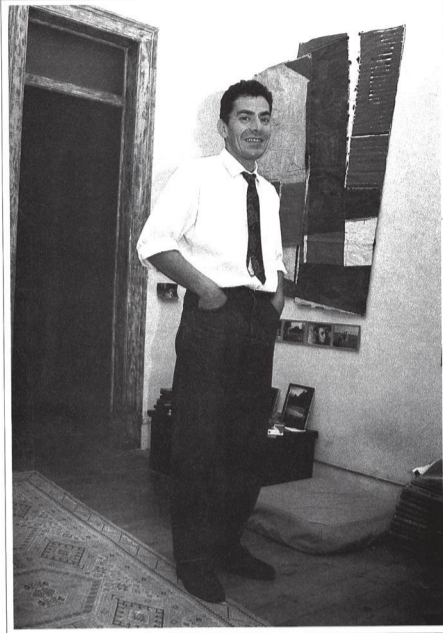
A minha solidariedade para com as pessoas que se empenharam neste mesmo projecto era na base dele e não uma solidariedade de grupo fechado. Criou-se um espírito que rejeita os que vêm de fora e que é muito cáustico para os jovens docentes e para os estudantes.

A minha solidariedade para com as pessoas, independente das amizades que ali tenho, é na base de um projecto em que eu me empenhei. Se o vejo posto em causa, eu, por mim, quebro, considero quebrada essa solidariedade. Não vou, de facto, continuar na comissão instaladora. Vou insistir na demissão porque estas questões são demasiado importantes por terem a ver com o sistema educativo português e com o papel da arte na educação.

Quer explicitar melhor estas questões de que fala?

Ao chegarmos ao final destes três anos, que correspondem ao primeiro bacharelato, nós próprios tínhamos proposto fazer uma revisão do plano de estudos. Esse plano – penso eu – deve mesmo ser revisto. Aliás não tenho dúvidas nenhuma de que em algumas coisas nós errámos. Começámos por pensar que logo na entrada da escola os estudantes podiam optar pelo chamado ramo do espectáculo ou pelo ramo da educação. Depois, chegámos à conclusão de que deveríamos proporcionar um primeiro ano comum e deixar a opção para o segundo ano. Mas havia ainda várias outras opções possíveis, e, através da lei interna, que regulamenta a frequência, acabámos por considerar determinados estudos nucleares em ambos os ramos. Entre nós existia um compromisso – era considerado um compromisso moral – que respeitaríamos as tendências reveladas pelos estudantes e as escolhas que fossem fazendo.

Tomemos por exemplo o ramo da educação. A possibilidade, ali, é a de formar professores do ensino vocacional: professores de técnica, professores que criem bailarinos. E para formar professores, à partida, no ensino vocacional, precisaríamos de contemplar várias técnicas. Começámos pela dança clássica, porque essa era possível na altura, mas a nossa intenção era desenvolvermos também a formação de professores de dança contemporânea – coisa que até hoje ainda não foi feita. Por



Gil Mendo. Foto: Acácio Soares.

outro lado, punha-se o problema de permitir que os estudantes optassem por serem professores de técnica ou de dança educacional. Esse era outro vector em que nós tínhamos a intenção de investir. Tudo isso passava também por desenvolver um trabalho de persuasão, de divulgação, porque pelo menos nessa altura havia muito pouca abertura para a ideia da integração da dança no ensino geral.

E essa situação foi ultrapassada?

Neste momento, com os projectos de reforma, as coisas não estão ainda, para mim, muito claras, mas há, apesar de tudo, uma muito maior receptividade à ideia de integração das artes na formação geral do indivíduo – embora eu esteja alarmadíssimo com este projecto de lei de bases do ensino artístico que apareceu aí. Espero sinceramente que não seja aprovado. É desastroso.

Estava a falar sobre o que considerou a quebra de um compromisso moral entre os que elaboraram o plano de estudo...

Havia este compromisso moral de respeitar a escolha dos estudantes e eu sinto isso, neste momento, posto em causa: há estudantes que revelam grande capacidade para um destes estudos e depois são eliminados pelo chumbo no outro. Não querem ser professores de ballet, querem seguir outro caminho, e têm grandes capacidades para isso, mas vejo pôr em causa as opções feitas pelos estudantes. Além do mais nós aceitamos na escola estudantes de variadas origens – porque hoje o mundo da dança é muito vasto e o tipo de formação com que o estudante chega àquela escola pode ser muito diverso – e, para mim, é um problema moral grave que um estudante, aceite pela escola, e que é perfeitamente evidente que nunca vai ser um professor de dança vocacional, a certa altura do seu curso se veja, no fundo, impedido de prosseguir por não obter sucesso em determinada disciplina, mesmo quando lhe são reconhecidas capacidades e qualidades em outras cadeiras que podem dar-lhe um perfil profissional num campo que, para mim, tem muita importância.

Prende-se tudo essencialmente com esta questão: que é que se entende por arte? Há uma espécie de tradição empírica de formação dos bailarinos para a dança, para a formação de corpos de baile. Isso é uma coisa que as companhias precisam de continuar a fazer, não o ponho em causa, só que o mundo da dança não se esgota aí.

Parece que para si a formação técnica clássica não é muito importante?

Eu não desvalorizo, de maneira nenhuma, a formação técnica, mas penso que há que pôr à disposição do estudante as mais variadas técnicas e dar-lhes a maior quantidade possível de informação teórica – informação estética – e permitir que o estudante escolha, isto no caso da Escola Superior de Dança, que é um estabelecimento de ensino não destinado a formar corpos de dança ou solistas, mas vocacionado para a criação. A técnica, neste caso, tem de estar ao serviço da sua criatividade, como qualquer outra arte. E é aqui que eu vejo problemas,

porque sempre que nós – nós porque não se trata só de mim – chamamos a atenção para estas questões, as questões da informação estética, as questões da análise, da reflexão sobre as coisas, a questão da criatividade, somos apontados como detractores da formação técnica. Ora não é isso que acontece. O que sucede é que a criatividade e a criação são mais importantes do que a técnica, que só é válida na medida em que está ao serviço da criatividade do indivíduo.

Eu rejeito uma visão passadista, historicista no sentido linear. Penso que hoje, no final desta década, estamos perante uma evolução de mentalidades para mim muitíssimo importante e acho que não devíamos, nós, que estamos no ensino, estar desatentos em relação a isso. Eu aceito mal, ou considero uma lacuna cultural pior, uma pessoa que ignora o presente a outra que tem algum desconhecimento sobre o passado. Isso não quer dizer que eu rejeite o conhecimento da história. Não é isso que está em questão. O que está para mim em causa é uma perspectiva linear e meramente cronológica da história da arte ou, se quiser, da história da dança.

Que se reflecte na escola de que maneira?

O que ali está a acontecer é o que eu sinto ser uma rejeição da pluralidade, absolutamente essencial para uma escola como esta – que é a única escola superior de dança em Portugal integrada num núcleo artístico. Ali devem coexistir as mais variadas correntes estéticas e técnicas para os estudantes poderem optar.

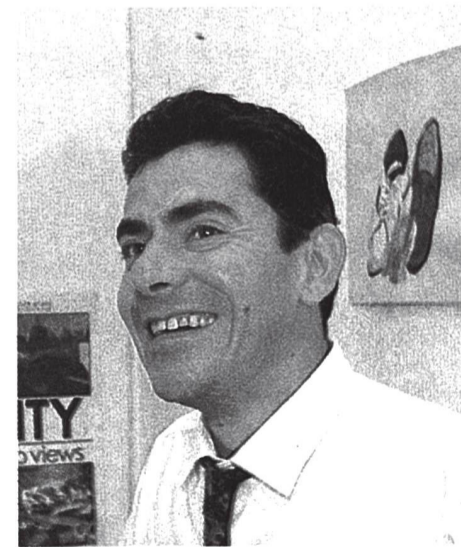
O debate que tudo isso gera só é paralisante – como algumas pessoas dizem – se as questões deixam de ser discutidas em termos intelectualmente válidos e passam a ser personalizadas. Quando começam a acontecer coisas como o que eu considero confundir uma biografia com um programa de ensino, quando se põe em causa que alguém possa pronunciar-se sobre determinado assunto por o seu passado profissional não ser este ou aquele, nesse momento eu sinto que tudo acaba por ser personalizado e que não posso mais manter-me em silêncio.

Pelo que disse pode ficar-se com a ideia de que se trata de uma luta de gerações?

Eu acho que não pode ser vista assim por haver pessoas mais novas do que eu com posições contrárias às minhas. Não penso que isso seja um problema de gerações. Poderá ser, essencialmente, um problema de informação e eu não acho aceitável, profissionalmente, que quem está envolvido no ensino, seja em que campo for, se deixe de preocupar com isso, com o presente.

É uma questão de democratização também, e vendo eu tantas declarações a favor da pluralidade, a favor da democratização, em nome da Declaração dos Direitos do Homem, vendo e ouvindo estas coisas, olhando para a escola, só posso pensar que é necessário passar à prática. Não podemos passar de sonantes declarações para o lado mais burocrático das coisas, nem deixar pelo caminho essas ideias e remetermo-nos às questões meramente administrativas.

Face n.º 11, 3 de Agosto de 1989.



Gil Mendo. Foto: Acácio Soares.

Gil Mendo escreve para o jornal académico de Coimbra *Via Latina* (com direcção de Francisco Silvestre Tão Lindo) em fevereiro de 1990. Nesse ano, a Bienal Universitária de Coimbra (BUC), com direcção de António Augusto Barros, apresentaria uma grande mostra de dança portuguesa, de que Gil Mendo foi responsável, em preparação para o festival Europália 91, que decorreu na Bélgica. O texto é dedicado a Madalena Perdigão, então recentemente falecida, diretora do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, que mantinha, à data, uma relação de cooperação com a BUC.

NOVA DANÇA EUROPEIA: A DÉCADA DA SURPRESA OU A IMUNIDADE VOLUNTARIAMENTE PERDIDA

Surpresa. Eis uma sensação que quase sempre nos acompanhou ao longo da década de oitenta. Afinal a Europa não evoluiu na direcção de uma uniformidade cinzenta tiranicamente imposta por uma tecnologia inacessível ao cidadão comum, que tanto tínhamos temido e esconjurado.

Surpresa paradoxal, é da própria surpresa que nos surpreendemos e nos parecem, agora, lógicos os desenvolvimentos que não previmos. Mas acaso tenha sido essa imprevisão, ou o afecto que entretanto ganhámos por noções como acaso e imprevisibilidade, que nos ajudou a forjar as transformações que hoje estamos vivendo.

Para quem acompanha com interesse a dança europeia, os anos oitenta foram, sem dúvida, surpreendentes e empolgantes. Entrada da década, dir-se-ia que a evolução se iria processar por via de um apuramento técnico levado a extremos de perfeccionismo, centrado na excelência do executante mais do que na proliferação dos criadores, através de uma selecção precoce de corpos superdotados, de um treino rigorosamente calculado para a inculcação de vocabulários precisos, realizado à margem do “humus” da turbulência e contaminação da vida comunitária, como que “in vitro”, para a produção de um intérprete dócil, atlético, émulo de um ser idealizado, sublime na sua virtuosa esterilidade.

Não foi por aí, no entanto, que a dança alcançou a presença com que chega ao final da década e o prestígio e importância de que desfruta hoje na vida cultural da Europa. Antes o que foi pela acção de criadores heréticos, muitas vezes oriundos de outras artes, outros saberes (Wim Vanderkeybus vem do Teatro, George Appaix tem na sua formação a Literatura e a Música, Karine Saporta a Sociologia, Jean Claude Gallota as Artes Plásticas, Joseph Nada passou pelas Artes Marciais), que encontraram a Dança no seu caminho e resgataram de um mausoléu de rígidos vocabulários para a fertilidade de linguagens em permanente renovação.



Este envio e contaminação de outras artes e outros saberes que melhor explica a erupção de uma Nova Dança Europeia, não enquadrável nos parâmetros definidos pelo Ballet ou pela Modern Dance, e de um surto de inovação que não se caracteriza pela afirmação de um novo estilo ou de uma nova linguagem, mas antes pela recusa em deixar-se aprisionar por estilos e linguagens pré-codificados. A voluntária perda de imunidade (recorte-se o interesse de Paulo Maçã pela Arquitectura e o seu trabalho com actores e encenadores a aproximação de Olga Roriz ao Teatro e às Artes Plásticas) explica também alguma perplexidade que esta Nova Dança causa em sectores que por demais se habituaram a interpretar todas as obras, a enquadrar todos os criadores na cronologia linear de uma história dada como adquirida, estanque, imune a redescoberta ou reinterpretção.

A par do que funda a sua actividade numa pesquisa pessoal liberta das peias de um vocabulário imposto e que parte para uma nova pesquisa a cada novo trabalho que empreende, surge na década de oitenta o crítico novo que abdica de parâmetros pré-estabelecidos de apreciação e que assume o pessoal, o subjectivo e o criativo no equacionar dos dados com que percepção cada obra sobre que se decide escrever. Os anos oitenta são também os anos da afirmação do Ensaísmo no campo da Dança, o que constitui simultaneamente um indício do reconhecimento cultural e intelectual que a Dança alcançou e um contributo para o seu reforço (citem-se, entre outros António Pinto Ribeiro, Marianne Van Kerkoven e Norberto Servos). Ao recusar a imunidade, o bailarino dos anos oitenta aproxima-se simultaneamente da comunidade, cuja cultura e memória transporta consigo, e de si próprio. Não é um virtuoso que se despoja do seu ser em imolação a um estereótipo inatingível, mas um criador que habita integralmente o seu corpo. O coreógrafo solista, figura que praticamente se apagara da Europa do pós-guerra, regressa em força (mencionemos, como exemplos significativos, Cesc Gelabert, Daniel Larrieu, Suzanne Linke, Vera Mantero).

Diversidade e individualidade são características da Europa dos anos oitenta que estão bem presentes na Nova Dança Europeia. Esta é uma dança que ao mesmo tempo nos surpreende, pois não dispomos do esteio de um estilo que no-la torne familiar, e sentimos próxima de nós, por se inspirar no corpo real, que não é um ideal de corpo comum a todos mas o corpo individualmente diferente e por isso tocante. O que aproxima a Nova Dança do Novo Teatro, tornando por vezes difícil, mas também supérfluo, decidir o que é pertença de uma ou do outro, e a sua inspiração na gestualidade do quotidiano para com ela construir um jogo que já não é nem a mímica narrativa linear nem a estilização de emoções supostamente comuns a todos os homens. Pina Bausch diria que tentamos tornar inteligível o conhecimento mais exacto que temos, e que é inexplicável. Na atenção explícita ou implícita, que dedica teatralidade do quotidiano, as personagens que construímos para comunicarmos uns com os outros, fruto da solidão que nos advém da consciência individual de pertencermos a um todo, bem pode dizer-se que a Nova Dança é uma dança de solidariedade, loge de felicidade.

Se o criador dos anos oitenta aproximou a Dança da comunidade e lha tornou mais acessível, aproximou-se e ele próprio mais do corpo sobre o que compõe e teve, para tanto, o auxílio precioso de um novo *medium* ao seu alcance: o vídeo. A vídeo-dança é, efectivamente, uma inovação da década de oitenta. De instrumento de reportagem ou registo de um acontecimento artístico, o vídeo passou a ser ele próprio o suporte de uma realização artística e abriu um vastíssimo campo de experimentação e exploração coreográfica (atente-se nas obras produzidas pelo grupo L'Esquisse, ou por Régine Chapinot, ou Daniel Larrieu ou Jean-Claude Gallota, ou nas colaborações entre Conceição Abreu e Luiz lança, Madalena Victorino e Paulo Abreu, Olga Roriz e Joaquim Leitão). Neste campo pelo menos, não é previsível que a dança de oitenta encerre em si própria um ciclo. A vídeo-dança florescerá na década de noventa.

Assim, chegados ao final da década de oitenta, podemos constatar que a tecnologia não se opõe, afinal, à diversidade, antes a estimula; que o domínio e a rapidez da comunicação audiovisual não tornará o mundo necessariamente uniforme. Digamos que a diversidade e a afinidade deixaram de ser fortemente influenciadas pelos acidentes geográficos. Hoje podemos partilhar ideias, descobertas e criações a milhares de quilómetros de distância. Não estamos imunes ao mundo, nem à surpresa. Não estamos condenados à uniformidade. Podemos começar a elaborar uma nova cartografia: a dos afectos.

Post-scriptum: dedico este artigo à memória de Maria Madalena de Azeredo Perdigão, figura ímpar da actividade cultural das últimas décadas e principal impulsora da integração de Portugal no movimento da Nova Dança e do Novo Teatro da Europa e, por extensão, a todos os seus colaboradores na imprescindível aventura que é o serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian.

"Jardim de Inverno", Olga Roriz, 1989. Fotos: A. Dugas.

Em setembro de 1989, Pina Bausch e a sua companhia de dança apresentam-se pela primeira vez em Portugal, nos Encontros ACARTE, com a peça *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* [Ouviu-se uma gritaria na montanha, 1984]. Após a sua última apresentação, Gil Mendo entrevista a coreógrafa a convite da Fundação Calouste Gulbenkian nas instalações da instituição. Nesta curta conversa, cujo registo permaneceria guardado desde então, Gil Mendo aborda questões às quais era particularmente sensível – do lugar dos/as intérpretes e da sua diversidade na criação à plasticidade das peças e aos sentidos múltiplos que provocavam. Gera-se um clima de cumplicidade entre si e a coreógrafa, frequentemente pautado pelo riso e por gargalhadas entre ambos, e que os levaria a jantar juntos nessa mesma noite.

UMA CORRENTE DE TERNURA: GIL MENDO ENTREVISTA PINA BAUSCH

Gil Mendo: Pina Bausch, acho que uma das coisas que impressiona o público é o facto de a maioria das pessoas da sua companhia serem mais velhas e muito diferentes entre si, e parecerem ter personalidades muito fortes. Ora, o que eu queria perguntar é o seguinte: são a diversidade e a individualidade importantes na sua escolha das pessoas com quem trabalha? E, também, são a história pessoal e a fantasia dos/as bailarinos/as importantes para o seu trabalho?

Pina Bausch: É verdade. Eu gosto muito de trabalhar com pessoas diferentes – altos, pequenos, largos, baixos... Mas, o que quer que pareçam, há qualquer coisa... ou o que quer que sejam, as suas personalidades, têm algo parecido, algo que a gente não sabe o que é, mas há qualquer coisa que é semelhante. Quanto à fantasia, não sabemos exatamente até fazermos uma audição em que tentamos em conjunto... não é o que se consegue ver, percebe? É um sentimento, ou confiança, que me faz pensar, “sim!”. E às vezes é uma coisa que acontece muito depressa, em conjunto, e às vezes demora bastante até que de repente funciona. Logo, ambas as formas são possíveis.

Bom, você fala sobre semelhança. Durante estas três noites [nos Encontros ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian] senti que havia uma grande empatia por parte do público com...

Empatia?

Simpatia...

Ah, simpatia!

...por parte do público com o acontecia no palco. Ou seja, sinto que nos identificamos com o que se passa no palco. Ora, para além do facto de os/as seus/suas bailarinos/as serem tão bons/boas em movimento e terem personalidades tão fortes, há também o tema do seu trabalho,

como eu o vejo: vejo jogos de infância (logo, memórias); jogos de crueldade; catástrofe, ou talvez o que se poderia chamar as consequências de uma catástrofe: destroços, afogamento, homens indefesos nas mãos da fé – esta é obviamente uma interpretação pessoal, claro. O que eu queria perguntar é o seguinte: monta a sua companhia como uma amostra da humanidade? E podemos dizer que os seus trabalhos são como uma escolha, uma amostra selecionada do mundo? Porque eu também vejo por detrás de tudo isto – catástrofe, crueldade – que há uma corrente muito tocante de ternura. E talvez por isso, eu acho, seja tão fácil para nós no público nos identificarmos e sentirmos essa empatia com o seu trabalho.

Não sei o que dizer [abre os braços humildemente e desata a rir com GM]! Sim, é o que tento fazer e... e acho que essa é sempre a questão quando faço uma nova peça, sabe, quando se apresenta numa nova noite. E acho que a única coisa que posso fazer – porque não é um livro, não há um objeto, não há uma história, é algo... [gira as mãos para a frente, i.e., em progresso] –, posso apenas perguntar a mim mesma: como existo agora, neste mundo, desta vez (quero dizer, no contexto do trabalho, não no presente, apenas para mim pessoalmente). Mas estar desperta para os assuntos que conheço – sobre o que esperamos, o desejo que temos, ter muito medo de violência e de quando vai acontecer, e outras coisas como estas – é como começo a construir um trabalho.

É uma certa maneira de trabalhar, a minha. E acho que é algo que as pessoas da companhia, sem falarmos sobre isso – porque não falamos realmente sobre isso – claramente procuram.

Para além disso, há outro aspeto que me impressiona no seu trabalho, e acho que impressiona muita gente, que é a metamorfose, tanto no sentido de coisas que se

transformam noutras – um chão avesso pode também ser um mar onde se nada, ou morre, se afoga; uma perna é uma perna mas também parece um bastão de críquete ou um bastão de ouro – mas não só nesse sentido de os personagens se transformarem noutras personagens e as coisas se transformarem noutras coisas, mas também na forma muito rápida e subtil como que as cenas mudam. Estive aqui as três noites e, no entanto, impressionou-me sempre como de repente a cena é outra, e isso é tão rápido, é como uma metamorfose, tudo mudou. Poderia dizer algo sobre isso? Faz isso parte do seu processo de trabalho, essa metamorfose?

Sim, é muito importante... mas não lhe sei dizer porque é importante para mim, sabe? Como, na maior confusão, de repente há qualquer coisa, algo completamente diferente, ou parte de qualquer coisa que parecia muito calma e se transforma em algo completamente diferente. Não sei, para mim há tantos ângulos ou coisas! Todos os tipos de coisas de há muito tempo também lá estão. É como algo no tempo, como um *antes* ou um *depois*...

E é verdade quando diz que é apenas a sua opinião pessoal, mas para mim também é muito importante que todos tenham a sua opinião – *a sua própria*. Qualquer pessoa que assiste faz parte da performance. Cada pessoa, onde quer que esteja – na sua vida ou nos seus sentimentos – retira algo diferente, ou acrescenta algo diferente; ou vêm cenas à cabeça... e quando se vê mais vezes, surgem coisas diferentes, ou sentimentos diferentes da sua vida, vê-se diferente de novo. E eu acho que nesse fazer parte, nessa participação de cada pessoa, não há por que perguntar a outro/a como foi a história – como se pode perguntar? É a sua história, é a sua relação com o que vê, cada uma, pessoal. Isso também pertence ao trabalho. E nós não nos conseguimos segurar a nada, estamos perdidos, não temos onde nos agarrar – isso também faz parte de se trabalhar assim!



Gil Mendo e Pina Bausch, 1989. Stills de vídeo. Cortesia de Pedro Pinto.

Porque acho, não sei exatamente mas acho, que é compreensível entre todos nós... às vezes quando não sabemos alguma coisa dizemos que a sentimos, mas isso parece-me inadequado; acho que sentir é algo bem exato. Isso é sempre algo que dizemos para nos desculparmos por não sabermos algo, porque não podemos expressar os nossos sentimentos. Mas acho que eles são realmente a coisa mais exata que sabemos sempre. Onde a sabemos? Não na cabeça; sabemos-la noutra lugar, mas sabemos. E eu acho que é algo que toda a gente entende, mas não é com a cabeça. O que existe é a nossa mente, que tentamos entender! Tentamos tomar consciência daquilo que sabemos. E não há palavras, forma...

Outro aspeto que acho importante para quem só teve oportunidade de ver anteriormente o seu trabalho em vídeo é o facto de ser tão orgânico quando é visto no palco. Ora, você é conhecida por usar terra verdadeira, flores,

relva, árvores verdadeiras... Existe alguma razão especial para você gostar de trabalhar com estes materiais?

Existem muitas razões. Para mim, cada material é tão diferente. Por exemplo, se houver relva, há um cheiro, sente-se um cheiro, não se faz barulho... Noutra vez há coisas amontoadas, e quando se anda ouve-se o tempo todo, é uma espécie de música também; tem um cheiro, ou cola-se no corpo – é difícil, é diferente de atravessar. E isso é de certo modo a essência da peça, também, é o que a peça é, uma espécie de extrato daquilo que se tem a dizer. É algo... como um vazio sobre o futuro dos seres humanos, e da natureza também. Não sei... espero que um dia a gente não a veja apenas numa montra, ou algo assim. Acho que, em geral, nunca realmente olhamos para aquilo que temos (talvez para os carros...). Mas, no palco, é com isso que confrontamos o público, a nossa terra, o chão... Sei lá, são tantas coisas, e cada uma pode fazer o seu [sentido]...

Bem, muito obrigado. Muitas pessoas esperavam há muito ter a oportunidade de a ver em Lisboa. Assim, para terminar, gostaria de lhe perguntar, acha que teremos oportunidade de a ver novamente em Lisboa...

Isso seria maravilhoso.

...podemos contar com isso?

Sim, seria maravilhoso, eu gostaria muito. Até porque foi só uma peça, deveriam ver outra; porque outra é diferente e... quer dizer, sou eu na mesma! Mas assim pode mais facilmente imaginar-se como aquela casa pode ser diferente; se com uma é difícil imaginar, entretanto haverá outra! Foi muito bonito estar aqui. Seria maravilhoso se pudéssemos voltar.

Muitíssimo obrigado. Foi também muito bonito tê-la cá, e um grande prazer conversar consigo, obrigado.

Transcrito e traduzido do original em inglês por Pedro Pinto.

Em consequência da sua demissão da comissão instaladora da Escola Superior de Dança em solidariedade com Madalena Victorino e António Pinto Ribeiro, Gil Mendo cofunda com ambos, juntamente com Miguel Abreu e Catarina Vaz Pinto, o Forum Dança, em 1990, incorporando o espírito de independência, experimentação e pensamento da Nova Dança. Nos seus primeiros anos na direção, edita quatro números de uma pequena publicação, no segundo dos quais, lançado em 1991, é entrevistado por Cristina Peres. A jornalista e crítica de dança indaga sobre o estado da arte da dança no início dos anos 1990 - momento em que a Nova Dança Portuguesa florescia - procurando entender, junto de Gil Mendo, as especificidades dessa nova experiência de corporalidade.

IDEIA: CRISTINA PERES ENTREVISTA GIL MENDO

Gil Mendo é quase uma omnipresença neste mundo da dança portuguesa. Neste, porque reconhece o radicalismo que a defende por oposição ao radicalismo de quem a considera invenção de alguns. Porque é uma das pessoas atentas que se aperceberam do fenómeno e o apoiaram, incentivando e ajudando a uma certa definição da diversidade. Não se trata de pretender que esta é uma forma de dança que vem substituir qualquer outra. Pelo contrário, vem acrescentar; não se perde seja o que for de determinado património artístico, como não deixa de existir o ballet, evidentemente. Como é evidente que esta nossa conversa sobre dança não pretende esclarecer em definitivo o que é isso de dança, esta ou aquela. Foi, sim, uma ocasião para visitar ideias, das que eventualmente não se formulam sem uma razão específica. Valeu por isso e pelo exercício em si. E regista-se como aconteceu: sem princípio nem fim.

Cristina Peres: Tendo em conta o eclectismo hodierno, o "ruído" presente nas formas específicas, como a dança, oriundo de outras áreas artísticas, e a tendência das artes para o indivíduo qual é o estado da dança, para onde se dirige?

Gil Mendo: Não faço ideia. Penso se eventualmente esta geração que recusou os cânones e dogmatismo não irá criar outros...

O movimento, no sentido físico, está em crise?

Penso que não. Mesmo que pensemos que o novo não é possível, surge sempre algo que espantosamente é novo. Digo espantosamente, porque, por vezes, parecem-nos ideias tão óbvias mas que são novas.

O que é que tem mais possibilidade de ser novo, as ideias ou as formas?

Para mim são essencialmente as ideias. Só que elas produzem formas que, pelo menos na aparência, são novas, podendo ser uma espécie de desconstrução e reconstrução de formas que já existiam, ou conjugações diferentes das mesmas formas.

Acha que a dança é descontextualizável no sentido em que não vem directamente do nada mas recebe informação de muitos lados, no sentido em que é sintética mas se apresenta numa nova forma? Isto, num sentido inverso à delimitação de género e estilo a partir de influências?

É sempre possível olhar para as coisas desse modo. Se há algo que vejo pela primeira vez, vejo-o como se não tivesse existido nada antes.

Mesmo para si, como professor e estudioso da dança?

Faço por vezes associações com outras coisas mas tenho sido surpreendido ao não as associar com nada. É muito natural que o nosso quotidiano seja uma sedimentação de muita coisa que vem de trás e que transportamos connosco, é isso que nos fornece uma memória cultural. É isso que é notório nestas novas correntes das artes performativas que têm uma feição nacional, com influências de muitos lados diferentes. No entanto, é fácil reconhecer num criador as suas origens nacionais, a região a que pertence e a História que transporta consigo.

Acha que a dança é mais difícil hoje em dia?

É sem dúvida mais difícil, mas é mais aliciante. No passado, o que se fazia era tentar aproximar o corpo individual de uma ideia estereotipada de corpo ideal. Era muito trabalhoso, bastante frustrante, mas apesar de tudo era mais fácil e claro. Hoje há que conhecer-se a si e ao seu próprio corpo, estamos mais perante um processo de comunicação verdadeira. Então isso é tão difícil como eu tentar expressar-me.

Levado ao limite, se as coisas forem feitas com uma seriedade e uma duração no tempo razoáveis, poder-se-á dizer que esta é uma época-embrião de uma série de correntes novas? O movimento parece não ter limites a partir do momento em que existe a preocupação de descobrir algo que vem de dentro. A diversidade pode abrir caminhos a uma enorme quantidade de linhas, num sentido muito mais lato que qualquer classificação de novo.

O que começou a passar-se com a dança, sobretudo a partir de meados da década de 80 na Europa - reconheço que houve antecedentes nas décadas de 50 e 60 na dança nova-iorquina - passou-se com as artes plásticas há muito tempo. Olhamos a obra de um pintor e não tentamos integrá-lo numa escola, embora por vezes arranjemos rótulos. Aceitamos facilmente a diversidade e estamos a começar a fazê-lo na dança.

O que equivale também a uma certa pulverização..

É, o que não é necessariamente mau. Aí poderá passar a existir uma pluralidade de gostos e opções estéticas que não têm de ser hierarquizadas. É importante porque é um processo de democratização no verdadeiro sentido. O que, para mim, é um avanço civilizacional considerável, dentro da consciência permanente da evidência da nossa ignorância. Não é possível um saber enciclopédico e este é o momento em que cada um acabará por, desajavelmente, saber o que para si é fundamental saber.

Revista Forum Dança, n.º 2, março de 1991.



O "performer" criador

Entre as muitas transformações que as artes performativas contemporâneas têm vindo a forjar, uma das mais interessantes e positivas é a redução drástica da distância entre o intérprete e o criador.

Hoje, o "performer" é um parceiro activo no processo de criação.

Na dança, esta evolução de mentalidades e atitudes tem reflexos na definição de novas exigências profissionais, e na forma como o bailarino encara a sua actividade, a sua formação e o seu crescimento artístico, que passam pela afirmação da sua criatividade, da sua individualidade e da sua diferença.

Os tempos em que se pensava que o engenho criador só se adestrava eficazmente através da vivência relativamente dócil de uma carreira de intérprete, ficaram decididamente para trás de nós.

E ainda bem.

Esta mudança é um sinal de maturidade.

Gil Mendo

Originalmente publicado no programa da Maratona para a Dança, realizada no Teatro Maria Matos em 1993, onde bailarinos, coreógrafos e promotores se reuniram para exigir mais e melhores condições de trabalho para a cena da dança independente.

Atento à dança contemporânea em Portugal, aos seus protagonistas e às suas necessidades, Gil Mendo terá a oportunidade de contribuir para o desenvolvimento de uma política cultural no país, na qualidade de membro da comissão instaladora do Instituto Português das Artes do Espetáculo e de coordenador do seu Departamento de Dança no Ministério da Cultura, tendo como ministro Manuel Maria Carrilho, e Rui Vieira Nery como secretário de Estado. Neste texto, Gil Mendo sublinha a importância de uma ação articulada entre as instituições do Estado e o tecido profissional.

AGIR EM PARCERIA: ALGUMAS NOTAS SOBRE O APOIO DO MINISTÉRIO DA CULTURA À CRIAÇÃO E PRODUÇÃO COREOGRÁFICA DE INICIATIVA NÃO GOVERNAMENTAL

Em Portugal, o investimento do Estado na Dança foi sempre mínimo: nunca se prosseguiu uma estratégia de desenvolvimento durante tempo suficiente para lhe conhecer os resultados, e até hoje não se conseguiu implantar uma rede nacional de criação, produção e difusão de dança dotada dos meios, das competências profissionais e da independência artística necessários para assegurar o acesso de todos os cidadãos à fruição desta expressão artística nas suas variadas formas e correntes.

Apesar disso, a dança independente portuguesa não deixou, nos últimos dez anos, de revelar uma grande vitalidade e capacidade de intervenção, forçada como foi a encontrar, à margem do sistema e das instituições oficiais, quase tudo o que lhe era necessário — desde uma formação profissional e artística actualizada a métodos contemporâneos de gestão e organização. Integrou-se naturalmente na comunidade internacional de profissionais das artes performativas independentes que, desde o início dos anos oitenta, mudou radicalmente o mapa cultural da Europa, e angariou um capital de saber que hoje não pode ser ignorado.

Uma nova política cultural neste campo não pode deixar de contar com os profissionais independentes e com as suas organizações. Não apenas para lhes proporcionar o apoio há muito devido, mas porque eles são parceiros naturais e actores principais de uma estratégia que visa implantar uma rede nacional de estruturas e espaços culturais, dotada dos meios e das competências profissionais necessários para assegurar o desenvolvimento cultural nesta área.

O esforço que o Ministério da Cultura vem fazendo, desde há dois anos, para aumentar progressivamente os meios disponíveis para o apoio à dança independente (de 64 000 contos em 1995 para 250 000 contos em 1997, o que representa um aumento de 290%) deve ser entendido nesse sentido.

A nova regulamentação dos apoios do Ministério da Cultura à criação e produção coreográfica, publicada em Dezembro de 1996, para além de cometer a decisão do apoio a um júri de especialistas maioritariamente constituído por profissionais independentes da Administração Pública, prevê o apoio plurianual e a celebração de protocolos de actividade entre o Instituto Português das Artes do Espetáculo (estrutura que, na nova orgânica do Ministério da Cultura, é o interlocutor das artes performativas independentes) e estruturas não governamentais (considerados parceiros estratégicos para o desenvolvimento da dança em Portugal).

O novo regulamento procura contemplar a pluralidade de estruturas que são activas no terreno profissional, sejam companhias de dança, estruturas de produção, programação ou difusão, centros de pesquisa e experimentação, ou outros. Valoriza-se a actividade desenvolvida, a sua credibilidade artística, o seu carácter profissional e o seu impacto cultural, e a capacidade de cativação de outros apoios.

O mesmo é dizer, a boa gestão, o contributo para o desenvolvimento profissional e descentralização cultural, seja através do apoio a novos autores e da produção de primeiras obras,

seja através do apoio à formação contínua e à reciclagem de quadros profissionais, artísticos e técnicos (considerados necessários ao desenvolvimento de uma rede nacional de criação, produção e difusão artística).

Os investimentos a fazer, para dotar o país das infraestruturas necessárias para assegurar a existência de um mercado artístico que funcione com a máxima independência, só serão possíveis através do cruzamento de recursos e da realização de parcerias entre o Ministério da Cultura, outros departamentos do Estado e da Administração Local, instituições privadas, profissionais independentes e suas estruturas e organizações.

Tanto ao Ministério da Cultura como à comunidade profissional da dança independente interessa a existência de um tecido profissional saudável, actuante, capaz de se adaptar à evolução e ao desenvolvimento cultural e de responder aos desafios e às exigências do seu tempo. Só podem, por isso, considerar-se parceiros com um mesmo objectivo; e o sucesso ou insucesso de uma nova política cultural neste campo, e das instituições que a personificam, será determinado pelo sucesso ou insucesso desta parceria.

Originalmente publicado no livro *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal*, com coordenação editorial de Maria José Fazenda, pela Livros Cotovia e Danças na Cidade, em 1997.

RETROSPECTIVAS

No momento em que se comemoravam os cinco anos da estrutura fundada em 1990 pelo coreógrafo João Fiadeiro, a RE.AL, Gil Mendo reflete sobre o seu papel preponderante no desenvolvimento e proliferação de linguagens da dança independente em Portugal – “o terreno”, como então antecipava, “onde hoje está provavelmente a germinar aquilo a que amanhã chamaremos novo”.

31 DE AGOSTO DE 1995

Impossível lembrar-me do que terei feito nesse dia há cinco anos. Mas é quase certo que no centro das minhas expectativas e das minhas preocupações estaria a Mostra de Nova Dança Portuguesa que iria realizar-se em Novembro desse ano na Bienal Universitária de Coimbra – BUC 90 – e que constituía um passo importante na preparação do programa de dança da Europália 91 – Portugal.

Éramos um grupo numeroso de pessoas empenhadas numa múltipla aposta: demonstrar a existência e coerência de uma corrente de dança independente portuguesa que era realmente nova; revelar, num amplo festival sobre cultura portuguesa a realizar no estrangeiro, o que estava em efervescência e crescimento, o que era novo; falar do presente e sonhar o futuro; encontrar o nosso próprio lugar num circuito internacional então em plena pujança e onde havia já manifestações de curiosidade e interesse por este grupo de criadores e performers portugueses.

Nesse dia de que hoje, solitariamente sentado em frente do processador de texto, comemoro, à minha maneira, cinco anos, se não vi o João Fiadeiro ou falei com ele, devo ter de certeza pensado nele e no seu *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto* que então ele e o seu grupo de bailarinos, músicos, cenógrafa e desenhador de luz preparavam com afã e entusiasmo. (...)*

Depois da BUC, do Convento do Beato, dos primeiros contratos internacionais, veio o *Solo para Dois Intérpretes* e a

participação no Festival Klapstuk, as improvisações com Miguel Azguime, *O que Eu Penso que Ele Pensa que Eu Penso* no ACARTE, o Prémio Madalena Perdigão, a instalação no Centro Cultural da Malaposta, o *Branco Sujo*, a residência criativa em Salvador e os *Recentes Desejos Mutilados*, uma intensa circulação internacional, a criação de uma peça para os finalistas do CNDC de Angers, o regresso ao solo e à performance nas Danças na Cidade, a actual colaboração com Jorge Silva Melo, a próxima criação para o ACARTE.

Recordando o que estes cinco anos foram para as artes performativas contemporâneas portuguesas, e a estratégia que se foi delineando, encontro a RE.AL presente em todos os pontos essenciais de uma estratégia cultural que tem sido sobretudo prosseguida por um sector jovem, independente, dispondo de apoios chocantemente escassos mas detentor de uma notável capacidade de intervenção e realização: a cidadania do mundo sem decepar as suas raízes; a participação num movimento cultural e humanista que não se deixa delimitar por fronteiras de nenhuma espécie; a tentativa de criar estruturas flexíveis de produção, bem implantadas numa comunidade sem por isso perderem mobilidade; a atenção à formação, à experimentação, ao reconhecimento e à descoberta do novo; a inserção num espaço que não tem que ser rotulado de pertença exclusiva de uma arte específica, em que as várias artes performativas confluem despidas

de cânones, e que é o terreno onde hoje está provavelmente a germinar aquilo a que amanhã chamaremos novo.

Não podemos dizer que tudo começou há cinco anos, porque há cinco anos o que se tentou concertadamente fazer foi revelar algo que já estava em marcha, nem devemos olhar para este ciclo de cinco anos como algo que em si se encerra, porque na nossa actividade tudo se vai sempre encadeando, a despeito de aqui e ali reconhecermos e assinalarmos pontos de ruptura ou viragem.

Mas é bom que comemoemos, quanto mais não seja porque comemorar é um ritual que cimenta os nossos laços comunitários.

Olhando para o programa destas comemorações dos cinco anos da génese da RE.AL, encontro aí com prazer o rasto do passado, mas também o sinal do futuro. A RE.AL tornou-se num espaço acessível a performers de todas as origens. Como os espaços que, há cinco anos, nos acolhiam em outros centros europeus.

Como dizia, não consigo lembrar-me exactamente deste dia, 31 de Agosto, de há cinco anos. De certeza que estava cheio de expectativas. Se tiver, acaso, pensado “como será daqui a cinco anos?”, devo ter pensado que decerto ainda teria expectativas. E é verdade que tenho. Mas ser-me-ia impossível imaginar então que teria hoje razões para comemorar estes cinco anos. Reconheço que as tenho, muitas. E isso vale bem uma comemoração.

*O corte indicado no texto consta da publicação original.

Texto datado de 25 de dezembro de 2012 e que lança um olhar retrospectivo à atividade da EIRA (cujos 20 anos de existência foram assinalados em 2013) e do coreógrafo Francisco Camacho, refletindo sobre os espaços e contextos de apresentação da dança, bem como sobre o desdobramento do artista enquanto programador - assumindo dessa forma uma posição de compromisso com um tecido cultural diverso e emergente.

A IMPORTÂNCIA DO ARTISTA PROGRAMADOR

Quando, em 1993, Francisco Camacho criou a EIRA, a geração que fundou o que então se chamava a Nova Dança Portuguesa ambicionava ver instituído em Portugal um sistema organizado de apoio à actividade performativa de iniciativa independente, como havia nos países europeus mais desenvolvidos, onde esta geração tinha muitos contactos e cumplicidades artísticas; ambicionava dispor de espaços de trabalho que tivessem as características necessárias para viabilizar uma intensa actividade de colaboração artística, pesquisa, experimentação e criação; e ambicionava que se desenvolvesse em Portugal um circuito de co-produção e difusão destas novas correntes que lhes permitisse crescer na relação com o público.

A actividade coreográfica de Francisco Camacho foi acolhida desde o início por um circuito internacional que desde os anos mil novecentos e oitenta vinha sendo criado por artistas e profissionais precisamente com a preocupação de difundir e viabilizar as novas correntes que então emergiam com grande ímpeto nas artes performativas europeias.

De então para cá, ainda que com altos e baixos, houve grande evolução no tecido artístico e profissional das artes performativas europeias e portuguesas: o que então se chamava Nova Dança foi generalizadamente aceite e incorporado e passou a designar-se simplesmente Dança Contemporânea (como aliás aconteceu com o Novo Teatro e a Nova Música), os circuitos de difusão desenvolveram-se, a figura do programador afirmou-se, novos centros de espectáculo e festivais apareceram; no caso português, os artistas e as suas organizações foram, com grande esforço próprio, conquistando espaços de trabalho.

Não sendo o melhor dos mundos, porque os meios disponibilizados nunca pareceram suficientes, há que reconhecer que se estruturou minimamente um tecido artístico profissional com as suas organizações independentes, as suas instituições, os seus circuitos de difusão.

Mas esta mesma evolução teria arrastado consigo um predomínio da uniformização e superficialidade que um ‘mercado internacional’ corre sempre o risco de gerar, não fora a capacidade de antecipação que os artistas parecem ter por natureza e o facto de terem tornado muitos dos seus espaços de trabalho e produção em espaços de resistência ao domínio de ‘tendências’, de salvaguarda da pesquisa e da experimentação, de acolhimento de projectos de risco, de cativação de espectadores para os projectos emergentes.

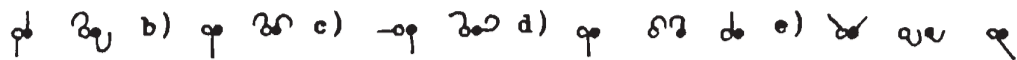
Neste campo, a actividade de Francisco Camacho e da EIRA é exemplar: reduzido ao mínimo indispensável o espaço de escritório, todo o espaço da EIRA é espaço de estúdio, de trabalho criativo e de partilha, de experimentação e pesquisa, de apresentação e de diálogo. Desde que passou a ter uma estrutura de produção própria, Francisco Camacho sempre cuidou de a pôr ao serviço do desenvolvimento coreográfico, através de actividades de formação e de pesquisa, da promoção dos intercâmbios artísticos nacionais e internacionais, do acolhimento e programação de projectos de outros coreógrafos.

Francisco Camacho soube assumir, para além da sua actividade coreográfica, que só por si justificaria o relevo que tem na dança portuguesa actual, um papel de organizador e programador que reputo da maior importância. Fê-lo em colaboração com artistas e organizações internacionais e nacionais – e destaque, nos últimos anos, a sua actividade de curadoria com o Festival CITEMOR – e fê-lo no seu próprio espaço de trabalho, na EIRA, onde tantas vezes nos revela o trabalho, os projectos e as obras de outros artistas.

No vigésimo aniversário da EIRA, escolho destacar este aspecto pela importância que atribuo ao artista programador e ao espaço local e informal de apresentação, ao espaço de proximidade, num momento em que vejo alastrar na Europa e em Portugal uma ideia de ‘eficácia’, de ‘sustentabilidade’ e de ‘internacionalização’ dominada pela filosofia do mercado. Ora esta ideia empobrecedora poderá arrastar consigo a ideia de que uma rede de instituições de difusão é suficiente para garantir o sucesso – e a ‘triagem’ – dos projectos artísticos. Pelo contrário, o circuito de difusão que permite o acesso de um público mais alargado à criação artística contemporânea é que depende do trabalho dos artistas, das suas organizações e das condições que lhes sejam dadas para investigar e experimentar, partir do que começa sempre por ser feito por poucos e para poucos.

E assim, neste vigésimo aniversário da EIRA, fica o meu preito e o meu voto interessado pela continuação e desenvolvimento da actividade que Francisco Camacho, o artista programador, e a sua equipa, lhe têm imprimido.

No dia 29 de abril de 2008, Dia Mundial da Dança, a REDE – Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, na altura sob a direção de João Fiadeiro (RE.AL) e de Filipe Viegas (Bomba Suicida), decide homenagear Gil Mendo, nomeando-o seu primeiro sócio-honorário. A homenagem decorre no festival Festa da Dança, na LX Factory, em Lisboa, num momento de luta contra a precariedade do sector artístico, e conta com a presença do então ministro da Cultura, António Pinto Ribeiro. O testemunho que Gil Mendo partilha faz uma retrospectiva de fundo sobre os precedentes da Nova Dança Portuguesa e o panorama posterior, refletindo sobre o seu papel de facilitador e mediador entre artistas, público e instituições.



TESTEMUNHO

O movimento da Nova Dança Portuguesa, que julgo que podemos com justeza considerar o motor principal, embora não necessariamente o único, do desenvolvimento notável que a dança contemporânea independente portuguesa conheceu nestes cerca de vinte anos, foi obra de muita gente. Nem de outra forma se lhe poderia ter chamado ‘movimento’. O meu papel nele foi um de entre muitos, e fui muito menos ‘fazedor’ do que muitos outros. Por isso me sinto sempre um pouco embaraçado e constrangido quando me é atribuído um protagonismo ou perícia de que não me considero detentor. Os protagonistas de um movimento artístico são os artistas, em primeiro lugar, e de seguida os produtores e organizadores que o acolhem e viabilizam e os críticos e ensaístas que o contextualizam e divulgam. Ora eu fui sempre mais um ‘facilitador’ (no sentido do termo britânico *facilitator*) e, ocasionalmente, um intérprete das ideias novas junto das instâncias a que tinha acesso. Não se interprete isto como falsa modéstia, nem sequer como modéstia. Tenho consciência da importância que a minha acção teve em certos momentos e foi uma acção consciente e empenhada. Mas teve importância apenas no contexto da activa existência dessa comunidade de artistas, produtores, pensadores e pedagogos que deram e dão forma a este movimento.

É por ter tão presente e considerar tão importante essa rede complexa e diversa de iniciativas e de acções que em dada altura confluíram num movimento que até hoje não parou, e os gestos isolados e solitários que precederam e incentivaram esse movimento, que me pesa a responsabilidade de um testemunho que é forçosamente parcial. Ao prestar-me a dar este testemunho, faço-o por isso no pressuposto de que de mim se espera apenas isso mesmo, um testemunho baseado na minha própria experiência, no que vivi e acompanhei, e não um relato histórico detalhado, só possível de ser feito com a distância que garante a objectividade e a isenção. Decerto, neste testemunho, deixarei por referir muitos protagonistas e acontecimentos que foram relevantes, do que peço antecipadamente desculpa.

Sendo hoje este movimento protagonizado por um grande número de jovens artistas e profissionais que não viveram a sua génese, e havendo entre eles não poucos que têm uma predisposição natural para o estudo e a investigação, gostaria de encorajá-los a um estudo rigoroso sobre esse período tão interessante da dança portuguesa, sobre o qual há já alguns valiosos testemunhos publicados, nomeadamente nos livros *Movimentos Presentes*, editado pelas Danças na Cidade e a Cotovia em 1997 e coordenado por Maria José Fazenda, e *Dez Mais Dez*, editado em 2001 pela Re.AL e pelo Forum Dança.

A minha atenção a este movimento e o meu envolvimento com ele data do final da década de oitenta. Até então, e desde 1976, tinha sido professor da Escola de Dança do Conservatório Nacional e estado sobretudo envolvido nos esforços, e nalgumas lutas, pela preservação e desenvolvimento do projecto do Conservatório Nacional, com as suas cinco escolas, de Cinema, de Dança, de Educação pela Arte, de Música e de Teatro. Tinha criado fortes laços de solidariedade profissional e pessoal com alguns colegas na luta pela consolidação de um ensino artístico que fosse simultaneamente rigoroso, culto, democrático e propiciador da criatividade. Desde 1983 era membro da comissão instaladora da Escola Superior de Dança, e foi aí que este movimento nascente me encontrou.

Sentia-se, na altura, no mundo da dança em Portugal, a emergência de uma geração que dificilmente se revia nos cânones então dominantes: o tecnicismo, a rigidez de vocabulários pré-determinados, a hierarquização de funções entre criadores e executantes, a estreita limitação do que se considerava ser ‘dança’, a estilização do movimento que, pretendendo exaltar uma visão do corpo, anulava todas as diferenças identitárias, nomeadamente de sexo e de género.

Como os seus antecessores, estes jovens deslocavam-se bastante ao estrangeiro para estudar. Mas, ao contrário daqueles, que iam quase sempre à procura de aperfeiçoamento, como executantes, nos estúdios dos grandes mestres, estes iam à procura

do desenvolvimento criativo, dos workshops de composição e de improvisação, da experiência de outras abordagens da dança e do processo criativo, e mesmo do estudo de outras linguagens performativas. E, nestes períodos de estudo no estrangeiro, foram encontrando outros artistas com quem discutiam e partilhavam ideias e com quem foram estabelecendo laços e cumplimentos que mais tarde viriam a ser muito importantes para o movimento da Nova Dança Portuguesa. Esta era uma geração verdadeiramente cosmopolita.

Nos Estúdios Coreográficos do Ballet Gulbenkian, em iniciativas da Companhia de Dança de Lisboa e em espaços alternativos começavam a destacar-se os trabalhos de Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro e outros.

O estúdio de Rui Horta, na Rua Camilo Castelo Branco acolhia uma parte substancial destes jovens artistas e proporcionava-lhes espaço de trabalho.

Paula Massano, que sempre recusou integrar-se nas estruturas formais de dança da época, vinha há anos a defender e a apresentar uma dança que pensava o seu tempo e que se cruzava com outras linguagens, nomeadamente as artes plásticas, e que foi incontornável precursora do que viria a seguir. Foi ela, creio, a responsável por atrair o interesse de outros artistas, como Nuno Carinhas, ou pensadores, como António Pinto Ribeiro, sobre a dança.

Olga Roriz, Margarida Bettencourt e alguns outros bailarinos do Ballet Gulbenkian apresentavam-se como autores fora do Ballet Gulbenkian sempre que os seus projectos se não adequavam à estrutura de uma companhia.

A Bienal Universitária de Coimbra, BUC, estava atenta a este movimento emergente e tinha começado a acolhê-lo, apresentando criações de Paula Massano e de Vera Mantero.

Uma boa parte destes artistas tinha em José Ribeiro da Fonte, homem de vastíssima cultura e de uma capacidade ímpar para compreender o que estava a emergir, um confidente e conselheiro imprescindível.

Antes de chegarem às instituições, as ideias novas iam-se formando e clarificando em intensas e inspiradoras conversas de rua ou nos bares do Bairro Alto.

Havia no ar esta sensação de emergência de algo novo, mas não havia ainda um mínimo de tecido estrutural que viabilizasse uma mudança que precisava de ser sustentada por outras formas de organização, a despeito das tentativas de constituição de alternativas (o Pós d’Arte, de Vera Mantero, Francisco Camacho, João Fiadeiro e André Lepecki, o Aparte, de Margarida Bettencourt e João Natividade, o Dança Grupo, de Elisa Worm, entre outros).

O Serviço ACARTE, criação de Maria Madalena de Azeredo Perdigoão, iniciara a sua programação regular de Nova Dança, Nova Música e Novo Teatro e depois a realização anual dos Encontros ACARTE. Madalena Perdigoão, que fora já a responsável, entre muitas outras coisas, pela criação do Festival Gulbenkian de Música, que na década de 60 nos permitira algum contacto com grandes nomes da criação contemporânea e que quebrara anualmente o asfíxiante isolamento em que vivíamos, teve uma vez mais uma acção visionária. Assessorada por George Brugmans, então director do Festival Springdance, de Utrecht, na Holanda, e por Roberto Cimetta, fundador e director do Inteatro, de Polverigi, Itália, que com ela co-dirigiam os Encontros Acarte, começou a trazer a Lisboa sistematicamente a vanguarda das artes performativas europeias e norte-americanas. E a proporcionar aos jovens coreógrafos e performers portugueses o contacto directo com os seus pares europeus e norte-americanos, através dos muitos workshops organizados, e a todos, artistas, críticos, estudiosos e público em geral, a oportunidade de pensar e discutir o pujante movimento de inovação que estava, desde o início dos anos 80, a crescer nas artes performativas na Europa. O ACARTE pôs-nos realmente no mundo. Proporcionou-nos descobertas emocionantes, encontros fundamentais, o acesso a redes informais – de organizadores, de críticos, de artistas – que já então estavam activas na Europa

e nos Estados Unidos. E, talvez o mais importante de todos os encontros, o encontro de um público, minoritário que fosse. Quem viveu essa época não pode ter esquecido o clima de festa, a sensação empolgante de estar a viver algo de muito forte, uma sensação de pertença que nos unia, espectadores, organizadores, artistas, pensadores, em inesquecíveis dias e noites na Sala Polivalente, no Anfiteatro ao Ar Livre, no Self-Service do Centro de Arte Moderna, no Grande Auditório e nos jardins da Fundação Gulbenkian. O ACARTE deu um contributo sem paralelo para a criação de um desejo de comunidade, de movimento.

Na Escola Superior de Dança, tínhamos, antes de iniciar o curso, resolvido experimentar, através de workshops, algumas das matérias que queríamos incluir no currículo, e ao mesmo tempo estabelecer um primeiro contacto com alguns daqueles que pensávamos poderem vir a encarregar-se de as estruturar e ensinar. Foi assim que convidámos António Pinto Ribeiro para um seminário no campo da Estética e História das Artes, matéria que ele viria a ensinar quando o curso abriu em 1986, e Madalena Victorino para um workshop de Dança Educacional, matéria que ela viria igualmente a ensinar no primeiro curso.

Eu já antes conhecia o António Pinto Ribeiro, tinha-o conhecido através da Paula Massano, e fascinava-me a sua capacidade de análise e de fundamentação teórica deste movimento nascente e a forma aliciante como expunha as suas ideias. A sua colaboração com o *Expresso* deu um contributo valiosíssimo a este movimento, destacando o trabalho destes criadores então emergentes e chamando a atenção para a sua importância e relevância cultural. O que o António Pinto Ribeiro fez no *Expresso* foi dar protagonismo total ao trabalho de artistas emergentes que, na lógica da ordem e hierarquias vigentes no ‘establishment’ da dança de então, mereceriam apenas uma curta nota de encorajamento. E isso marcou um ponto de viragem fundamental que viria mais tarde a ser seguido por outros jornais e críticos de dança.

Não conhecia até então a Madalena Victorino, embora ela tivesse já há algum tempo o seu Atelier Coreográfico para não profissionais. A Madalena Victorino e a sua actividade tiveram um enorme impacto em mim. Aqui estava alguém que era capaz de despertar nos outros, de forma sedutora e feliz, a vontade de se envolver num processo criativo, de experimentar, inventar e compor, de dizer de si e do mundo. O trabalho da Madalena Victorino aliava à exigência artística, que era muita, a acessibilidade, que era total.

Ninguém, na minha vida profissional, foi tão importante para mim como o António Pinto Ribeiro e a Madalena Victorino. Conhecê-los mudou a minha vida para sempre.

Como é natural, o entusiasmo que sentíamos por estas novas ideias fez-nos desejar que elas estivessem no centro do que seria o curso da Escola Superior de Dança. Mas este destaque dado a artistas emergentes, a radicalidade do que eles defendiam em relação ao que era então a ideia de dança prevalecente, e mesmo o protagonismo que a Madalena Victorino e o António Pinto Ribeiro, que eram vistos como ‘outsiders’, estavam a assumir, tinha começado a gerar crescente fricção e alguma querela. Daí a surgirem conflitos e incompatibilidades pessoais insanáveis foi um passo. Se no terreno profissional isto pôde ser gerido, apesar de tudo, com alguma flexibilidade e informalidade que preservou a continuação de relações profissionais a despeito das divergências, numa instituição que estava a nascer, bastante voltada sobre si própria por força de estar ainda a construir-se, foi fatal. E doloroso para todas as partes. Eu demiti-me da comissão instaladora. A Madalena Victorino e o António Pinto Ribeiro acabaram por ser afastados no final do seu primeiro contrato. Porventura não era ainda a altura de este movimento entrar nas instituições. Mas não faltava muito.

Nós estávamos totalmente empolgados por aquilo em que estávamos envolvidos: divulgar novas ideias, torná-las acessíveis, divulgar e apoiar o trabalho daquela jovem geração de coreógrafos e performers portugueses, estabelecer pontes com os nossos pares noutros países.

Foi assim que decidimos criar o Forum Dança, com o apoio e envolvimento de vários elementos do Atelier Coreográfico para não profissionais da Madalena Victorino, entre eles a Catarina Vaz Pinto, que viria a desempenhar um papel activíssimo e importantíssimo no Forum Dança. Conosco como fundador estava também o Miguel Abreu, jovem e dinâmico actor, encenador e produtor, editor da revista *O Actor* e director da produtora Cassefaz, que intuía como ninguém o que era preciso alterar, em termos organizativos, no campo das artes performativas, para lhes garantir independência e capacidade de iniciativa, e que veio posteriormente a estruturar a actividade de produção do Forum Dança. E a Cristina Santos, que tinha sido nossa aluna na Escola Superior de Dança, tendo já atrás de si, embora fosse ainda muito jovem, uma carreira de bailarina da Companhia Nacional de Bailado, e que hoje dirige o Forum Dança.

Lançámos os Cursos de Formação de Monitores de Dança para a Comunidade, por onde passaram alguns dos que viriam a ser chamados a segunda geração da Nova Dança Portuguesa, como João Galante, Margarida Mestre, Teresa Prima, Paulo Henrique, Ezequiel Santos, Paula Castro, para mencionar apenas alguns. Eram cursos voltados simultaneamente para o pensar, o experimentar, o fazer e o transmitir, para o que concitámos a colaboração de muitos criadores e pedagogos, não só da área da dança mas também do teatro, da música, do vídeo, etc. Cultivámos os contactos internacionais e lançámos uma revista. Em colaboração com a nova-iorquina Ann Rosenthal e a sua organização MAPP, e com apoio da Fundação Luso-Americana, o Forum Dança viria mais tarde a organizar a vinda a Portugal de programadores e outros profissionais dos Estados Unidos, de que depois resultaram várias residências, estúdios e digressões de portugueses naquele país. E com o Théâtre Contemporain de la Danse, de Paris, foram organizados estúdios de bailarinos portugueses naquela cidade. Como sabem, já com a sua actual direcção o Forum Dança desenvolveu a sua actividade de formação de intérpretes de dança contemporânea e de produtores e por lá tem passado grande parte da geração actual deste movimento.

Datam daqueles primeiros anos também alguns dos projectos da Madalena Victorino, como *Torrefacção* e *O Terceiro Quarto*, que tanto impacto público tiveram.

O José Ribeiro da Fonte, com quem eu conversava muito e com quem partilhava o interesse e entusiasmo por esta então emergente geração de coreógrafos, tinha entretanto sido nomeado para o Comissariado para a Europália-91 Portugal, sendo ele o comissário de Música e Dança, e convidou-me para trabalhar com ele como assessor para a Dança. Foi a minha primeira actividade de programador e simultaneamente o primeiro projecto internacional em que me envolvi e a minha primeira e feliz colaboração institucional com o José Ribeiro da Fonte.

Decidimos que o festival Europália, um grande festival que se realiza na Bélgica e que foca a cultura de um país ou região, era uma óptima oportunidade para revelarmos internacionalmente esta nova geração da dança portuguesa. Sentiamo-nos seguros para o fazer, porque sabíamos que esta geração estava em sintonia com o que de mais interessante estava a acontecer nos circuitos internacionais de dança contemporânea.

Esta era também uma oportunidade de estimular e apoiar o esforço de organização e produção independente que estava a surgir em torno destes criadores. Desejávamos que esta primeira exposição internacional da Nova Dança Portuguesa se realizasse em condições profissionais normais, isto é, integrada numa programação internacional regular, e de acordo com a escolha do respectivo programador, e não isolada numa efeméride especial. Eu tive muito apoio de pessoas como o George Brugmans e o António Pinto Ribeiro, e foi por influência deles que desde o início tive como meu principal interlocutor na Bélgica o Bruno Verbergt, então director do Festival Klapstuk, de Lovaina, à época o mais prestigiado festival europeu de revelação de novos valores e por isso muito frequentado pelos profissionais europeus e norte-americanos.

O Bruno Verbergt veio assim a ser o nosso grande parceiro nesta estratégia de divulgação internacional da Nova Dança Portuguesa e, mais jovem do que eu, foi para mim um mestre com quem muito aprendi. A preparação da participação da Nova Dança Portuguesa no Festival Klapstuk 91, numa série de sete espectáculos que se chamou Os Novos Portugueses, e a selecção dos participantes, passou pela produção de um grande número de novas criações, pela organização de uma mostra de Novíssimos no Convento do Beato em Lisboa, por uma presença

maciça da Nova Dança Portuguesa na BUC 90, em Coimbra, pela organização de uma mostra na sala estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, esta totalmente negociada pela produção associada aos criadores representados, encabeçada pelo Albino Moura, então ainda bailarino da Companhia Nacional de Bailado, mas cada vez mais envolvido como produtor e organizador com esta geração de coreógrafos. Os coreógrafos cujos trabalhos foram seleccionados para o Festival Klapstuk 91 foram Aldara Bizarro, Francisco Camacho, Joana Providência, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro, Rui Nunes e Vera Mantero. Os trabalhos do Francisco Camacho, do Paulo Ribeiro e da Vera Mantero foram igualmente apresentados em Bruxelas, no Théâtre 140, em Kortrijk, no Limelight, e em Namur, na Casa da Cultura. Ficaram de fora alguns nomes importantes deste movimento, mas foram os trabalhos e a sua adequação aos critérios do Festival Klapstuk que determinaram a selecção.

Na sequência da nossa participação no Festival Klapstuk no âmbito da Europália 91, um grupo de produtores, técnicos e organizadores permaneceram na Bélgica, em estúdios organizados pelo Vlaams Theater Instituut, então dirigido por Guido Mine, com o objectivo de estimular as relações entre organizações e profissionais portugueses e flamengos.

Embora apenas uma parte dos protagonistas da Nova Dança Portuguesa estivesse representada no Festival Klapstuk 91, o sucesso da série Os Novos Portugueses confirmou e ampliou o interesse por esta geração da dança portuguesa, que estava já a surgir nos circuitos internacionais, em boa parte em virtude das complicitades artísticas que alguns destes criadores emergentes tinham já criado e de que vos falei antes. Alguns deles estavam já a mover-se no circuito internacional, a procurar as suas parcerias de eleição. Muitas vezes na minha actividade vim a beneficiar de, ou a dar seguimento a, contactos que tinham sido iniciados pelos artistas.

A Europália, a sua preparação e a sua concretização, confirmaram-me a justeza de uma convicção: a da importância das parcerias entre as instituições e as organizações no terreno, da associação entre os meios da instituição e a flexibilidade e agilidade da pequena organização e do profissional no terreno. É uma convicção que mantenho.

A afirmação internacional era nesta altura um passo importante para o reconhecimento interno, mas era também a única forma possível de viabilização dos projectos artísticos para que, então e por muito tempo depois, não havia circuito nacional.

Nos anos seguintes, alguns profissionais internacionais viriam a ser muito importantes para esta fase inicial da afirmação de alguns destes coreógrafos: Bruno Verbergt, George Brugmans e Anita Mathieu, que então era a programadora de dança da Ferme de Buisson, em Paris, para Vera Mantero; Bruno Verbergt, Marie Descourtioux (então administradora do CNDC d'Angers) e Les Ballets C. de la B. para Francisco Camacho, Christian Ferry Tschaeglé, em Paris, e depois Dieter Jaenecke, em Hamburgo, para João Fiadeiro, Dieter Buchoh, em Frankfurt, para Clara Andermatt e Paulo Ribeiro, etc.

No festival Klapstuk 91 tinham sido tão evidentes as afinidades e a sintonia entre os participantes portugueses e a espanhola Monica Valenciano, que Carlos Marquerie, então director do Teatro Pradillo, em Madrid, desafiou o Forum Dança para a realização de uma pequena mostra de dança portuguesa no âmbito de Madrid 92 Capital Europeia da Cultura.

Por intermédio de Carlos Marquerie e nos esforços que ambos desenvolvemos ao longo de alguns anos, a partir daí, para gerar parcerias entre artistas e projectos ibéricos, viria a conhecer artistas como Olga Mesa, Pep Ramis e Maria Muñoz, La Ribot (que foi o José Laginha, no festival *a sul*, e não eu no CCB, como muitos pensam, que apresentou pela primeira vez em Portugal; eu tinha conhecido La Ribot em Salamanca, onde ela estava em residência a preparar as suas primeiras *Piezas Distinguidas*, e ficado completamente rendido, e o Zé Laginha e eu assistimos depois juntos à primeira apresentação das *Piezas* no Teatro Pradillo). Por iniciativa do Carlos Marquerie conheci também outros organizadores que apoiavam a Nova Dança Espanhola, como Ana Rovira, de Girona, e Alberto Martín, de Salamanca. Nunca fomos muito longe porque nos nossos dois países, nessa altura, as condições de circulação da dança que nos interessava eram muito adversas. A complicitade artística entre portugueses e espanhóis, no entanto, nunca deixou de existir, alguns artistas portugueses, como o Francisco Camacho, e espanhóis, como Blanca Calvo e Ion Munduate, e instituições ou organizações como o Museu de Serralves, o Citemor, O Espaço do Tempo, a Devir, etc, ou espanholas, como La Porta e La

Mekanica, têm-na mantido viva. Hoje que as condições de difusão se estão a alterar positivamente nos dois países, espero que consigamos aproximar-nos mais.

Tínhamo-nos entretanto tornado membros do IETM – Informal European Theatre Meeting, uma rede internacional que tinha nascido da iniciativa de alguns profissionais no início da década de 80, e que desde então não parou de crescer e de se renovar. Sendo eu que representava o Forum Dança no IETM, envolvi-me então bastante intensamente na sua actividade, até porque fui durante alguns anos membro do seu comité executivo. Para mim, e felizmente para um grande número dos seus membros, o que definia esta rede estava claro no seu nome: *informal e encontro (meeting)*. O encontro sem agenda prévia rígida, que favorece o imprevisto é, na minha experiência, responsável por alguns dos mais bem-sucedidos projectos. É muitas vezes a partir do encontro ocasional que, pela identificação ou pela diferença de pontos de vista, de experiências, etc., se torna perturbador e gera atracção, que germinam relações artísticas e culturais interessantes e duradouras. Isto é verdadeiro também para a história da Nova Dança Portuguesa e deste movimento que surgiu nos anos oitenta, e se consolidou na disponibilidade para o encontro e em encontros muitas vezes inesperados, e permito-me sublinhar a importância de não nos deixarmos nunca manietar pela pressão dos resultados e produtos concretos e imediatos, por critérios de avaliação baseados em definições prévias de objectivos demasiado rígidos, porventura válidos em outros campos de actividade mas que, desconfiando do imprevisto, podem induzir alguma esterilidade na actividade no terreno, mesmo que, paradoxalmente, favoreçam a multiplicação de produtos.

Em 1992, em Genève, num intervalo entre reuniões, o George Brugmans convidou-nos, ao Bruno Verbergt e a mim, para um almoço em que nos propôs que o Springdance, o Klapstuk e o Forum Dança firmassem um contrato por três anos de co-produção internacional de criações de coreógrafos portugueses. Assim nasceu o Tejo Trust, que viria a justificar que o Forum Dança criasse um Núcleo de Apoio Coreográfico e obtivesse da então Secretaria de Estado da Cultura um subsídio a três anos de forma a poder assinar este contrato. Foi uma estratégia do George Brugmans, que conhecia bem Portugal, para nos ajudar a introduzir nas relações entre as organizações no terreno e as instituições uma ideia de planeamento e compromisso plurianual. O Tejo Trust, em associação com La Ferme du Buisson, produziu o *Sob*, da Vera Mantero, e depois, já sem o Springdance, que, tendo George Brugmans saído da sua direcção, se desvinculou, mas com o CNDC d'Angers e Les Ballets C. de la B., o *Primeiro Nome: Le*, do Francisco Camacho.

A convite de Ghislain Boddington, que dirigia a organização shinkansen, de Londres, e que até hoje mantém relações de trabalho e cooperação artística com organizações e artistas portugueses, nomeadamente a EIRA e Francisco Camacho, passámos a pertencer a uma pequena rede internacional, o Butterfly Effect Network, constituída pela já citada organização britânica, por uma organização flamenga, o Stuk, que era a estrutura onde se realizava de dois em dois anos o festival Klapstuk, mas que tinha actividade permanente e que era dirigida pelo Mark Deputter, uma organização austríaca e uma organização eslovena. Esta rede organizava anualmente o European Choreographic Forum, em Dartington, no sul de Inglaterra, fomentando o encontro e colaboração entre artistas seleccionados em conjunto pelas quatro organizações. Antes de o Forum Dança se juntar a esta pequena rede, já o Francisco Camacho tinha participado no primeiro European Choreographic Forum. Eu conheci a Ghislaine Boddington através da nossa comum participação no IETM e, através dela e do Mark Deputter, conheci muitos artistas e organizadores que pude, por minha vez, pôr em contacto com outros que eu conhecia. Menciono estes exemplos simples porque me é muito cara a ideia da atenção ao outro, da partilha, do funcionamento em rede assim descomprometido e não como uma espécie de grande cadeia multinacional de interesses, e porque acredito que nessa partilha sem eliminação de diferenças esteve e está a força do movimento que celebramos.

Foi numa viagem de avião entre Frankfurt e Liubliana, para um encontro do Butterfly Effect Network, que o Mark Deputter me confidenciou que estava a pensar seriamente vir viver para Lisboa. O Mark tinha pouco tempo antes conhecido a Mónica Lapa num encontro internacional em Gent. A Mónica, nessa altura, já tinha criado, com o Albino Moura, o Festival Danças na Cidade. Aproveitou o facto de estar em residência com a

Clara Andermatt em Arnhem, na Holanda, para dar um pulinho a este encontro internacional em Gent. E lá encontrou o Mark Deputter. Não me ocorre nenhum encontro que tenha sido mais importante para a dança em Portugal e para todos nós do que este entre a Mónica Lapa e o Mark Deputter.

Foi através do João Fiadeiro, estava então a Re.AL a residir no Centro Cultural da Malaposta e tinha eu acabado de ser convidado para assessor para a Dança do Centro Cultural de Belém – onde me reencontrei com o José Ribeiro da Fonte, que era o assessor para a Música – que tomei conhecimento do projecto Skite 94, um projecto pluridisciplinar de residência de artistas numa cidade durante um mês, concebido pelo Jean-Marc Adolphe, director da associação Figures du Mouvement, e hoje director da revista *Mouvement*. O João Fiadeiro estava empenhado em trazer este projecto a Lisboa no âmbito da Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura, mas o Centro Cultural da Malaposta não tinha dimensão suficiente para o acolher. Eu levei portanto a ideia ao Centro Cultural de Belém, tendo-me antes aconselhado com o José Ribeiro da Fonte. O Skite 94 acabou por se realizar no Centro Cultural de Belém e no Centro Cultural da Malaposta e ter apoios pontuais de produção da Re.AL e do Forum Dança. A ideia inicial era acolher 60 artistas de todas as áreas e muitas nacionalidades. O processo da selecção dos participantes era assim: o Jean-Marc Adolphe convidava um certo número de artistas e pedia-lhes que indicassem outros a convidar. Acabámos por ter não 60 mas 120 artistas durante um mês em Lisboa. A primeira semana era preenchida por workshops e por apresentação de trabalhos de alguns dos participantes. O *Bonjour Madame...*, do Alain Platel, por exemplo, foi apresentado no CCB nesse âmbito. As duas semanas seguintes eram totalmente livres, podendo os participantes experimentar o que quisessem com quem quisessem, e devendo diariamente solicitar à produção o espaço de trabalho de que iam necessitar. Eram encorajados a envolver-se com a cidade e a produção fazia o que fosse necessário e possível para lhes facultar o acesso a algum espaço da cidade que particularmente os inspirasse. A última semana era dedicada à apresentação de fragmentos de experiências que os participantes quisessem mostrar. O Jérôme Bel, por exemplo, apresentou pela primeira vez o seu *Nom donné par l'auteur*, no Cinearte. Eu não teria tido capacidade para conceber ou gerir eu próprio um projecto desta dimensão. Quem assumia a produção no dia-a-dia era o Jean-Marc Adolphe, assistido pela Shilá Fernandes, então uma jovem recém-licenciada do Departamento de Dança da Faculdade de Motricidade Humana. Eu estava lá para acudir às crises, se as houvesse, assegurava a ligação com o Centro Cultural de Belém, durante aquele tempo totalmente ocupado por este evento. Foi um projecto louco mas fascinante, que se espalhou por toda a cidade de Lisboa e que criou ligações artísticas que duram até hoje. Entre os participantes, para mencionar apenas uns poucos, estavam o Alain Platel, a Meg Stuart, a Emmanuelle Huynh, o Christian Rizzo, o Mark Tompkins, o Frans Poelstra. Nos anos seguintes alguns dos participantes do Skite estavam sempre a voltar a Lisboa. O Ronald Burchi, um americano que pertencia aos Ballets C. de la B. – talvez tenham visto, durante o Ciclo Meg Stuart, um filme feito com ele, aquele americano que se encontrou na Europa na condição de emigrante ilegal – ficou mesmo alguns anos em Portugal, trabalhando sucessivamente com o Francisco Camacho, o João Galante e a Teresa Prima e a Lúcia Sigalho.

Na primeira metade da década de 90, Lisboa tinha-se tornado imensamente atractiva para muitos artistas. E a marca de cosmopolitismo que os fundadores da Nova Dança Portuguesa tinham imprimido a este movimento desde o início estava mais presente do que nunca.

Os protagonistas do movimento da Nova Dança Portuguesa, envolvidos como estavam na viabilização dos seus próprios projectos artísticos, não tinham no entanto deixado de trabalhar sobre a afirmação e o desenvolvimento do tecido artístico nacional.

O João Fiadeiro, com a Re.AL, tinha criado os LAB, um projecto que perdura até hoje, sempre em evolução, e que foi o lugar de revelação dos primeiros trabalhos da chamada segunda geração da Nova Dança Portuguesa.

E em 1993, por iniciativa da Mónica Lapa, realizou-se aquele que foi o evento que simbolicamente confirmou a existência deste movimento enquanto comunidade artística e profissional: a Maratona para a Dança, que durou 12 horas ininterruptas no Teatro Maria Matos, de que resultou um manifesto e depois a criação da Associação Portuguesa para a Dança, que, embora de âmbito e com objectivos diferentes, foi a antecessora da REDE. Tornou-se publicamente evidente nessa altura que esta se tinha

tornado uma comunidade com muitos artistas e organizações com capacidade de interagir.

No âmbito da Lisboa 94, a Clara Andermatt e o Paulo Ribeiro realizaram o *Dançar Cabo Verde*, a que se seguiram a colaboração da Clara com artistas cabo-verdianos, de que viria a resultar a *História da Dúvida*, e que foi o princípio de um intercâmbio com artistas e organizações de países lusófonos, depois prosseguido pelas Danças na Cidade – com o *Dançar o que É Nosso*, as residências e colaborações artísticas intercontinentais, e esta relação com o mundo que hoje o Alkantara nos proporciona e que devemos ao Mark Deputter.

Talvez a parte visível do trabalho desta comunidade artística sejam só as produções, os espectáculos, o número de espectadores. Mas nós sabemos quantos encontros e desencontros, quanta reflexão e pesquisa, quantas tentativas, desistências e insistências (e quantos falhanços também) são necessários para que haja uma produção que valha a pena. E eu acho que este movimento, que a vossa actividade, tem sistematicamente devolvido a Lisboa aquele ar de porto aberto ao mundo que vai tão bem com a sua história.

Quando, no final de 1995, fui convidado para integrar a comissão instaladora do IPAE – Instituto Português das Artes do Espectáculo, presidida pelo José Ribeiro da Fonte, a comunidade profissional da dança portuguesa tinha já demonstrado a sua capacidade para actuar no terreno em todas as áreas relevantes: na criação e produção, na internacionalização, na iniciativa, concepção e realização de eventos, na pesquisa e investigação, na formação contínua e no apoio aos artistas emergentes, na realização de parcerias. Até aí, esta comunidade tinha sabido aproveitar eventos institucionais, como a Europália e a Lisboa 94, e tinha demonstrado serem as suas organizações os melhores parceiros para o sucesso dos projectos. Agora era necessário definir um sistema de apoios que viabilizasse a regularidade destas actividades. E evitar, se possível, que esses apoios trouxessem consigo contrapartidas que sufocassem a actividade ou condicionassem a sua iniciativa. Faltavam meios de produção, infra-estruturas, circuitos de difusão. O José Ribeiro da Fonte faleceu pouco depois do início dos nossos trabalhos. Fui um rude golpe, para nós que com ele integrávamos a comissão, que o admirávamos tanto e que tínhamos tantas expectativas nesta missão com ele. Seguiu-se algum tempo de indefinição que atrasou a institucionalização do IPAE. Mas nem por isso deixámos de continuar a trabalhar. E quando Ana Marín assumiu a presidência da comissão e depois a direcção do IPAE finalmente institucionalizado, voltámos aos caminhos que tínhamos começado a projectar com o José Ribeiro da Fonte. Não vou dizer-vos que a minha passagem pelo IPAE foi isenta de angústias. Não é fácil estar na posição em que eu estive quando se vem de tão estreita ligação ao terreno e se tem tão aguda percepção das suas necessidades, a uma grande parte das quais, obviamente, não se tem possibilidade de atender. Mas o IPAE proporcionou-me uma enorme aprendizagem e laços profissionais e emocionais que ficarão comigo para sempre. Trabalhei com uma equipa dirigente profundamente empenhada na sua missão e atenta ao terreno artístico. E a minha passagem pelo IPAE deu-me, a mim que vinha de um movimento lisboeta e internacional, a possibilidade de descobrir outros projectos artísticos, instalados noutros pontos do país e o trabalho que desenvolviam. Quando lançámos os primeiros concursos e viabilizámos a criação de estruturas profissionais em torno dos principais criadores, eu receei, confesso, que isso os isolasse. Não precisava de me ter preocupado. É uma característica admirável das estruturas de dança portuguesas a sua capacidade de partilha de meios, de acolhimento de outros coreógrafos e de atenção aos emergentes. E enquanto estive no IPAE outros projectos foram surgindo que depois se tornaram estruturas. Ainda bem que conseguimos apoiá-los quando estavam a emergir. A verdade é que não há investimento que se preze sem algum risco. É preciso apoiar de forma sustentada os que já provaram (mas é melhor não exagerar no tempo que é necessário para os considerar merecedores de confiança) e apoiar também os que ainda são só uma esperança. Uma coisa não é alternativa da outra, acho mesmo que uma coisa não sobrevive sem a outra. É também importante estar atento aos que emergem solitariamente. A rebeldia aparece quase sempre em ruptura com o que está. E a rebeldia, já vimos, pode ser o sinal de uma inovação importante. Por isso convém que não a arredemos sem pelo menos antes lhe termos prestado a devida atenção.

Com altos e baixos, a verdade é que até hoje não foi contestada a implicação do Estado no financiamento das actividades no terreno nesta área. E que alguns projectos então lançados pelo Ministério da Cultura, como a rede de Teatros e Cine-Teatros, cresceram, tornaram-se claros e estão a dar resultados.

A mim não me surpreende. Tem havido sempre técnicos empenhados a trabalhar nestas questões.

Hoje, como sabem, a minha actividade divide-se entre a Escola Superior de Dança e a Culturgest. Voltei ao ensino quando saí do IPAE e depois voltei também à programação. Antes de ir para o IPAE, também era professor da Escola Superior de Dança e era programador no CCB. Quando estava no início da minha actividade na comissão instaladora do IPAE, fui convidado para fazer uma palestra na Faculdade de Arquitectura do Porto, num ciclo cujo tema era *A Viagem*. Fui falar dos acasos e dos encontros que fui tendo na minha actividade internacional nos anos precedentes. Chamei-lhe *Regresso em Aberto*, inspirado no *Open Return* dos bilhetes de avião. Agora já regresssei. Não com a energia que tinha antes, nem de longe, mas regresssei para um meio muito mais desenvolvido, tanto num campo como noutro.

A Escola Superior de Dança é hoje uma escola muito mais aberta e relacionada com o meio profissional da dança contemporânea. Não é perfeita, quem o é?, por isso lá estamos atentos a todas as melhorias possíveis. O mundo do ensino superior está em grande transformação e eu espero que ela seja realmente no sentido dos propósitos anunciados, nomeadamente na creditação da actividade profissional e na possibilidade de interacção entre o universo académico e o universo profissional. O que pressupõe a clara compreensão dos objectivos de cada um. Eu considero que o terreno profissional não deve nunca abandonar os seus projectos de formação, porque há um lado da formação que é de ponta, que está a ser transmitido ao mesmo tempo que se experimenta e pesquisa, que precisa de uma flexibilidade que dificilmente as instituições e os tempos académicos têm. E que o mundo académico deve acompanhar de perto o que é desenvolvido no terreno profissional e a seu tempo incorporar e sistematizar.

A Culturgest é um paraíso. É um prazer enorme trabalhar com o Miguel Lobo Antunes e a equipa da Culturgest é de ouro. São pessoas que gostam do que fazem e que têm prazer em fazê-lo bem. Temos gosto em colaborar com os nossos colegas no terreno e cada vez nos envolvemos mais em co-produções. Temos uma colaboração regular com os festivais Alkantara e Temps d'Images, e este ano vamos ter também uma colaboração com o A Sul. Temos tido sucessivas co-produções com O Espaço do Tempo, onde grande parte das obras que co-produzimos passa um período em residência de criação. São muito importantes para nós os centros de residência artística. São suportes fundamentais da criação. Já tivemos e vamos continuar a ter colaborações com várias das vossas estruturas. Valorizamos muito esta ligação com os nossos colegas, e eu espero que se mantenha esta vivacidade que há no terreno, esta variedade de projectos e de dimensões. Hoje há, em muitas áreas, uma obsessão com a dimensão que confesso que me assusta e que espero que não nos atinja. São necessárias todas as dimensões e uma forte interacção entre elas para garantir a saúde de um tecido artístico.

Quando voltei para a actividade de programação, descobri com grande prazer que hoje também há uma comunidade profissional de programadores em Portugal. Por iniciativa do Rui Horta e da Luísa Taveira foi crescendo uma rede informal de programadores que se reúne periodicamente. Eu juntei-me também a essa rede e é um prazer ter interlocutores e parceiros com quem partilhar a nossa informação e os nossos projectos. É um sinal de uma mudança em Portugal que, espero, há-de ser importante na viabilidade e na mobilidade dos projectos artísticos.

Eu tive um percurso sui generis. Fui alguém que esteve atento, e que calhou estar em certos sítios em certas ocasiões, e poder abrir uma ou outra porta quando era preciso e que o fez sem hesitação ou cálculo. A mim tudo o que aconteceu foi um pouco obra do acaso e dos encontros e não de um projecto profissional ou de um desígnio que tivesse delineado e preparado. Estava disponível para ser tocado por estes artistas, por este movimento, e sei que é essa disponibilidade e atenção que apreciam em mim. Fui aprendendo convosco e continuo a aprender convosco. Devo-vos algumas das maiores alegrias da minha vida. A vossa amizade e o vosso apreço são fonte de enorme felicidade para mim. Por isso aceito a vossa homenagem e me emociono com ela.

Para a sua tese de doutoramento sobre as transformações culturais ocorridas em Portugal na década de 1980, vistas a partir do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, a investigadora Ana Bigotte Vieira chega a Gil Mendo para com ele entender o momento que então se vivia na dança, nos corpos, nas instituições e nas práticas.

UM CORPO LIBERTO DE IDEIAS FEITAS

Ana Bigotte Vieira: Encontro-me, então, de roda do Serviço ACARTE, e como o Gil Mendo é um especialista em dança vou tentar focar-me nesta área, mas o ACARTE é maior...

Gil Mendo: É, de facto, e uma das coisas muito importantes do ACARTE é precisamente o cruzamento de linguagens (embora este estivesse na altura já inscrito no que se chamou a Nova Dança, Novo Teatro e Nova Música), mas para mim há um aspecto muito importante do ACARTE que é o cruzamento de públicos: os públicos das formas novas.

Gostava de começar um bocadinho mais atrás, para perceber onde é que o ACARTE se inscreve quando aparece em 1984. No que diz respeito à dança, o que é que existe então em Portugal, em termos de companhias, programação e ensino?

Nessa altura havia duas companhias institucionais, que eram a Companhia Nacional de Bailado e o Ballet Gulbenkian; havia uma escola oficial que era a Escola de Dança do Conservatório Nacional e depois existiam uma série de estúdios particulares, como o Estúdio da Ana Mascolo.

Já nessa altura havia alguns grupos independentes, mas estruturavam-se muito à semelhança do Ballet Gulbenkian, embora houvesse uma tendência para uma menor hierarquização das funções. Já existiam os Estúdios Coreográficos do Ballet Gulbenkian – e é importante falar nisso porque ligo muito aquilo que começou a acontecer nesses Estúdios com o que depois o ACARTE veio apoiar e amplificar, que é surgirem alguns autores – bailarinos do Ballet Gulbenkian – que se começavam a fazer notar por um público mais interessado no novo: os casos da Vera Mantero, João Fiadeiro...

Depois, fora desse âmbito, também já existia o Grupo Experimental de Dança Jazz, que deu origem à Companhia de Dança de Lisboa e que foi fundado pelo Rui Horta; existia o estúdio do Rui Horta, que acolhia também alguns jovens emergentes como era o caso da Clara Andermatt, o caso do Francisco Camacho e outros. E, portanto, já havia um fenómeno de geração, uma geração que já tinha começado quando saía de Portugal para ir para o estrangeiro fazer estágios, estudar durante alguns períodos: já iam não tanto à procura do aperfeiçoamento técnico, que era o que acontecia tradicionalmente (ou seja, as pessoas iam estudar o que estudavam em Portugal mas com outros mestres, em Londres, em Paris e alguns em Nova Iorque), mas de outras coisas a que não tinham acesso em Portugal (nomeadamente, gente da dança que ia para o Lee Strasberg estudar teatro, ou gente que ia estudar dança de forma mais participativa e criativa: a improvisação, o contacto-improvisação, etc.). E, portanto, já existia essa geração nascente. O ACARTE veio amplificar tudo isto, porque veio dar a estas pessoas a possibilidade de conhecerem muito do que se passava nessa altura na Europa e nos Estados Unidos, mas não apenas, e fazê-los perceber que, na sua ânsia de uma forma diferente de trabalhar com o corpo e de trabalhar com a dança, não estavam sozinhos, que havia um movimento vasto na Europa nessa altura.

É preciso também enquadrar o que acontecia antes de existir o ACARTE, há alguns nomes que acho que é justo que citemos, sobretudo dois: um é o da Paula Massano, o outro é o da Olga Roriz, que já tinha um percurso no Ballet Gulbenkian. Ah! E o nome da Elisa Worm: em relação ao que se fazia no campo da dança independente, [espelhava] já uma tentativa de se organizar de uma forma diferente e, sobretudo, quebrar a distinção entre o coreógrafo e o intérprete. O coreógrafo até aí esperava do intérprete um corpo dócil que pusesse em prática a sua ideia, e a partir desta altura começa a surgir em Portugal a vontade de um trabalho em que o intérprete também é um criador, e, portanto, há algo de coreógrafo também no intérprete e a distância hierárquica entre o coreógrafo e o intérprete esbate-se.

E em relação ao ensino? Como era então o ensino, nomeadamente na Escola de Dança do Conservatório Nacional e, claro, na recém-criada Escola Superior de Dança?

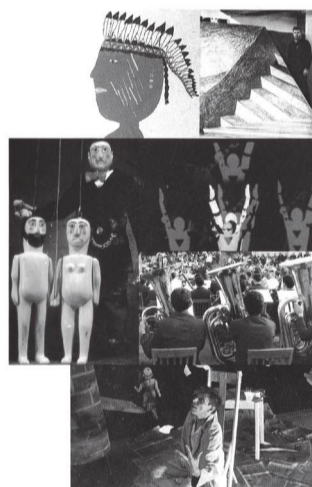
A Escola de Dança do Conservatório Nacional era uma escola que assentava em duas técnicas: a técnica da dança clássica e a *modern dance*, que nessa altura era a técnica Graham. Quando nós criámos a Escola Superior de Dança, embora continuássemos a ter essas técnicas como técnicas-base — a escola de dança teve instalação a partir de 1983 e abriu os seus cursos em 1986 —, já houve uma grande influência do que se estava a passar...

Em 1986, o ACARTE já se encontra em funcionamento...

Já houve influência, a ideia-base já era o primado da criação e da criatividade e, portanto, quando abriu a escola esta tentava já estar a par do seu tempo. Naturalmente, o Conservatório Nacional a partir daqui também teve uma evolução bastante grande, nomeadamente em relação às técnicas contemporâneas. Nesta altura, meados dos anos 1980, as pessoas, quando pensavam no contemporâneo, pensavam só na técnica Graham, mas já havia muitas outras coisas. E as coisas depois evoluíram bastante. Nesse aspecto eu também considero o contributo do ACARTE muito importante.



ACARTE



Panfleto do Serviço Acarte. Arquivos Gulbenkian.

Nas técnicas?

Noutras maneiras de trabalhar com o corpo.

Pois, o que vai de encontro a outra das minhas perguntas. Este tipo de dança, que tipos de corpo cria? Não o corpo dócil a que se referiu...

Sim, e atlético e moldável. Com o ACARTE — agora já saindo do âmbito dos profissionais da dança — houve nesta altura (final dos anos 1980, início de 1990) bastante querela estética. Ou seja, pessoas que rejeitavam completamente o novo e pessoas que queriam rejeitar completamente o que estava para trás. Mas, em relação ao público em geral, acho que o ACARTE lhe deu oportunidade de descobrir muita coisa do que se estava a fazer no mundo: nomeadamente, a recusa de um modelo de corpo, de uma ideia de dança totalmente pré-determinada, de um trabalho com vocabulários restritos. E em que o coração do movimento quotidiano... em que o coração da voz... o trabalho com o corpo tal como ele é (naturalmente, trabalhando-o para o poder utilizar) [se torna possível, por contraponto a] uma ideia rígida de qual é o corpo possível para a dança, [que] deixou de existir.

Qual é a relação entre a criação da Escola Superior de Dança e a reforma do Ensino Artístico levada a cabo pela Dra. Madalena Perdigão?

Madalena Perdigão tinha estado ligada à reforma Veiga Simão, que foi feita em 1971, onde se reformou também o Conservatório. Depois houve umas tentativas de reforma do próprio Conservatório, de reconversão. O Conservatório tinha cinco escolas: a Escola de Música e a Escola de Teatro, que eram do Conservatório original, e depois foram acrescentadas a Escola de Educação pela Arte, a Escola de Cinema e a Escola de Dança.

Que ainda não são escolas superiores?

Não, embora o Conservatório em conjunto fosse tutelado pela Direcção-Geral do Ensino Superior. Mas o Conservatório tinha estudantes, na Dança e na Música, desde os sete anos de idade; depois no Teatro, no Cinema e na Educação pela Arte já eram estudantes com o ensino secundário completo.

Embora na altura não fosse exigido, havia uma separação grande entre a parte académica e a artística. Fizeram-se várias experiências, a Escola de Dança teve a primeira experiência de ensino integrado que depois só viria a ser retomada mais tarde... mas depois houve várias tentativas de reestruturação, porque estas escolas todas cabiam mal naquele edifício e isso deu azo a grandes dificuldades de entendimento, porque em todos os cruzamentos que se procurava fazer, havia sempre a questão do espaço e do que era sentido por quem lá estava há mais tempo — neste caso, a Música — como uma invasão do seu território e isto tornou muito difícil o entendimento. A Madalena Perdigão esteve ligada a todas estas tentativas de reforma. Mas, na realidade, já não foi com ela, em 1983, que foram finalmente criadas por decreto, no papel, as Escolas Superiores. E que se decidiu que elas seriam escolas autónomas e que estariam no Ensino Superior Politécnico.

Tinha havido um projecto muito interessante, ainda sob a égide de Madalena Perdigão, que era um curso de Educação pela Arte que fornecia o apoio pedagógico para a formação de professores destas áreas todas. Acabou por não se conseguir entendimento à volta deste projecto...

É a seguir a este projecto que a Dra. Madalena Perdigão regressa à Fundação Calouste Gulbenkian e funda o ACARTE...

Não me lembro se houve alguma coincidência entre o estar neste Gabinete do Ensino Artístico no ministério e o ACARTE. A Madalena Perdigão esteve sempre ligada à Fundação Gulbenkian: já tinha sido a criadora do Festival Gulbenkian de Música, já tinha sido a criadora do Ballet Gulbenkian, e fundou o ACARTE, que abriu em 1984, e depois vieram os Encontros ACARTE [em 1987]. Embora a actividade do ACARTE fosse uma actividade ao longo do ano, havia este momento no ano que eram os Encontros ACARTE, que era um festival, em Setembro, todos os anos. Houve algumas coisas muito inteligentes que a Madalena Perdigão fez: uma delas foi ela chamar a trabalhar consigo como co-directores dos Encontros ACARTE o George Brugmans, que é um holandês, na altura director do festival Springdance, e o Roberto Cimetta. Porque é que isto era muito importante? Porque existia nesta altura na Europa uma rede: tinha-se começado a constituir uma rede de profissionais, programadores e produtores, que procuravam garantir a sobrevivência destas novas formas. Até aí o que é que acontecia? Os teatros trabalhavam sobretudo com as companhias, companhias estabelecidas, com um corpo permanente de bailarinos ou actores, ou o que fosse, e este movimento novo de renovação na Europa tinha sido compreendido por estes programadores, que eram muito próximos desta geração de criadores... E, para garantir o sucesso e a sobrevivência destes artistas, destas formas [artísticas], era necessária uma circulação internacional. Eles não podiam mais existir completamente encerrados nos seus países. Então começaram a criar essa rede e eram muito atentos ao que se estava a passar em cada país. E, nesse aspecto, o George Brugmans e o Roberto Cimetta foram preciosos co-directores com a Madalena Perdigão. Era uma grande qualidade que tinha:

saber fazer-se acompanhar de pessoas informadas e não fazer as coisas meramente porque achava que era assim. E depois havia este festival que era uma coisa fascinante, porque, sendo uma coisa organizada muito profissionalmente – os espectáculos começavam à hora certa, etc. –, tinha um clima... que era um clima de festa! E juntava, de facto, os públicos... Os públicos de teatro, que tinham começado a ir lá para ver o Novo Teatro, começaram a ir também para a Nova Dança e a Nova Música, e o mesmo acontecia com os outros. E estes momentos eram também momentos de cruzamento de públicos com artistas. Depois a outra coisa muito importante foi que foram organizadas uma série de conferências em que se juntavam alguns dos nomes mais importantes que escreviam, nessa altura, sobre dança e que apoiavam – em termos teóricos – a dança e não só... já também com portugueses que começavam a despertar para estas coisas e era muito informativo para o público. Ou seja, as bases teóricas que sustentavam este movimento estavam ao alcance dos espectadores. Por outro lado, paralelamente à programação de espectáculos, havia a organização de workshops e os artistas portugueses tinham acesso ao contacto com os artistas de outros países que, digamos assim, lideravam este movimento, e que vinham apresentar o seu trabalho em Portugal.

Lembra-se da abertura do Centro de Arte Moderna [CAM], em 1983? Será que é relevante o facto de o ACARTE estar localizado no primeiro museu de arte moderna do país?

A criação do CAM teve que ver com a necessidade que o José Azeredo Perdigão sentiu, a certa altura, de ter um lugar onde expor tudo aquilo que a Fundação Gulbenkian foi adquirindo já depois da morte de Calouste Gulbenkian. E, naturalmente, isto foi também muito importante porque foi um espaço de amostragem da arte contemporânea. E o facto de, junto a isto, se criar o ACARTE com um auditório, uma sala polivalente, e de começarem a ter as artes performativas ao lado da arte contemporânea, fazia todo o sentido, eram mais barreiras que tinham sido quebradas. Era importante que as pessoas não continuassem a dizer: “Eu sou espectador desta forma de espectáculo” ou “Eu não, eu gosto de pintura ou escultura”, esse cruzamento foi realmente muito importante. Mas quando o ACARTE surgiu, a sua intenção era também pedagógica; aliás, tinha também o Centrinho para crianças [noutro pavilhão].

Como conheceu Madalena Perdigão?

Já não sei exactamente como a conheci. Conheci-a no âmbito do funcionamento do ACARTE. Também em relação à Escola Superior de Dança, tivemos na altura uma revista da Escola e eu lembro-me de, logo para o primeiro número, a ter entrevistado.

É possível traçar umas linhas do que pode ser a filosofia de Madalena Perdigão para as artes, procurando esboçar uma continuidade entre o Ballet Gulbenkian, os Festivais Gulbenkian de Música e a reforma do Ensino Artístico?

Eu acho que teve um papel fundamental, em várias alturas, em Portugal. Era uma pessoa, por um lado, muito prática – a formação dela era de Matemática –; por outro, de trato fácil. Uma pessoa com uma grande visão, com um grande sentido de serviço público – e em relação às artes. A sua linha condutora, parece-me, foi sempre que, por um lado, Portugal estivesse a par do universo que consideramos mais evoluído e, por outro lado, que isso fosse acessível ao comum das pessoas – e daí esse interesse pela pedagogia, pelo trabalho artístico com as crianças, pela Educação pela Arte, onde também foi muito importante. Era uma pessoa que queria favorecer o desenvolvimento artístico profissional, mas também tornar a criação artística acessível a toda a gente. Para mim, trabalhou sempre nestas duas áreas.

Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte – ACARTE. Em que debates se inseriam estas palavras?

Pois, animação era uma coisa de que já se falava bastante em Portugal, na altura, e que tinha que ver, de facto, com levar as actividades artísticas à população, falava-se muito em animação, era uma palavra que tinha entrado no nosso vocabulário a seguir ao 25 de Abril e que tinha que ver com a divulgação e a acessibilidade. E Educação pela Arte tinha que ver com a pedagogia e tinha, na altura, uma corrente de trabalho artístico com crianças e de favorecer o desenvolvimento humano através da prática artística. Criação artística, obviamente, o ACARTE, para além de acolher muitas coisas estranhas, também co-produzia e apoiava...

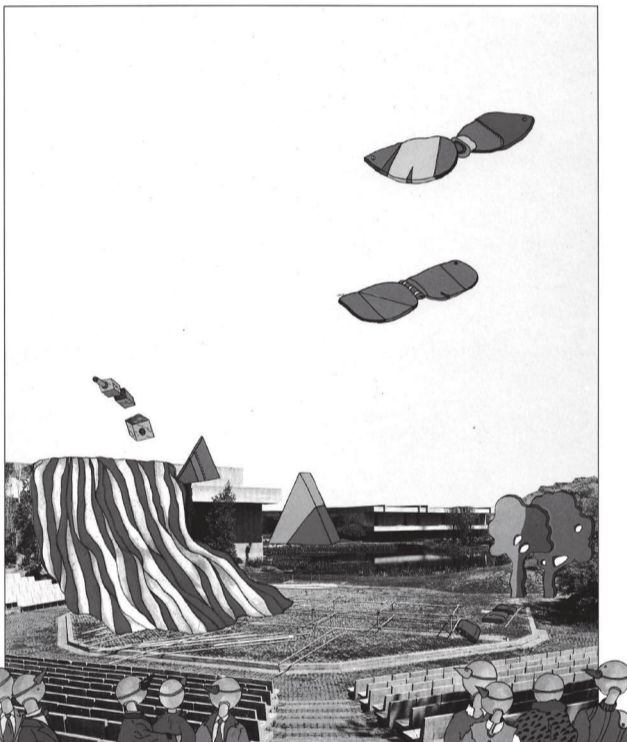
Uma ideia de que a cultura não é apenas o acesso às obras-primas, como nos anos 1950... mas também a criação contemporânea.

Exactamente. Que é o que está a nascer neste momento, o que está a ser criado neste momento.

Tentando entender mais a fundo os anos 1980... Por exemplo, e penso em algum teatro, é como se o 25 de Abril “levasse as artes para a rua”, como se costuma dizer etc. Mas há uma série de outras coisas, entre elas a abertura de um museu de arte, que demoram mais de dez anos a acontecer...

Em primeiro lugar, a história do teatro é diferente da história da dança. O teatro já tinha uma tradição de resistência política, e já existiam os grupos independentes, que tinham sido criados na fase final do salazarismo. Depois houve ali um período em que o que começou a acontecer foi que os mais jovens, os que já tinham chegado ao teatro depois disso, sentiam-se com pouco espaço. E então houve ali alguma fricção. Depois foi ultrapassado, sobretudo porque os grupos de teatro independente, esses que existiam já antes, também a certa altura compreenderam a necessidade de se abrirem aos outros e de darem espaço aos que tinham acabado de chegar. Portanto, a história do teatro é um pouco diferente, eu julgo que aqueles mais jovens que se reviam completamente no ACARTE eram realmente esta geração, uma geração já pós-25 de Abril e que teve também ali a oportunidade de conhecer muita coisa, porque o ACARTE trouxe o teatro físico... enfim, muitas coisas que eram pouco conhecidas em Portugal.

ENCONTROS ACARTE 87



Capa do programa dos Encontros Acarte 87 de António Viana. Arquivos Gulbenkian.

Para além do ACARTE, que outras coisas havia? Penso em instituições, ou mesmo em termos de consumos culturais. Ou seja, o ACARTE move massas numa altura em que ainda não há concertos de estádio... há a Festa do Avante que é também um fenómeno... há o Rock Rendez-Vous...

Daquilo que conheço, daquilo que vivi e em que participei, no campo da dança havia a Companhia Nacional de Bailado, que nesta altura era uma companhia de repertório clássico. Havia o Ballet Gulbenkian, que tinha tido uma evolução muito interessante a partir do Milko Šparemblek – e depois essa evolução ganhou consistência com o Jorge Salavisa, que decidiu tornar o Ballet Gulbenkian uma companhia contemporânea. E havia também o estúdio coreográfico do Ballet Gulbenkian, que também tinha sido criado pelo Milko Šparemblek, e que também foi muito apoiado pelo Jorge Salavisa. Na dança estes eram os principais. E depois existiam, de facto, algumas companhias e alguns coreógrafos que trabalhavam já no universo independente, numa altura em que não havia os apoios que há hoje – que são uma coisa que a Portugal chegou tardiamente –, mas as pessoas tentavam realizar o seu trabalho. Houve a experiência do Rui Horta, ele foi talvez quem demonstrou que era possível a existência de uma dança independente. Depois, no Porto, havia o Pirmin Treku, que era o expoente no campo da dança clássica,

e havia o balletteatro, da Né Barros e da Isabel Barros, que era a escola, o centro contemporâneo, que também teve importância.

A sociedade portuguesa, está a mudar muito rapidamente nos anos 80. O aparecimento da “noite”, do rock, uma série de novos consumos... o Frágil foi-me referido frequentemente em entrevistas como o local onde se continuava a noite depois dos espectáculos.

Em Lisboa houve esse fenómeno do Frágil. Nós íamos todas as noites e era o local onde nos encontrávamos ou onde prolongávamos o dia... tínhamos ido a um espectáculo no ACARTE e a seguir íamos ao Frágil, normalmente os artistas também vinham. Nesse aspecto, o Frágil juntou a noite lúdica com a troca cultural, depois mais um bocadinho para a frente isto espalhou-se para o Majhong, então era ali, naquela Rua da Atalaia: subia-se e descia-se, as pessoas encontravam-se nas esquinas... As pessoas nessa altura dialogavam muito, na medida em que, com os poucos apoios que existiam, não estavam completamente absorvidas no seu trabalho. E então tinham muita oportunidade de se encontrar, de falar, de trocar. E era curiosa a “noite” quando nasceu: era uma extensão da actividade cultural.

Sim, entrevistei o Paulo Graça [um dos primeiros desenhadores de luz no país] e ele a dada altura também faz luzes para coisas no Frágil, para as Manobras do Maio...

Claro, o ambiente era propício. Depois havia outras coisas que iam acontecendo; por exemplo, a galeria d’Os Cómicos, que acolhia também alguns espectáculos... enfim, alternativos, não eram espectáculos para palco... havia uma sede de trabalhar de maneira diferente, por um lado, mas depois havia uma vontade muito grande de afirmação de uma geração.

Uma geração que se demarcava da anterior?

Em parte, sim. Claro que eu, em termos de idade, sou mais velho, mas senti-me completamente identificado com esta geração. Demarcava-se na medida em que queria afirmar uma forma diferente de trabalhar. E teve algumas resistências, que mais tarde se esbateram. Há uma figura, infelizmente desaparecida, que é importante referir, que foi muito importante para muita gente das várias áreas artísticas, que era o José Ribeiro da Fonte. Foi outra personalidade com esta grande capacidade de abrangência: muito importante para essa geração. Era um homem um pouco mais velho, com peso social, chegou a ser director artístico do São Carlos e era um homem, por um lado, muito aberto ao novo, de uma cultura muito vasta e transversal, e que foi um apoio muito grande a esta geração de criadores.

É possível ver aqui uma escola? Que forma uma geração, até a nível teórico...

Não sei se lhe posso chamar uma escola, mas, de alguma forma, sim. O ACARTE favoreceu os encontros. Não era por acaso que se chamavam Encontros ACARTE, porque eram realmente encontros, encontros de pessoas com funções diversas. Encontros entre artistas, entre artistas e programadores, entre artistas e teóricos, entre teóricos, e encontros de toda esta gente com o público. E o público sentia-se realmente participante. É impossível reproduzir isto, mas eu recordo-me bem daquela ligação no jardim da Gulbenkian entre o CAM, o auditório ao ar livre e depois o edifício mesmo da Gulbenkian e nós circulávamos por ali, e depois havia sempre o bar, às vezes passava cá para fora e era possível as pessoas cruzarem-se e conviverem.

Em dois anos, entre 1986 e 1988, como se lê nos textos dos programas escritos por Madalena Perdigão, há um crescimento rapidíssimo da dança. O que é que se passa nestes dois anos?

O ACARTE não veio criar um universo novo, veio dar visibilidade a esse universo e permitir os encontros no âmbito desse universo. Mas isso correspondeu a um momento muito rico na Europa em relação à dança. E em Portugal isto também era assim: é uma geração cheia de capacidade inovadora, vontade de fazer coisas e qualidade artística. E foi muito encorajada por este clima que o ACARTE criou. Mas era natural que as coisas evoluíssem assim rapidíssimamente, porque enquanto antes tinha acontecido haver pessoas mais ou menos isoladas com ideias que antecipavam o que viria, o que surge é uma geração.

E a nível estético – que tipo de corpos, espectáculos, movimentos, relação com o espaço, cenários, enfim... que corpos aparecem em cena?

Não há um tipo de corpo. Eu usaria uma palavra para ligar a série de coisas que enumerou, e isso era uma grande preocupação: a verdade. Verdade e coerência, não fazer coisas por fazer. Os corpos eram muito diversos, mas eram sobretudo corpos verdadeiros. E depois o vocabulário que esses corpos usavam também era verdadeiro em vários sentidos, era verdadeiro porque ia buscar coisas do dia-a-dia, que não faziam parte de nenhum

cânone ou de nenhum vocabulário predeterminado: eram os movimentos que os corpos podiam fazer e que faziam. E verdade no sentido em que o corpo não está a ser violentado para ir além das suas próprias capacidades. E [no sentido em que] o que vemos como virtuoso já não é o que ninguém pode fazer, mas aquilo que, com o corpo que tenho, posso fazer e transmitir aos outros e aquilo com que os outros mais facilmente se identificam, com que mais empatia sentem, virtuoso porque é verdadeiro. Por isso é que eu falo em verdade, porque acho que estava muito inscrita nas preocupações dessa geração.

No sentido de não artifício...

Exactamente. No sentido de não recorrer ao artifício, ou recorrer o menos possível ao artifício, de ser verdadeiro no seu próprio corpo.

Isso é interessante até em questões como a da representação...

Não. Representação havia, obviamente há sempre representação. E quando digo verdadeiro, não é: eu estou em cena a ser eu próprio. É: estou em cena a usar o meu corpo como ele é, e exploro ao máximo o que o meu corpo é capaz de fazer e não estou permanentemente a violentá-lo. Eventualmente não estou a ser eu próprio, mas não estou a fingir.

No entanto, algumas dessas coisas são violentas, estou-me a lembrar do Wim Vandekeybus com as suas propostas-limite...

Sim, claro. Mas são violentos dentro do que aqueles corpos podem...

E não dentro do que uma linguagem exige aos corpos...

Exactamente.

De que modo é que isto se cruza com uma democratização do corpo, uma certa libertação dos costumes, muito recente no país...

Tem tudo que ver, obviamente, porque aqui o que se pretende é mesmo essa democratização. Claro que não posso dizer que aquilo era acessível a toda a gente, porque nem toda a gente estava para ali virada, mas, para quem quisesse, era-lhe acessível, de facto. Não se estava a tentar que as pessoas olhassem para o que se passa em cena e ficassem fascinadas – aquilo é uma coisa que eu nunca poderei fazer –, a mensagem que se queria transmitir era uma mensagem de acessibilidade.

Como uma geração de jovens que se pode exprimir livremente, até livremente das questões ideológicas em sentido mais directo e explícito...

Exactamente.

O que não quer dizer que não partilhe de uma série de ideologias...

É ideológica. Não se expressa é por *clichés*. E logo a seguir a Abril nós ainda podemos ver surgirem uma série de *clichés*. E aqui, de facto, o cliché é recusado...

Tudo o resto decorre, portanto, daí: os cenários, a relação com o espectador, a relação com a palavra... O que era o Novo Teatro-Dança da Europa, que dá o subtítulo aos Encontros ACARTE?

O Novo Teatro-Dança da Europa veio trazer sobretudo as coisas da Dança-Teatro alemã, porque, no meio disto tudo, também é uma corrente importante. Naturalmente que a dança alemã tinha as suas características próprias porque tinha uma herança do movimento expressionista e é curioso que a Pina Bausch só chega a Portugal em 1986 ou 87... Mas o ACARTE já existia desde 84. Porque uma coisa é a Dança e Teatro, outra coisa é a Dança-Teatro, não me estou a recordar se houve algum ciclo dedicado mesmo à Dança-Teatro...

Usei a expressão porque os Encontros ACARTE têm este subtítulo...

Sim, claro. Mas é Novo Teatro, Nova Dança, não está necessariamente a focar uma coisa a que se chamou Teatro-Dança, ou Dança-Teatro.

De que modo é que esta iniciativa se pode relacionar com a entrada de Portugal para a CEE?

Eu não acho que se possa relacionar directamente, mas havia um grande desejo por parte dos portugueses que tinham sido muito arredados da Europa ao longo de quatro, quase cinco, décadas, e tinham um grande desejo de regressar à Europa, e de partilha com os outros europeus. Há, de facto, nesta geração um grande desejo da Europa...

Até no país...

Claro. E, portanto, é natural que isso se reflectisse, mas não vejo uma relação directa, vejo é o contexto, que nos iria conduzir logicamente à integração na então CEE.

Quem é Roberto Cimetta? O que é o IETM?

O Roberto Cimetta é um italiano, infelizmente desaparecido muito jovem, que fundou o Inteatro em Polverigi, que

foi um dos iniciadores deste movimento europeu. Foi também um dos iniciadores do IETM, que é Informal European Theatre Meeting, uma espécie de associação criada para favorecer o conhecimento, a troca e, de uma maneira informal, pôr os produtores, sobretudo nessa altura os programadores, e ajudar a criar um circuito europeu.

Nesta altura quase não há programadores em Portugal...

Não, no início não está lá ninguém, muito embora como está lá o Roberto Cimetta, que é quem acolhe essa primeira reunião, e o George Brugmans, que são co-directores do ACARTE... eu não sei se nalgum destes encontros não terá estado também o António Augusto Barros. Porque esqueci-me de falar de uma outra realidade que existiu nessa altura que era a Bienal Universitária de Coimbra, que foi também um factor de internacionalização, que era um festival que acolhia autores sobretudo do teatro, mas também foi o primeiro, antes da existência do ACARTE, a acolher a Nova Dança Portuguesa.

Eu participei no IETM a partir de 1991, foi anterior à Europália, quando houve o encontro do IETM em Lisboa, no ACARTE, em que eu fui convidado para o Comité Executivo...

Mas já tinha ido antes ao IETM?

Não, eu já tinha tido encontros com algumas pessoas, encontros muito promovidos pelo George Brugmans, o Roberto Cimetta infelizmente já não era vivo, com outros membros do IETM e depois a partir de 1990 tivemos uma participação alargada de vários portugueses e ainda hoje...

O que é este IETM inicial? De que instituições estamos a falar?

Do Springdance, do Inteatro, do Kaitheatre, da Onda, mais uma série deles... Em Espanha, provavelmente, o Teatro Central de Sevilha, o Feliz Meritis. Em Amesterdão, uma outra organização, que era a Mickery...

O que é o Movimento da Nova Dança Europeia?

É um movimento que recusa uma dança dominada por cânones e por vocabulários predeterminados e, portanto, de alguma forma, faz a ponte com a dança pós-moderna norte-americana e com um corpo liberto de ideias feitas sobre o que é a dança e o que não é a dança e promove, portanto, o encontro entre a dança e o quotidiano.

E de que modo é que se pode dizer que isto é um movimento de pensamento? Uma forma contemporânea de produzir conhecimento sobre o mundo?

Eu acho que é porque aqui o pensamento é muito importante e este corpo transmite pensamento também. E também um entendimento do mundo.

Ainda sobre a dança europeia: de que modo é que a Nova Dança Europeia ou mesmo a criação do IETM se podem inserir em, ou se cruzam com, uma recém-formada Europa da cultura? É que, se formos a ver, a União Europeia estava a alargar-se, a própria União Europeia deixa de ser só económica, como nos anos 1950...

Hesito em atribuir essa responsabilidade ou dar esse crédito a esta fabricação da CEE. Eu acho que a Europa da cultura já existia antes, e que a cultura foi sempre transfronteiriça. E o que acontece aqui é que, mercê do derrube das fronteiras, que foram derrubadas para permitir a circulação dos bens económicos, dos produtos e facilitar o comércio... naturalmente a cultura aproveitou isso e, de alguma forma, as actividades culturais também beneficiaram com isso, mas estas ideias que alguns homens políticos – honra lhes seja feita – defenderam para favorecer uma Europa de paz, de entendimentos e de convivências pacíficas... mas isso já existia, nomeadamente nas actividades culturais e nos homens de cultura, eles eram era homens políticos que tinham a possibilidade de dar forma jurídica a estas coisas...

E mesmo certas coisas que aparecem: co-produções, certos modos de organização do trabalho...

Claro, isso tem depois que ver com uma evolução efectivamente do mundo económico europeu e de uma Europa sem fronteiras rígidas entre países, onde se circulava livremente, onde se trocava livremente, onde se podia mais facilmente estabelecer esse tipo de contrato, co-produção, e fazer coisas em conjunto.

Qual é a importância directa do ACARTE na programação de outras instituições?

Eu julgo que, eventualmente, o exemplo do ACARTE terá estimulado outros programadores, é preciso dizer que até há não muito tempo havia muito poucos programadores de dança em Portugal. A figura do programador teve uma grande importância a certa altura, e quando se fala das origens do IETM e desses programadores europeus é preciso reconhecer-lhes uma grande importância. Hoje é claro que o programador também é importante, mas também se criou uma mística do programador, como se fosse um artista, o que contesto, não acho que

o programador seja um artista, acho que o artista é o artista e o programador serve a relação entre o artista e o público. Mas durante muito tempo tivemos que batalhar para que se compreendesse que não chega ter um teatro ou um centro, mas é preciso ter lá alguém que o faça funcionar e não é só a equipa técnica, também há alguém que é o programador e que não pode ser lá o vereador da cultura da Câmara. É preciso alguém que esteja no terreno, que tenha contactos, que vá ver coisas; que conheça e que estabeleça as relações. Quando apareceu o ACARTE, ainda não havia assim tantos programadores.

Que programadores existiam?

Para dizer a verdade, até nem me lembro de nenhum. Naquela altura, que eu conhecesse, o António Augusto de Barros e a equipa dele, da Bienal Universitária de Coimbra. Há-de haver outros...

António Pinto Ribeiro diz que Madalena Perdigão é provavelmente uma das primeiras programadoras portuguesas.

Tenho medo de ser injusto ao não indicar nomes, se calhar havia pessoas no Porto a fazer esse trabalho que eu não conhecia. Aqueles que eu conheço, porque na minha actividade tive directamente que ver com eles, realmente o António Augusto de Barros, sem dúvida alguma; a Madalena Perdigão, claro; o António Pinto Ribeiro, que veio logo a seguir; eu próprio comecei a ser programador na Europália, e depois no CCB em 1993...

De que modo é que a experiência do ACARTE o influencia como programador?

A experiência do ACARTE a mim influenciou-me muito porque me fez descobrir a geração na dança com a qual eu me identificava, uma geração vinte anos mais nova do que eu. Depois o que me influenciou mais em relação à minha actividade no CCB foi a actividade que eu desenvolvi enquanto um dos fundadores do Forum Dança e a actividade que desenvolvi no IETM, o cruzamento destas duas coisas.

Uma nova escrita, por último. A Nova Dança fez-se acompanhar pela emergência de novos críticos. Em que difere esta escrita da anterior? Quais os seus *media*?

Quando [esta nova escrita] surge, surge paralelamente a esta geração de que eu te falei – e a primeira pessoa que aí teve um papel muito importante foi o António Pinto Ribeiro. O que acontecia anteriormente? Os críticos já existiam, estavam muito atentos às coisas mais institucionais, e não se atreviam sequer a dar espaço a isto que estava a surgir. O António Pinto Ribeiro, pelo contrário, fez destes novos criadores o centro.

Escrevendo no *Expresso*?

No *Expresso*. Paralelamente, surge o André Lepecki, que começa por escrever no *Blitz*, mais tarde é o Ezequiel Santos que escreve no *Blitz*... e depois vão surgindo... surge a Maria José Fazenda, que escreve no *Público*, a Cristina Peres, que escrevia no *Seze* primeiro e depois no *Expresso*...

E para finalizar: de que modo pode a memória do ACARTE ser importante?

É importante porque é importante não perdermos a memória das coisas... Para vivermos bem o presente e projectarmos bem o futuro é importante não esquecermos o que se passou. E em relação àquilo que se chamou a Nova Dança Portuguesa, que hoje se chama Dança Contemporânea Portuguesa, ela tem uma história, e não deve ignorar a sua história. E também o próprio mundo das artes performativas, a sua apresentação em Portugal, tem uma história e o ACARTE é importante nessa história. Nós não podemos esquecer a história e é verdade que nos últimos anos não se tem falado muito no ACARTE, mas eu julgo que, para muitas pessoas, e não sou apenas eu e mais meia dúzia, essa história está muito presente. E a gratidão que nós sentimos por esse momento ímpar...

Quase um momento fundador, um mito de origem?

Pois, é um início de uma forma organizada de mostrar e partilhar. Não digo que seja o início de outras coisas, porque havia já coisas que tinham vindo a emergir, mas é de facto um início, em Lisboa, de uma forma de mostrar e partilhar. Eu tenho muito medo de dizer “olha, ali é que é o início” porque realmente já existia a BUC e teve um papel importantíssimo...

Entrevista realizada na Escola Superior de Dança, sita na Rua de O Século, em Lisboa, a 25 de julho de 2011, transcrita por Pedro Cerejo, editada por Ana Bigotte Vieira e João dos Santos Martins.



Atento observador do desenvolvimento do tecido profissional e da programação de dança na cidade do Porto, Gil Mendo integrou o júri do projeto “Interfaces”, onde o NEC produzia trabalhos de colaboração entre jovens criadores independentes. Neste texto, que integra a publicação *Ensaio Aberto – Núcleo de Experimentação Coreográfica: Abordagens à Produção Artística*, lançada em 2005 aquando da comemoração dos 12 anos do NEC, Gil Mendo descreve uma das suas características éticas enquanto agente das artes, nomeadamente, a não hierarquização entre espaços de apresentação, obras, artistas e carreiras.



VINTE ANOS DEPOIS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PESSOAIS

Passadas quase duas décadas sobre o movimento de ruptura aglutinador que se convencionou chamar da Nova Dança Portuguesa (NDP), muita coisa mudou em Portugal. Aquilo que na altura era um movimento herege conduzido por um grupo de criadores jovens que o *establishment* da dança olhava com desconfiança, veio a ser progressivamente aceite à medida em que o mais vasto movimento de renovação europeu e internacional, no qual a NDP se inseria, se estendeu a Portugal e foi, como era inevitável, pacificamente incorporado.

Como é natural, e como sempre aconteceu com todos os movimentos de renovação e todas as revoluções, o seu triunfo e a sua generalizada aceitação trazem também consigo a sua banalização. Mas neste caso, porque se tratava de um movimento antidogmático, que precisamente se rebelava contra a imposição de conceitos, formas, processos e vocabulários rígidos, a sua banalização corresponde sobretudo a uma generalizada aceitação da diversidade.

Não se trata apenas da diversidade de géneros ou de correntes artísticas, daquela diversidade que nos separa claramente embora nos não incompatibilize irreduzivelmente – e veja-se como foi generalizada no meio da dança a reacção negativa e a sensação de perda, de risco e de empobrecimento provocada pela súbita extinção do Ballet Gulbenkian. Não, a diversidade que é verdadeiramente significativa, aquela que é uma directa consequência do movimento renovador dos anos oitenta do século vinte, é a diversidade que existe no seio duma mesma corrente artística e que nos convida a olhar para cada objecto artístico como se fosse totalmente novo, mesmo se pertencente a uma corrente ou resultante de uma postura artística que julgamos nossas conhecidas.

Um dos aspectos, da história da dança portuguesa recente, que me parece mais singular é a enorme resistência dos principais protagonistas do movimento da NDP a deixarem-se aprisionar numa fórmula ou encobrir num rótulo, a despeito do sucesso artístico e da aceitação que entretanto alcançaram. Essa postura, de permanente busca e questionamento, faz com que ainda hoje estejam na vanguarda e com que a influência maior que projectam sobre as gerações seguintes seja a de uma ética de verdade e não a de um legado de fórmulas e de processos.

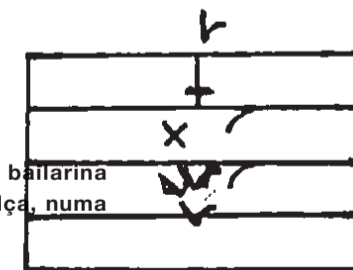
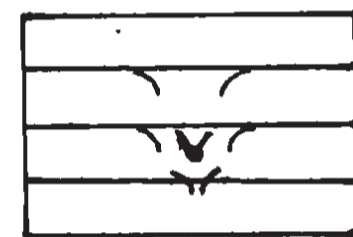
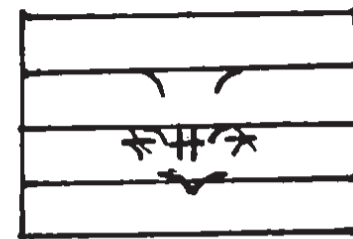
Pergunto-me por vezes se seria hoje possível um movimento de ruptura, ou que forma poderia assumir um movimento de ruptura neste ambiente de aparente abertura a todas as formas e a todas as pesquisas, embora ainda parco em infra-estruturas para as acolher.

A minha maior angústia nestes últimos tempos, no entanto, tem sido a de não conseguir acompanhar tudo o que se passa à minha volta. Rara é a semana em que não perco a

oportunidade de conhecer um projecto ou o trabalho de um autor que ainda não conheço ou que conheço mal. Pessoalmente, procuro olhar para um projecto ou uma obra com o mínimo possível de preconceitos. Não hierarquizo os autores segundo as idades, isto é, não espero que um projecto seja mais ou menos consistente, ou mais ou menos inovador, consoante a idade e a experiência do autor. Não hierarquizo as obras segundo a dimensão, isto é, não penso que um solo tenha menos peso numa carreira artística do que uma peça de grupo, nem que uma obra muito curta tenha menos peso artístico do que uma obra muito longa.

Não hierarquizo os lugares: não considero um grande auditório mais do que uma sala estúdio, nem um espaço formal mais do que um espaço informal, em termos artísticos. Tampouco menosprezo as carreiras criativas efémeras: o processo coreográfico contemporâneo induz ao envolvimento criativo dos intérpretes e estimula o desenvolvimento da autoria, e é bem possível que uma experiência de criação que não tenha continuidade numa carreira de coreógrafo tenha um valor e uma importância artística relevante. Assim como não menosprezo o trabalho artístico desenvolvido em meios escolares ou comunitários, à margem do circuito artístico profissional: não apenas por ele ser fundamental para o desenvolvimento artístico e cultural, mas porque no seu seio podem dar-se acontecimentos artísticos que são notáveis precisamente em termos artísticos, independentemente da sua repercussão pública.

O que é importante é que todas estas hipóteses correspondam realmente a escolhas e não a recursos. Ora eu penso que nós talvez ainda não tenhamos adaptado totalmente o nosso olhar analítico e crítico à dança como ela é hoje (e aqui estou a falar da dança criada por uma geração que não viveu a ruptura da Nova Dança, que cresceu artisticamente já no ambiente de presumível abertura, transdisciplinaridade e informalidade que essa ruptura fomentou), nem adaptado totalmente a rede de infra-estruturas às necessidades para a produzir e difundir. Nisto eu vejo de facto um grão de crise. Mas não é uma crise apenas portuguesa. Nem é crise de maior. É-o em grau suficiente para ir forçando soluções e alternativas que se afiguram marginais, mas que são porventura, em termos de futuro, aquelas onde germinam as coisas mais relevantes. É importante estar-lhes atento. Acredito que, mesmo num clima de abertura e abrangência como aquele em que, felizmente, temos vivido, há sempre um *establishment* e há sempre margens. E acho importante estar atento às margens, sem nelas procurar interferir, para não ficar prisioneiro de visões estreitas, julgando-as largas, ou duma consciência pobre da realidade que me cerca, julgando-me homem do mundo.



Ao longo de quarenta anos, Gil Mendo foi professor de coreologia, nomeadamente do sistema Benesh, inventado pela bailarina Joan Benesh e pelo matemático Rudolf Benesh na década de 1940. Para além do registo rigoroso do movimento, Mendo realça, numa época em que o vídeo impera, o contributo da coreologia para a composição de movimento.

INTRODUÇÃO DA COREOLOGIA COMO DISCIPLINA EM PORTUGAL

A Coreologia como disciplina foi introduzida no Curso de Dança do Conservatório Nacional, na sequência da Reforma do Conservatório de 1973, por Maria Bessa. Eu próprio tornei-me professor de Coreologia da Escola de Dança do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1975/1976, após conclusão do curso do Benesh Institute of Choreology, e mais tarde ensinei notação Benesh na Escola Superior de Dança, até à minha aposentação. Nos meus primeiros anos de ensino deste sistema de notação, com Maria Bessa, contribuímos para a graduação de alguns estudantes, e alguns professores, em Portugal, em colaboração com o Benesh Institute, o Conservatório Nacional e a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. O ensino da Benesh Movement Notation mantém-se hoje, penso, com carácter regular, apenas na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. Mas outras instituições (nomeadamente a ESD) mantêm o ensino da Labanotation (pelo

menos em ligação com a análise de movimento baseada na teoria Laban). Hoje podemos, penso, considerar a Coreologia uma disciplina mais ampla do que o estudo de um dos sistemas universais de notação de movimento, até porque se continua a pesquisar no campo da preservação das obras e matérias dos processos coreográficos, com os muitos meios tecnológicos hoje disponíveis. Mas continuo a pensar que o estudo de uma notação (uma escrita) é um contributo importante para a criação de hábitos de organização, visualização, concepção e memorização do movimento.

Texto escrito em 2017 para o projeto “Para uma Timeline a Haver — Genealogias da Dança como Prática Artística em Portugal”.



Dos inúmeros eventos e momentos que marcaram a sua vida, houve um que Gil Mendo tinha especial prazer em relatar, tanto em conversas informais como em apresentações públicas dedicadas à história da dança: a vinda de Maurice Béjart a Lisboa em 1968, em plena ditadura fascista em Portugal. Neste texto de 2017, Gil Mendo recorda a fatídica noite da apresentação de *Romeu e Julieta* no Coliseu dos Recreios, retratando-a como um episódio de resistência política, uma indelével fratura no regime censório que oprimia os desejos dissidentes (artísticos e outros) da sua geração – e toda a vida do país.

Em 1968, no âmbito do Festival Gulbenkian de Música, os Ballets du XX Siècle, dirigidos pelo Maurice Béjart, apresentaram, no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, o seu *Romeu e Julieta*. O bailado era um libelo contra a tirania e continha, a certa altura, uma gravação fictícia de notícias radiofónicas, nas várias línguas dos intérpretes, e que incluía um excerto em português, que mencionava uma revolta de estudantes em Coimbra e a brutalidade da repressão.

O Coliseu estava à cunha e no final do espectáculo houve uma enorme apoteose. Aconteceu que, nesse mesmo dia, o Robert Kennedy (irmão do Presidente John Kennedy e candidato à Presidência dos EUA) tinha sido assassinado. O Maurice Béjart veio ao palco, disse “Mesdames et Messieurs, Robert Kennedy est mort victime du fascisme et de la violence” (senhoras e senhores, o Robert Kennedy morreu vítima do fascismo e da violência) e pediu um minuto de silêncio, após o que disse “Les jeunes, battez-vous contre toute forme de dictature” (jovens, combatam todas as formas de ditadura). Foi um pandemónio, e um numeroso grupo de estudantes que estava nas galerias cantou *A Internacional*.

No dia seguinte, de manhã, a PIDE foi ao Hotel Borges, no Chiado, para prender o Maurice Béjart. Algumas bailarinas rodearam-no e ele conseguiu aceder ao telefone da recepção e telefonar ao Embaixador de França (o Béjart era de nacionalidade francesa). O Béjart acabou por sair do hotel acompanhado do Embaixador e da polícia (veio depois a saber-se que o tinham

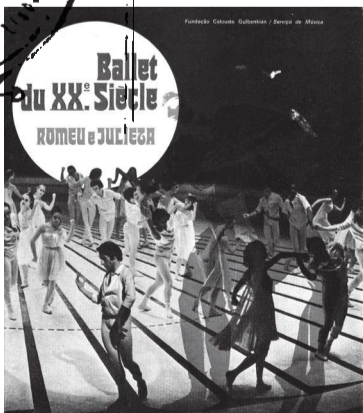
conduzido à fronteira e aí deixado). A polícia política apagou também a parte da gravação em português. O Embaixador da Bélgica (a companhia era belga), mandou cancelar o segundo espectáculo e pediu que toda a companhia abandonasse o Coliseu antes da chegada do público.

O Maurice Béjart só voltou a Portugal cerca de duas décadas depois para ser condecorado pelo Presidente Jorge Sampaio, numa cerimónia no Palácio de Belém em que lhe pediu publicamente desculpa pelo sucedido. (Uma curiosidade: por esses dias, salvo erro mesmo o dia que deveria ter sido o da segunda representação do *Romeu e Julieta*, era também a primeira apresentação, no Teatro Nacional de São Carlos, da Giselle dançada pela Margot Fonteyn e pelo Rudolf Nureyev. Correu o boato, mas não sei se é verdade, que o Rudolf Nureyev queria vir à boca de cena, perante o então presidente Américo Tomás, declarar que não dançava por solidariedade com o Maurice Béjart, e que terá sido a Margot Fonteyn a conseguir demovê-lo.) Em qualquer caso, este incidente terá porventura ditado o fim do Festival Gulbenkian de Música, que foi uma das muitas iniciativas de Madalena Perdigão que permitiram ao público português o contacto com figuras cimeiras das artes (como o Igor Stravinsky, entre muitos outros).

Texto escrito para o projeto “Para uma Timeline a Haver — Genealogias da Dança como Prática Artística em Portugal”, no âmbito do qual Gil Mendo fez a sua última apresentação pública, na Fundação de Serralves.



Programa de *Romeu e Julieta* de Maurice Béjart pelo Ballet du XXème Siècle no Coliseu de Lisboa, 1968. Arquivos Gulbenkian.



No final dos anos 1990, afirmavam-se e proliferavam novos festivais onde dança, *performance art* e outras linguagens se cruzavam e se fundiam – sendo o festival Mergulho no Futuro um dos seus emblemáticos exemplos. Na publicação do seu programa, em 1998, Gil Mendo fazia o ponto de situação desse movimento de desfronzeirização e mobilidade das disciplinas artísticas, ao mesmo tempo celebrando a possibilidade de novas hibridizações, novos desejos artísticos. Nessa antecipação de devires ainda por imaginar, Gil Mendo perguntava à comunidade: “O que queremos levar connosco?” Um quarto de século depois, no âmago das nossas imaginações coletivas sobre o futuro da arte e do mundo, continuamos a perguntar-nos o mesmo como exercício ético de cidadania – e assim deveremos continuar a fazer.

O QUE QUEREMOS LEVAR CONNOSCO

? De todas as transformações a que temos assistido, no campo das artes performativas, nas duas últimas décadas deste século, aquelas que terão mais duradouras repercussões no futuro serão porventura as que derivam do esbatimento de fronteiras entre disciplinas artísticas e da consequente mobilidade dos criadores no seu interior.

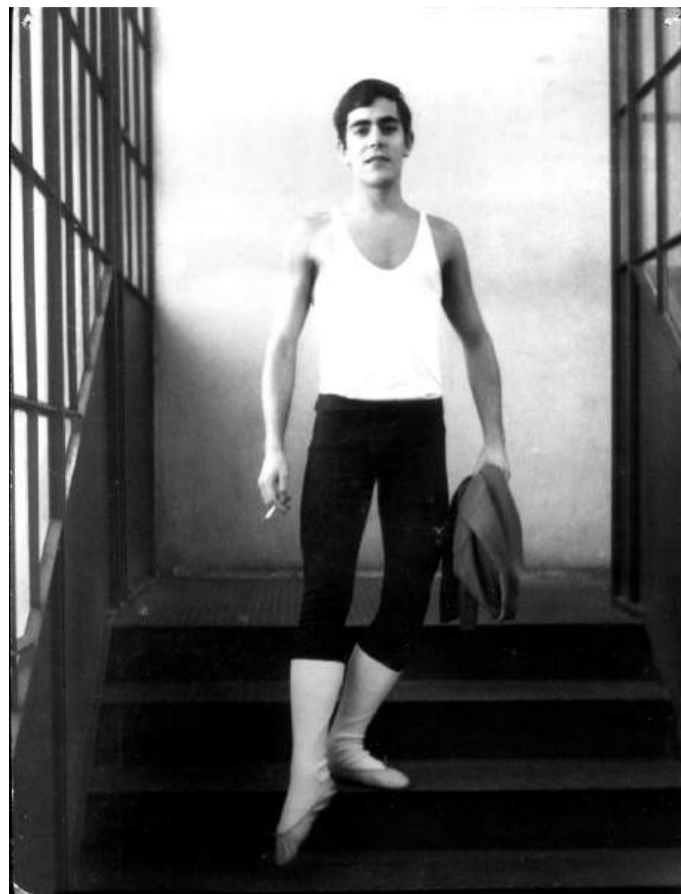
Mobilidade, eliminação de barreiras, foram causas emblemáticas do movimento da “Nova Dança” e do “Novo Teatro”, que tão fortemente marcaram a década de oitenta. Sublevação tácita de uma geração de autores contra fórmulas predeterminadas e imobilistas que, do seu ponto de vista, reduziam a actividade performativa a um repisar de artifícios inadequados às novas realidades sociais e culturais, este movimento não pretendeu instaurar novas fórmulas em substituição das que recusava. Pelo contrário, opôs-se ao purismo a favor da contaminação, de uma maior aproximação à vida, ao quotidiano das pessoas. Ao quotidiano passaram os autores a ir buscar a sua principal matéria de trabalho, não para operarem uma transposição pura e simples da vida para a cena mas para criarem em cena algo que poderia ser transposto para a vida. Cada novo projecto passou a desenvolver-se num processo de pesquisa envolvendo autores e intérpretes, a linguagem passou a ser definida por esse processo em vez de o predeterminar.

Passou assim a praticar-se uma permanente reaprendizagem de linguagens, a fronteira entre autor e intérprete esbateu-se, passando este a desempenhar um papel tão fundamental como o daquele no processo de criação, e uns e outros passaram a sentir a necessidade de aprofundar conhecimentos e desenvolver perícias além das fronteiras estritas de uma determinada disciplina a que estivessem à partida ligados.

O que de fundamental resultou daqui não foi, por isso, o regresso a um “teatro total” em que todas as disciplinas coexistiram paralelamente, mas a explosão de múltiplas formas em que elementos tradicionalmente atribuídos a diferentes disciplinas são manipulados pelo mesmo autor e, o que é talvez mais consequente, pelos mesmos intérpretes, sem que para isso tenham que desaparecer as diversas disciplinas, enquanto repositório de saberes e perícias que não têm cessado de se aperfeiçoar e desenvolver.

A geração que irá marcar o início do novo milénio é a geração dos discípulos deste movimento, uma geração não marcada pela ruptura estética dos anos oitenta, para quem a multiplicidade de vias abertas para as artes performativas ao longo da década de noventa constitui um campo a explorar bem mais excitante e lúdico do que quaisquer querelas ou antagonismos.

A década de noventa não tem sido uma década de rupturas neste campo, mas não deixa por isso de ser uma década de fortes personalidades criativas e inovadoras. Não estando circunscritos a movimentos redutores, os autores do nosso tempo podem, a cada momento, seleccionar influências e fontes de inspiração para o seu trabalho. O que é importante nesta década não é o que se pôs de lado, ou abandonou, mas o que se ganhou, o que se acrescentou. Aliás, como toda a gente, também os autores neste fazem um balanço, questionam e reinterpretam, à luz dos conhecimentos actuais, figuras e momentos emblemáticos do século XX, especulam sobre a memória, interrogam-se, interrogam-nos, sobre o que de essencial levamos daqui para o próximo milénio.



Gil Mendo, Teatro Nacional de São Carlos, 1968. Foto: António Manuel Peixoto. Cortesia de Pedro Pinto.

A forma vertiginosa, ainda que subtil, como os desenvolvimentos tecnológicos deste fim de século invadiram o nosso viver quotidiano e transformaram o convívio social não poderia deixar de reflectir-se, de mais de uma maneira, na evolução das artes performativas. A apropriação artística de novas tecnologias, com tudo o que deixa antever de renovação de formas e dispositivos cénicos e de novas relações possíveis entre obra e espectador, não será talvez a mais significativa. Mais significativo poderá ser o que trarão de novo as gerações para quem o convívio com um quotidiano altamente mediatizado e globalizado, em que o real e o virtual coexistem, é já um convívio natural e isento de perplexidade.

Mas a generalizada mediatização, a transferência do espectáculo e da espectacularidade para outras esferas que não são a da arte e da criação artística, determinou também uma redefinição do campo artístico e, nomeadamente, do espaço em que as artes performativas actuam e da forma como procuram interagir com a sociedade. Tornou-se mais íntima e emocional a relação entre performer e espectador, duma intimidade e emocionalidade que só o confronto ao vivo permite e que é dificilmente apropriável pelas indústrias do entretenimento. O processo de criação, a pesquisa, o trabalho em progresso, a obra em aberto, ganham terreno sobre o produto artístico e a obra acabada. A relação com o espectador é mais provocadora do que apaziguadora, não pela intenção de agredir mas pela insistência em levantar questões, em despertar, em provocar no espectador a identificação e a emoção, sem lhe oferecer respostas redentoras. A cumplicidade que procura estabelecer-se com este espectador não se baseia no domínio comum de linguagens codificadas, mas numa comum vontade de preservar a experiência individual, a diferença individual, a memória individual. E talvez isto, este instinto não reaccionário de preservação, seja o que de mais fundamental as artes performativas transportem para o novo milénio.

C I R
R ■ C
A L U

PARASITA



CÂMARA MUNICIPAL DE VILA DO CONDE

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

dgARTES DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES

Este caderno especial do Coreia integra a homenagem a Gil Mendo realizada na Culturgest, em Lisboa, de 23 a 25 de março de 2023, e organizada por um grupo alargado e voluntário de pessoas da comunidade da dança contemporânea em Portugal.

TEXTOS Gil Mendo, entrevistas com Ana Bigotte Vieira, Cristina Peres, Madalena Perdigão e Pina Bausch EDITORES João dos Santos Martins, Joclécio Azevedo, Maria José Fazenda, Pedro Pinto DESIGN GRÁFICO Nuno Beijinho CAPA João Penalva PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Associação Parasita, Circular Associação Cultural AGRADECIMENTOS Ana Bigotte Vieira, Cláudia Galhós, Dora Fonseca, Duarte Bénard da Costa, Ezequiel Santos, Francisco Camacho, João Fiadeiro

DEPÓSITO LEGAL 452179/19 ERC 127238 IMPRESSÃO FIG — Indústrias Gráficas, SA — Coimbra TIRAGEM 3000 exemplares PROPRIETÁRIO Circular — Associação Cultural SEDE DE REDAÇÃO/EDIÇÃO Praça Luís de Camões, 9 - 1.º, 4480-719 Vila do Conde NIF 507590767

O Coreia tentou obter todas as autorizações para a republicação dos presentes textos e imagens. Nos casos em que não conseguimos localizar os detentores dos direitos, apesar dos esforços de boa-fé, agradecemos que nos contactem para coreia@coreia.pt.

JOÃO DOS SANTOS MARTINS (Santarém, 1989) é artista. A sua prática distribui-se entre múltiplas colaborações e investigações que permeiam a dança, experimentando entre formatos como a coreografia, a exposição e a edição. JOCLÉCIO AZEVEDO (Brasil, 1969) foi diretor artístico do Núcleo de Experimentação Coreográfica entre 2006 e 2011. É artista residente e coordenador do programa educativo da Circular Associação Cultural. Frequenta o doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes (Universidade de Coimbra). MARIA JOSÉ FAZENDA (Faro, 1964) é doutorada em Antropologia pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, professora coordenadora na Escola Superior de Dança - Instituto Politécnico de Lisboa e investigadora no CRIA - Centro em Rede de Investigação em Antropologia, polo do ISCTE-IUL. PEDRO PINTO (Lisboa, 1977) é investigador pós-doutorado em estudos de género, sexualidade e corporalidade. Trabalhou anteriormente como músico e performer (1995-2008). Após a morte de Gil Mendo, seu companheiro de vida, retornou ao universo da dança, dedicando-se atualmente à sua historiografia no contexto português. NUNO BEIJINHO (Lisboa, 1992) é designer gráfico. Trabalha entre Amsterdão e Bruxelas em parceria com artistas, músicos, escritores, trabalhadores culturais, vizinhos e ativistas políticos.

Esta edição do Coreia é escrita em português de Portugal. Nos textos republicados manteve-se a grafia original, nas entrevistas inéditas adoptou-se o novo Acordo Ortográfico.