

Copernica

reia # 8

**Tiago Amate** Uma Carta que Dança ao Sul **Pope.L** Notas a propósito de *Crawling Piece*/ Diário de Performance, 1991/ Manifesto de Performance #78  
**Ahn Vo** A Força Aparicional da Dança **Diana Niepce** Crítica para a Dança  
**Estelle Nabeyrat** *Love Song*, uma Canção na Cabeça **Ana Rita Teodoro & Valérie Castan** Audiodescrição em Dança **João Polido** Sombra de Vento **setareh fatehi** Parallaxando (eu): a História de uma Prática  
**Inês Pinheiro** Maneiras de Cher **Wilson Le Personnic** com **Myriam Gourfink** O Infra, o Sensível, o Pré-Movimento, a Respiração, a Vibração... **Rogério Nuno Costa** Nota (de Rodapé) para a Escrita de uma Tese sobre “Multiversidade”  
**Chloe Chignell** Baladas em Jargão VII — Um Auto-retrato **Davi Pontes** Racial ↔ Não-local **Silvia Federici** Elogio do Corpo que Dança **Guilherme Valente** Como Comprar um Jornal de Dança

## Editorial

### Clara Amaral e João dos Santos Martins

Na última página da edição anterior do *Coreia* o futuro era deixado em aberto. A primeira página deste *Coreia* mantém o futuro em construção sabendo, à partida, que haverá mais quatro edições e que assim se inicia uma nova série. Esta é uma edição especial que se desdobra em duas. Por um lado, o *Coreia* prossegue a sua linha editorial com um novo *design* de Isabel Lucena, e introduz uma coeditora, Clara Amaral. Por outro lado, publicamos um caderno exclusivamente dedicado a Gil Mendo, figura ímpar no panorama da dança contemporânea em Portugal que nos deixou em 2022. O suplemento, publicado no contexto do evento “Para o Gil” a realizar na Culturgest em março de 2023, é editado lado a lado com Maria José Fazenda, Joclécio Azevedo e Pedro Pinto, com *design* de Nuno Beijinho.

Num dos seus editoriais para a *Revista do Fórum Dança*, em 1992, Gil Mendo refletia sobre o papel das artes performativas na “manutenção (ou deveríamos dizer recuperação?) da comunicação e da troca nas sociedades”. Quando começámos a construir o futuro desta edição do *Coreia*, falámos sobre os nossos desejos, os escritos que nos movem e comovem, as pessoas com quem estamos numa proximidade distante. Assim se vivem alguns afetos. À distância. Sem que essa seja menos valiosa que a proximidade, ou como nos escreve setareh fatehi desde Teerão: “Em caso de (eu) estar presente de qualquer forma possível, tudo o que estiver perto dessa presença é real.”

E a realidade, que vertiginosa tem sido, passou um ano desde o início da invasão da Ucrânia pela Rússia, que espoletou uma trepidante tendência bélica na Europa e virou a página Covid. Se em Portugal se luta pelos acesso justo a bens essenciais e por preços dignos na habitação, no Irão a luta das mulheres por uma emancipação política intensifica-se, no Brasil celebra-se euforicamente o fim da era do genocídio e ecocídio bolsonarista. A convivência do

tempo comum na esfera da digitalização ao lado da disparidade geográfica, política e social cria uma sensação nauseabunda de ansiedade. Desde esse lugar de tormento, abrimos o jornal com uma proposta epistolar de Tiago Amate, que nos escreve “hoje com um quê de desespero”.

Na sua conferência no Teatro do Bairro Alto, Franco Bifo Berardi discutia com a ativista ambiental Ideal Maia que a forma de ação política que lhe parece estar ativa hoje passa não pela participação, mas pela renúncia: a renúncia ao trabalho, a renúncia à produtividade, a renúncia à vida tal como ela é. A renúncia já antes expressada por Bartleby, o escrivão, é reafirmada por Rogério Nuno Costa, que escreve nesta edição que “o mundo que temos é uma valente merda. Se calhar é o pior dos possíveis. Ou um dos impossíveis”. O que fazer perante uma vida que não faz sentido e no qual as forças de mudança política clássicas parecem exauridas? “Onde foram parar nossas alternativas? Por acaso ainda existem?”, escreve Amate.

Alternativas existem, se dúvidas houvesse, dissiparam-se no momento em que Leyla Brasil ocupou a peça *Tudo sobre a Minha Mãe* de Daniel Góes, no Teatro Municipal São Luiz com um protesto para dizer que as pessoas trans continuam a trabalhar precariamente nas ruas por não terem lugar noutras esferas da sociedade. As instituições culturais tentam abrir-se para não serem canceladas, mas a tentativa muitas vezes não está enraizada em mudanças estruturais que realmente baguncem as lógicas e práticas hegemónicas do pensamento.

A disputa dos corpos, da representatividade em oposição à inclusão, da oportunidade em oposição à tendência, está na ordem do dia. Cada vez mais é inevitável pensar políticas de representatividade, por se observarem na sociedade discriminações obtusas, que frequentemente têm as suas raízes profundas na linguagem. O artista Joseph Grigely comentava isso mesmo a propósito de uma notícia do *New York Times* de junho de 2021: “Revistas de Medicina cegas relativamente ao racismo como crise de saúde, dizem os críticos.” Na sua página de Instagram, Grigely criticava o “uso da cegueira como uma metáfora pejorativa”. E continuava: “Mas está claro que a intenção do uso da frase é conotar uma falta de consideração, ou pensamento racional. (...) Na verdade não sabes o que é um

insulto até te aperceberes de que o corpo que tens e o corpo que te tem a ti é usado como uma metáfora descritiva de ignorância no maior jornal dos EUA.”

Diana Niepce descreve a primeira vez em que entrou autonomamente na Culturgest por uma entrada acessível a cadeira de rodas para assistir ao espetáculo *Óss*, de Marlene Monteiro Freitas com o Dançando com a Diferença, um grupo profissionalizante que reúne pessoas com e sem deficiência. A sua experiência crítica questiona espaços de agência e leva a perguntar qual a diferença entre apresentação e representação na dança. Pensando (e atuando) sobre acessibilidade, Ana Rita Teodoro traz-nos a transcrição de uma conferência de Valérie Castan, audiodescritora especializada na tradução e interpretação de espetáculos de dança, para pensar nas especificidades da experiência cinestésica a par da experiência visual.

Dando atenção à escuta, o músico João Polido debruça-se sobre questões de tradição, identidade nacional, memória e a criação de mundos via práticas culturais, a partir das experiências de som. Estelle Nabeyrat, curadora e escritora francesa, descreve a sua relação com o trabalho de som do artista visual Pedro Barateiro a partir de uma vivência coletiva num concerto de Dean Blunt onde a experiência estética se confundiu em estranheza: um apelo. Nabeyrat lembra-nos que ser espectador/a é, também, ser assombra-de de relações inesperadas.

O coreógrafo Davi Pontes alinha-se teoricamente com o pensamento quântico da filósofa Denise Ferreira da Silva e propõe *Racial ↔ Não-local* com o intuito de “bagunçar a lógica do linear”. O seu exercício de pensamento assume um “re-recordar ético que dispensa as forças mórbitas da melancólica coreografia moderna e propõe possibilidades na beira do abismo temporal”. Em semelhante exercício de questionamento do tempo na coreografia, Miryam Gourfink fala, numa entrevista ao jornalista Wilson Le Personnic, sobre a sua investigação a partir do movimento ínfimo, intra, mínimo do corpo. São movimentos imperceptíveis ao olho humano e que obrigam a uma reorganização do espaço que ocupa a visão como modo de percepção ainda dominante na dança.

A coreógrafa e escritora Chloe Chignell dá corpo (e mão) a *Baladas em jargão VII — Um auto-retrato*, parte do projeto *Ballades infidèles*, iniciado por François Villon, um poeta francês do século XV, e desenvolvido pelo artista Simon Asencio. Na contribuição de Chignell, habitamos o corpo de uma balada que viajou da língua francesa para o inglês e daí para o português. Pensa-se o ato de ler desde o corpo de quem normalmente é lida, neste caso, a balada, que também confidencia: “O desejo de cada poema

é manter-se ao mesmo tempo dizível e desconhecido.”

Mantendo-nos no desconhecido e nas suas possíveis aparições fantasmagóricas, Anh Vo, artista vietnamita residente em Nova Iorque, escreve a partir da sua peça *BABYLIFT* e como esta leva a comungar “com a multidão de anónimos morta no decorrer da guerra do Vietname”. A dança e a sua relação íntima com o desaparecimento — que terá, segundo Vo, de ser desligada da efemeridade — é o que “permite” a comunhão com fantasmas “sem ter de os tornar visíveis”.

Publicamos pela primeira vez, em tradução portuguesa, escritos do artista norte-americano Pope.L acompanhados por uma série de imagens do seu trabalho de performance nas ruas de Nova Iorque dos anos 1970 e 1990. Trazendo o corpo em proximidade com o chão, o seu trabalho insiste na literalidade do gesto performativo, questionando estruturas hierárquicas do espaço social, racialidade e poder. No chão, mas num gesto de sensualidade somática, encontramos também a bailarina e professora Inês Zinho Pinheiro, que propõe “que sejamos chão em conjunto, ‘cher’ em conjunto”.

Num momento em que várias estruturas artísticas ficaram literalmente sem chão por verem os seus apoios da DGArtes descontinuados numa nova roda-viva de empobrecimento, isto obriga-nos a pensar como ser chão em conjunto e a imaginar outros modos de sobrevivência. Talvez regressando a “um corpo que dança”, como sugere Silvia Federici no seu artigo de 2016 que republicamos. A filósofa italiana reflete que olhar para o corpo como uma “produção social (discursiva) ocultou o facto de que o nosso corpo é um recetáculo de faculdades, capacidades e resistências”. Com esta crítica, Federici não sugere recuperar a ideia de um corpo natural, mas reivindica um corpo que ultrapassa a periferia da pele “numa continuidade mágica com os demais organismos vivos que povoam a terra: os corpos humanos e não-humanos, as árvores, os rios, o mar, as estrelas”. De acordo com Federici, devemos reapropriar o nosso corpo, não só individualmente como coletivamente.

Assim se termina esta edição do *Coreia* #8, o movimento que continuarão a ver. Os próximos *Coreias* permanecem abertos a novas contribuições. Abrimos também a possibilidade de assinatura do jornal e de doações através do site [coreia.pt](http://coreia.pt)

# Uma Carta que Dança ao Sul

Tiago Amate

Lisboa, 11 de janeiro de 2023

Queridos amigos,<sup>1</sup>

Escrevo hoje com um quê de desespero. Nada demais, nada que impossibilite o correr da vida segundo uma lógica de mais-valia que não nos deixa parar; lógica que expropria nossa força de trabalho, nosso tempo e, ultimamente, até nosso sono para agregar valor às mercadorias e aos abismos sociais num mundo de extensas crises humanitárias. Não me sinto angustiado à toa, mas, sem explicar ao certo, percebo que seguimos rodeados de pessoas mentalmente saturadas e adoecidas. É compreensível a exaustão em tempos de sociedade do desempenho, como anunciou há mais de dez anos Byung-Chul Han: “A sociedade do desempenho é uma sociedade de autoexploração. O sujeito do desempenho explora a si mesmo, até consumir-se completamente”.<sup>2</sup> No entanto, insisto em perguntar para onde foram as experiências de solidariedade, de autocuidado e, sobretudo, de dissidência em contraposição aos sistemas hierárquicos impostos biopoliticamente segundo o controle da vida social no ocidente. Onde foram parar nossas alternativas? Por acaso ainda existem?

O adoecimento generalizado que acompanha a ascensão das redes sociais no século XXI e das novas ondas de fascismo não está dissociado da perversidade ideológica do capitalismo, agora financeiro e informacional,<sup>3</sup> além de suas estratégias biopolíticas para manutenção de poder, como comprovam os desastres midiáticos (e simultaneamente políticos) do século passado: a propaganda nazista de Goebbels, a espetacularização iconográfica de invasões coloniais no continente africano e o televisionamento de guerras forjadas na Coreia e no Vietnã. Se hoje temos *fake news*, há toda uma perversa economia política dos meios de produção e comunicação a ser desvelada antes. Guy Debord a resume em um de seus famosos aforismos: “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem.”<sup>4</sup> É, sobretudo, a *mais-valia* uma das responsáveis pelo esgotamento

do fatídico maio de 1968, entre os quais *Masculino Feminino* (1966) e *A gaia ciência* (1967), e percebo a tentativa de sintetizar paradoxalmente os absurdos de uma vida moderna resignada com sua própria exploração, enquanto delira por revoltas fracassadas ou sucumbe a falsos atos de resistência. É, sim, desesperador viver numa modernidade do esgotamento que apenas adensou a lógica utilitária do objeto.

Se não somos produtivos, tornamo-nos descartáveis. Qual a diferença dessa perspectiva para aquela vigente em tempos de capitalismo mercantil, quando inúmeros corpos racializados foram escravizados e transformados em objetos descartáveis das monarquias eugenistas europeias? Se durante as invasões coloniais a figura do *homo sacer* apresentava-se como o outro passível de ser aniquilado pelo poder soberano, isso acontecia porque os povos assassinados sequer alcançavam o estatuto europeu de humanidade: eram objetos da vontade branca, *vidas desnudas* fora da ordem do direito, como descreve Giorgio Agamben.<sup>5</sup> Não que essa configuração tenha mudado: a comoção seletiva da branquitude continua uma explícita denúncia da falácia humanista diante da necropolítica contemporânea. Alguns corpos valem menos que outros, talvez porque não sejam tão humanos assim. No entanto, a diferença é que mesmo essa humanidade excludente, na sociedade do desempenho, passou à condição de *homines sacri*. Segundo Han, a vida numa sociedade de doping deve ser mantida sadia a todo custo, mas apenas para continuar produtiva. É o oposto da vida que deve ser aniquilada: “Sua vida equipara-se à vida de um morto-vivo. São por demais vivos para poder morrer, e por demais mortos para poder viver.”<sup>6</sup> Não se tornaram cadáveres, mas sim zumbis.

**“É um princípio epistemológico.**

**O pensamento vazio dos brancos não consegue conviver com a ideia de viver à toa no mundo. Acham que o trabalho é a razão da existência deles. Eles escravizaram tanto os outros que agora precisam escravizar a si mesmos. Não podem parar, experimentar a vida como um dom e o mundo como um lugar maravilhoso.”<sup>7</sup>**

Para Krenak, a insistência do homem branco na exploração do outro desenvolveu-se como experiência social de autoexploração. As políticas neoliberais de uma sociedade de desempenho mantiveram as pessoas escravizando a si mesmas no regime de *mais-valia*. Se não forem úteis o suficiente, não precisam mais de alguém para cobrá-las; que o façam sozinhas agora. É por isso o adoecimento generalizado: tornamo-nos insuficientes, mas segundo a óptica de quem nos explora. Fomos todos encerrados numa caixa de Pandora contemporânea, no entanto mais parecida com a forma que espécies são cultivadas em laboratório, úteis a algum experimento. Estamos enclausurados numa sociedade tecnocientífica que encontra justificativas para a manutenção de suas opressões seculares, explorando corpos à exaustão.

Presos nesse ciclo infundável, vemos a emergência de inúmeras doenças mentais, entre elas a depressão, a ansiedade e o *burn-out*.<sup>8</sup> Em comum, essas doenças carregam o *modus operandi* da insuficiência subjetiva

numa modernidade que privilegia a perspectiva dos exploradores, opressores, destrutores etc. Somos cotidianamente atacados e boicotados por lógicas que impedem o desenvolvimento de atos de resistência, sejam simbólicos ou materiais, ao destituí-los de sentido. A guerra híbrida que se instalou com o aperfeiçoamento do ciberespaço tem produzido disputas de narrativa a favor de signos viciados pelas ideologias do horror, da violência e do fascismo. Assim, uma obra de arte que contém nudez pode repentinamente virar uma ameaça pedófila, como ocorreu com *La Bête*, do coreógrafo Wagner Schwartz. Um corpo nu que manuseia e se assemelha a uma das esculturas de Lygia Clark tornou-se alvo dessas acusações quando imagens de sua performance no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2015, viralizaram na internet. Adultos e crianças interagem com Wagner, disponível para mudar de posição a partir do toque do público. A nudez do coreógrafo diante de crianças, então, foi acusada de pedofilia pela extrema direita. Isso não é uma novidade, visto que as substituições de sentido são a estratégia política dos conservadores. No entanto, nada se compara à difamação criminoso e às ameaças de morte produzidas por fascistas. Wagner, então, precisou deixar o Brasil.

São os mesmos fanáticos que, em 8 de janeiro de 2023, destruíram dezenas de obras de arte na invasão aos Palácios da democracia brasileira, reproduzindo cenas esdrúxulas do episódio no capitólio norte-americano, mas com outras pitadas de perversidade: mural de Di Cavalcanti rasgado, esculturas de Brecheret, Giorgi e Krajcberg destruídas... o que mais esses vândalos são capazes de fazer quando mesmo a arte não os impede do ímpeto de aniquilação? O desespero do *zeitgeist* traduz um verdadeiro abismo ao qual lançam-se pessoas e, à deriva, em queda livre, não conseguem mais responder criticamente aos comandos virtuais enviados por máquinas de guerra e por hierarquias de poder que fazem a manutenção das ameaças às subjetividades autônomas.

Quando anuncio meu desespero, é uma forma de assumir o medo desta distopia que avança com pouquíssimas interdições em democracias liberais ao redor do mundo. Mas ainda sou otimista e penso que atos de resistência atravessarão o espaço e o tempo, como Krenak: “O que nos resta é viver as experiências, tanto a do desastre quanto a do silêncio. (...) Ou toda vez que você vê um deserto você sai correndo? Quando aparecer um deserto, o atravessa.”<sup>9</sup>

**“Eu sou a chuva que lança a areia do Saara/ sobre os automóveis de Roma.**

**Eu sou a sereia que dança, a destemida Iara,/ água e folha da Amazônia**

**Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra/**

**Você não me pega, você nem chega a me ver/**

**Meu som te cega, careta, quem é você?”<sup>10</sup>**

Por isso danço, danço como se atravessasse um deserto que conheço. Deserto de lagoas, cujas águas brotam da chuva. Danço como ato de permanência na resistência, como algum antídoto ao

logocentrismo do antropoceno mas, sobretudo, às interdições que se multiplicam na vida social. Um pensamento que vem dançando e se recusa a ter na normalidade da economia política de expropriação ou na razão ocidental qualquer ordenação sobre si. Porém, se vejo pessoas adoecendo logo ao lado sei que também não estou imune, é um processo coletivo, e por isso precisamos urgentemente cuidar uns dos outros e também das utopias com as quais flertamos socialmente. Estamos corresponsabilizados e somos um organismo vivo, um planeta que integra um sistema solar numa galáxia perdida no espaço infinito. Mas isso não nos impede de respirar autonomamente, cada um à sua maneira e ritmo. É na diferença, portanto, que nos encontramos resistentes e vivos diante de consensos impostos. Por isso respiro e me permito parar, como numa dança que abandona o desespero por desempenho.

1. Este texto foi originalmente escrito antes de sua leitura nas imediações do Convento de Arrábida, onde aconteceu uma das performances integrantes do projeto *Cartas que Dançam ao Sul*. Com a intenção de serem enviadas ao Brasil, essas epístolas se transformam em videodanças, hibridizando-se numa perspectiva não linear a partir de múltiplas interações entre corpo, câmera, imagem e palavra.
2. Han, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 101.
3. A análise otimista de Manuel Castells sobre uma economia baseada no informacionalismo, publicada em 1996, encontra sua crítica no trabalho de Byung-Chul Han, quando este descreve uma era de psicopolítica digital dominada pelo neoliberalismo: “Hoje, essa euforia já se mostrou uma ilusão. A liberdade e a comunicação ilimitadas se transformaram em monitoramento e controle total. Cada vez mais as mídias sociais se assemelham a pan-ópticos digitais que observam e exploram impiedosamente o social. Mal nos livramos do pan-óptico disciplinar e já encontramos um novo e ainda mais eficiente.” Em: Han, Byung-Chul. *Psicopolítica: O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Áyiné, 2018, p. 19.
4. Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 25.
5. “Os Estados-nação operam um maciço reinvestimento da vida natural, discriminando em seu interior uma vida por assim dizer autêntica e uma vida nua privada de todo valor político (o racismo e a eugenia nazista são compreensíveis somente se restituídos a este contexto).” Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 139.
6. Han, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 269.
7. Krenak, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 113.
8. Em relatório publicado pela Organização Mundial da Saúde, cerca de 1 bilhão de pessoas no mundo viviam com algum transtorno mental em 2019. Só o suicídio teria sido responsável por mais de uma em cada 100 mortes, sendo 58% dos casos registrados abaixo dos 50 anos de idade. Durante o primeiro ano da pandemia de COVID-19, a OMS estima que casos de depressão e ansiedade tenham crescido pelo menos em 25%. Disponível em: < <https://www.who.int/publications/i/item/9789240049338> >, acessado em 20 de fevereiro de 2023.
9. Krenak, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 116.
10. *Reconvexo*, música composta por Caetano Veloso para Maria Bethânia.



Tiago Amate. Foto: Fil Pedroso

humano e não-humano, quando transformaram cada âmbito da vida ocidental em espetáculo e, portanto, em mercadoria. Tenho assistido novamente a alguns filmes de Jean-Luc Godard após sua morte em 2022, sobretudo aqueles realizados pouco antes

NOTAS A PROPÓSITO DE *CRAWLING PIECE*

vulgo *Quanto Custa Aquele Preto na Montra?* (Verão 1991 / Ruas da Cidade de Nova Iorque)

Masquismo estético, os seus des-contentamentos, performando lutas sociais poeticamente / analiticamente via agência publicitária de lamentações: para incitar uma dinâmica recursiva entre o privilegiado/subordinado - para nos testar a nós/ a nossa negociação do social. Rastejar: SOFRER: provocação para a ação. Pergunto: A *body art* iliba? Por exemplo, é somente uma luta desconectada e ISOLADA? Americanos, adoramos o capital pessoal = individualismo. Tão reconfortante. Se dar corpo continua a ser uma idiossincrática explosão individual, então ação = solipsismo. Preocupo-me. As pessoas dizem ironia = arte séria. As pessoas dizem: não sejas tão CLARO. A tua crítica não é confusa o suficiente, as tuas palavras não são longas o suficiente, que raio se passa contigo, não vês a trapaça? Conclusão: a FÉ é um produto. Ironia, outro produto. Coloca 'elas' juntas. Ama essa lógica falha. O verdadeiro ESPÍRITO do meu projeto: MIJAR no coração sangrento do PAI. Falha do tribunal. Não da LEI. Máxima machista: Ações são efeminadas. Palavras são viris. A confusão é conspurcada - à totalidade TOTAL. REIVINDICO: Quando sofro. Faço-o para todos. Isto é DESONESTO (mas tenho que enfiar a carapuça) não importa que produto venda ou com que bíblia acene. A minha MÃE: Billy, faz-te à vida e deixa-te de palavras - arrisca o couro onde nós, o zé-povinho, vivemos...

Publicado originalmente no *Art Journal*, 56, n.º 4 (Inverno de 1997), "Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century", pela CAA.

DIÁRIO DE PERFORMANCE, 1991

A verdadeira questão  
Jaz na justaposição  
Da destituição e plenitude  
Isso é tão inquietante  
E a sensação de que poderia ser eu amanhã  
Faz a minha arte parecer autosserviço.

As porções da vida não são divididas equitativamente...  
Se as coisas fossem mais claras, mais limpas, mais brilhantes,  
mais arrumadas  
Mais tipo bolacha Ritz...  
Se apenas houvesse rico ou pobre,  
Preto ou Mouro  
Ou só alguns brancos a arrancar à dentada cabeças de cotonetes...  
Cairia eu na miséria  
A defender, a ir na onda, a fingir sofrer  
Por algo supostamente totalmente outro?  
Eu sou o mano mais escuro, o muito mais escuro,  
A resolver *puzzles* infiltrado  
Num bom emprego em más alturas.  
A levantar o meu salário sobre os corpos na Palestina  
Vejo-os dispostos como judeus em Bowery  
Como no terminal da estação de autocarros de Port Authority,  
No âmagio de Nova Iorque

As pessoas dizem que há beleza na feiura.  
Passa o Häagen-Dazs  
Vomita-o na retrete,  
Fá-lo milhentas vezes.  
Não deixes que o teu lado bom o estrague.  
Tenho a minha própria anorexia cultural.  
É um tanto ousado,  
Ponho-me de bruços e rastejo até me tornar realidade.

Não te escapas da verdade, 'tás a ver,  
Arte não é sobre obras-primas

Queres perfeição? Compra uma Smith & Wesson.  
Toma um Slurpee, isso, sim, é uma lição!  
Arte devia ser desleixada e vergonhosa.  
Vergonha: o chicote, o corte e a maçã.

Como podes amordaçar a corrente e os escravizados?  
Arte devia ser enorme mas caber na boca.  
Na minha arte, quero a coordenação olho-mão  
Para criar uma celebração conflituosa.  
Arte que chama a atenção dos transeuntes.  
Arte que é macabra & inócua & incompleta.  
Arte simbólica do salto  
Que precisamos para nos livrar da nossa paz de espírito.

Queria a coordenação Olho/mão  
Para criar uma celebração conflituosa  
Eu - Eu - Eu - Eu queira fazer algo  
Que comunicasse com quase  
Qualquer um nas ruas  
Algo macabro, algo inócua, contudo incompleto,  
Algo profundo, algo doloroso, simbólico  
Da armadilha da fé de que precisamos para nos abanar  
Do nosso sono

Pope.L, *Times Square Crawl* a.k.a. *Meditation Square Pieces*. Times Square, Nova Iorque, 1978. Cortesia do artista e da Galeria Mitchell-Innes & Nash (Nova Iorque). © Pope.L



No trabalho,  
 Pessoas diferentes viram histórias diferentes  
 Aquelas que viram as ações na rua  
 não viram o filme.  
 Quando esmifras a tua intenção  
 Estás a defender a insegurança  
 Uma grande dama disse isto  
 Ruth Maleczech! então não o esqueças  
 Ela disse (e vou citá-la só uma beca)  
 “Só porque dizes que existe  
 Não significa que é realmente visível”

Então se eu fosse mudar alguma coisa  
 Mudava algumas das minhas decisões  
 Mudava algumas crenças  
 Por detrás da visão  
 Quanto misturas Arte + política  
 Acabas sempre a tratar os sintomas

A maioria dos que viram a performance na rua não foi convidada para a exposição  
 Então - Se eu fosse mudar algo  
 Aceitaria as minhas limitações  
 Tentaria criar pontes  
 Entre o que é feito, o que é dito  
 E o que é escondido  
 Levava todos para a cozinha  
 Para uma subversão de arroz, feijão e porco frito

Enfim, só não quero arruinar a minha imagem  
 Como alguém uma vez disse “Arte precisa de contexto”  
 Um Alibi, talvez café e pastel  
 Podia ficar constipada e  
 Desaparecer...  
 Então o que faríamos?

Bebíamos uma coca-cola e ficávamos famintos.

O excerto que aqui se publica reúne dois blocos de texto complementares originalmente publicados na *Art Journal*, 56, n.º 4 (Inverno de 1997) “Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century”, pela CAA, e em manuscrito no catálogo que acompanhava uma retrospectiva do trabalho de Pope.L no MoMa, Nova Iorque: *member: POPE.L, 1978—2001*, editado por Stuart Comer com Danielle A. Jackson, 2019.

## MANIFESTO DE PERFORMANCE #78

— A Morte da Performance; A minha mãe; Eu próprio

Sabes de antemão de algumas coisas. Como a morte.

Ainda assim, no fim ela escapa-te.

A vida é assim ~~também~~. Esperança, igualmente.

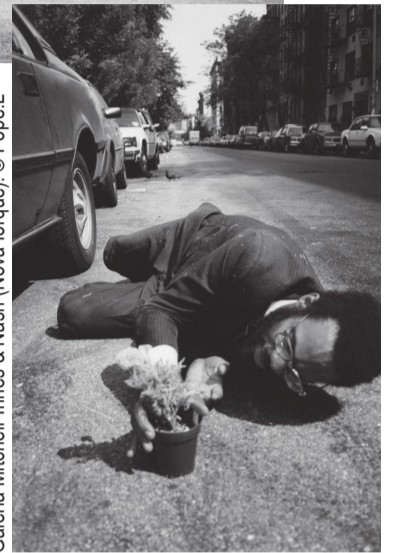
Hoje estive a pensar na minha mãe. Vejo-a na sua casa, ~~que consiste~~ num quarto pequeno numa casa estreita numa rua pedregosa num lugar especificamente criado para a malta preta.

Quando penso na minha mãe, frequentemente fico triste, não deprimido atenção mas triste. Uma tristeza que sulca como uma onda sobre o horizonte das minhas pálpebras. Pergunto-me porquê todo esse drama e nego-o com uma careta de indignação. A minha mãe está mais velha hoje do que alguma vez foi. Isto é lógico, mas ainda me surpreendo. Ela senta-se apumada na sua cama. A TV está aos seus pés as paredes caiadas a azul que ela contempla cheia de paz com com olhos de tartaruga. Ela tem um livro numa mão a outra crispada no seu colo: espasma quando a televisão faísca com estáticas. Perto da cama, junto à sua mão há uma mesinha com cigarros pretos, um copo de cerveja, um romance cor-de-rosa e muitas caixas de fósforos. Ela está a dormir. Com a respiração pausada. O quarto brilha como uma pira fúnebre.

E estou triste, mas jubilante de uma forma estranha, pois a morte da minha mãe é a minha jovem e mísera inspiração a gatafunhar neste restaurante à espera que o teatro abra; evito aquela atenção cuja presença não se menciona, porquanto eu sou um performer a caminho da minha morte.

Publicado originalmente em manuscrito no número 1 da revista *THE ACT — Performance Art*, inverno/primavera 1986, pelo Performance Project, tendo como editor Jeffrey Greenberg e co-editores Jacques Cwat e o próprio Pope.L.

Traduzido dos originais em inglês por Marinho Pina.



Pope.L, *How Much is that Nigger in the Window* a.k.a. *Tompkins Square Crawl*, 1978. Cortesia do artista e da Galeria Mitchell-Innes & Nash (Nova Iorque). © Pope.L



Pope.L, *How Much is that Nigger in the Window* a.k.a. *Writing/Sleeping/Living on the Flag*, 1991. Cortesia do artista e da Galeria Mitchell-Innes & Nash (Nova Iorque). © Pope.L



Pope.L, *How Much is that Nigger in the Window* a.k.a. *Eating the Wall Street Journal* (early street version), 1991. Cortesia do artista e da Galeria Mitchell-Innes & Nash (Nova Iorque). © Pope.L

# A Força Aparicional da Dança

## Ahn Yo

Depois da estreia de *BABYLIFT* (2021), em Nova Iorque sem público, estava muito deprimido. Primeiro diagnostiquei-me com uma clássica depressão pós-performance – o inevitável colapso que acontece depois de trabalhar loucamente num projeto que significa tudo para mim, mas não parece significar nada para o resto do mundo. À medida que as semanas e os meses foram passando, o corrosivo sentimento diário de vazio não desaparecia. Nem desapareciam os pesadelos e a paralisia do sono, pareciam até aumentar de intensidade e frequência. Alguma coisa estava errada. Talvez estivesse assombrado.

Ser assombrado não devia ser, para mim, uma surpresa; afinal, *BABYLIFT* tinha estreado sem público principalmente porque eu queria dançar com fantasmas, com a multidão de anónimos morta no decorrer da guerra do Vietname. Era uma tarefa impossível. Pesavam muitas mortes sobre este pequeno país destruído por meio século de guerras com impérios, tanto antigos como recentes – França, Japão, China e os Estados Unidos da América. Crescer em Hanói, numa das primeiras gerações vietnamitas que viveram relativamente em paz (pelo menos do ponto de vista geopolítico), fez-me sentir distante das guerras. A diretiva tácita era, e ainda é, continuar e seguir em frente. Não podemos ficar parados a olhar para trás, se não queremos que os fantasmas nos alcancem.

Olá estava eu, a pedir aos fantasmas que dançassem comigo, e nunca me ocorreu que eles poderiam ficar e assombrar-me depois do fim da performance. Senti-me falsamente protegido pelo carácter efémero da performance, o mesmo que, aparentemente, livra a performance dos grilhões do tempo e a envolve no presente fetichista. “O ser performance [...] atinge-se através do desaparecimento”,<sup>1</sup> a famosa declaração da teórica da performance Peggy Phelan. E se a performance desaparece no presente não reproduzível, os fantasmas invocados também se dissiparão ao mesmo tempo que o momento singular de uma performance se dissipa.

Há algo de reconfortante e que garante segurança nesta articulação ontológica da performance enquanto desaparecimento, o que justifica a ideia de que os encontros com fantasmas em performance sejam também efémeros. Numa reviravolta paradoxal, a hiperfixação no presente efémero acaba por banir inadvertidamente os fantasmas ainda mais para o passado, sem vínculo à contemporaneidade. Mas assombrar é o mais contemporâneo possível. Assombrar desafia a progressão da linha temporal do passado para o presente e para o futuro, ou até a crença de que os fantasmas são o regresso de um passado que ficou por resolver. Assombrar tem uma qualidade atemporal e não porque está fora do tempo. É precisamente o contrário, assombrar, com a sua presença eterna, evidencia a força turbulenta do tempo, recusa qualquer lógica temporal e assim desestabiliza a dicotomia entre passado e futuro, entre vida e morte. Jacques Derrida lembra-nos, “um fantasma nunca morre, permanece para poder voltar uma e outra vez”.<sup>2</sup>

Nesse sentido, fui ingénuo quando estava a trabalhar em *BABYLIFT* e esperava que um momento de comunhão com fantasmas funcionasse como um aperto de mão inocuo, uma troca de cumprimentos no teatro sem consequências materiais. Não podemos estabelecer contacto com fantasmas e sair ilesos. Nesse encontro visceral com o desconhecido temos de questionar o que pensamos saber, e o que achamos ser a realidade deixa de parecer muito real. Assombrar produz inevitáveis transformações. Pode não ser imediatamente aceite, ou pode ser temporariamente evitado recorrendo a rituais de exorcismo. Podemos tentar resistir em vãs tentativas de o afastar, mas eventualmente a assombração apanha-nos. Repito, “um fantasma não morre”.

Em 2021 não estava pronto para dar as boas-vindas aos fantasmas que entusiástica, ainda que imprudentemente provoqueei (como se os fantasmas alguma vez esperassem que estivéssemos preparados; como se nos conseguíssemos

preparar para a sua erupção e disrupção). Então, para preparar um estado de calma provisório, ganhar algum tempo e começar a lidar com esta minha nova condição de pessoa assombrada procurei dois poderosos intermediários: a psicanálise e o xamanismo do Sudeste Asiático. Por um lado, a psicanálise e a sua metodologia de associação livre animam a força da assombração com a curiosidade científica pelas suas consequências sentidas (i.e., sintomas como pesadelos), trabalham meticulosamente sobre a psique individual do sujeito para reconhecer os vestígios da presença inquieta de fantasmas. Por outro lado, o xamanismo promete um acesso ao assombro menos tortuoso, onde o xamã, com recurso a várias ferramentas de adivinhação, consegue falar diretamente com os fantasmas, quase como se fossem seres vivos, por vezes com uma linguagem simples, às vezes em línguas diferentes, ou até telepaticamente, mas é sempre claro que a comunicação entre eles está a acontecer.

Estou tentado a dar nomes aos fantasmas identificados neste meticuloso processo de cuidar dos assombros, apesar de achar que é uma vontade à qual não devo ceder. Por exemplo, os fantasmas com quem interajo não têm nome, continuam por aqui desde as guerras, pertencem às multidões anónimas de mortos. Mas, mais do que tudo, nomeá-los e assim fixá-los num documento seria enganador, daria uma ilusória sensação de clareza que implicaria podermos simplesmente confrontar as assombrações diretamente e obter as respostas de que estamos à procura. Seguir o rasto da assombração pode levar a algumas respostas (a perguntas que nem sequer sabíamos ter), mas as respostas só nos levarão a mais perguntas. “Um fantasma permanece para poder voltar uma e outra vez.”

A experiência de consultar xamãs e de ser psicanalisado foi muito esclarecedora. Ao mesmo tempo, não tenho a certeza de que almejar o esclarecimento seja o caminho a seguir ao trabalhar com assombrações. Talvez seja necessário algum esclarecimento, mas apenas no sentido de dar alguma segurança sem dissipar todo o medo e toda a curiosidade, para continuar a avançar no escuro e a seguir o rasto dos fantasmas. Para nos mantermos sensíveis no meio da dúvida e da incerteza, para nos aventurarmos pelo desconhecido sem o colonizar pelo campo iluminado do conhecimento, mas para que simplesmente nos deixemos ser movidos por esse desconhecido.

Ao pensar nestas questões de mover e de ser movido regresssei à dança, como se fosse uma bússola guiando-me por terrenos espectrais e desconhecidos. Quero voltar à questão do desaparecimento, cuja formulação assente na efemeridade e na preciosidade do presente parece banir a dança e as assombrações para um passado distante. Ainda assim, não quero apressar-me a repudiar o desaparecimento – existe, de facto, alguma coisa semelhante ao desaparecimento na dança, com a sua ambivalência entre ser escorregadia e evasiva e ao mesmo tempo ter uma materialidade visceral. E é precisamente nesta relação íntima com o desaparecimento que a dança consegue estar em movimento com fantasmas e rastrear movimentos fantasmagóricos sem ter de os tornar visíveis.

Aqui o termo desaparecimento precisa de ser desligado da noção de efemeridade, o que não é tarefa fácil porque a efemeridade contém a promessa utópica de que a dança e a performance não podem ser registadas e fixadas. No seu provocador estudo sociológico sobre assombrações e assuntos de fantasmas, Avery Gordon coloca pressão sobre a materialidade sensível do desaparecimento, descrevendo que “um desaparecimento só é real quando é aparicional”.<sup>3</sup> O desaparecimento já não está cristalizado num momento fugaz do presente não reproduzível. Ao invés, o desaparecimento assombra e é definido por essa assombração, pelos efeitos materiais sentidos mesmo na sua suposta ausência. Não é coincidência que Gordon

reconheça esta força aparicional do desaparecimento e, de forma semelhante aos meus instintos artísticos, decida seguir o rasto das mortes em massa orquestradas pela Guerra Suja da Argentina, numa tentativa de ouvir aqueles que desapareceram pelas mãos das juntas militares, nos anos setenta e oitenta. O que está morto tem uma forma de nos dizer que está (ao) vivo se tivermos paciência de o ouvir.

Os mortos também nos dizem como dançar com eles. Que é dançar ao mesmo tempo conosco enquanto seres assombrados, com os nossos corpos e com a sua impossível rebeldia. O corpo, sempre em excesso de si mesmo, talvez não seja tanto uma entidade física como um veículo do aparicional, uma convergência de forças desconhecidas que não estão ali, mas cuja presença é sentida. A dança, com a sua devoção incondicional às idiossincrasias do corpo, parece prontamente permeável ao imperativo ético de comungar com fantasmas. Este tráfico com fantasmas não deixará a dança intacta, exigirá uma transformação de como nos movemos e como somos movidos. Não insisto que devamos marchar em frente na direção de uma ilusão de transformação com a nossa compulsão vanguardista de estarmos à frente do tempo. Em vez disso, quero ter tempo para me sentar quieto, estar no tempo, estar com a força aparicional do tempo, ouvir os fantasmas cheio de humildade e vulnerabilidade.

Traduzido do original em inglês por Patrícia da Silva.

1. “Performance’s being [...] becomes itself through disappearance”. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), 146. N.T. Como não está publicado em português coloco aqui a versão original.
2. Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (Coimbra: Editora Palimage, 2021).
3. “A disappearance is only real when it is apparitional”. Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and The Sociological Imagination* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2008), 63.



*BABYLIFT*, de e com Ahn Yo, apresentado em Montreal, Canadá, em 2022.  
Foto: Kyle b. co.

# Crítica para a Dança

## Diana Niepce

Entro pela primeira vez na Culturgest com uma entrada acessível. (Extraordinário.) Não tive de ligar a pedir para entrar, ou de dizer a um amigo a dizer que estou a chegar, ou de pedir ajuda com os desníveis. Até parece simples, mas não, isto não acontece em qualquer lado. No café queimo tempo com as amigas e, quanto mais se aproxima a hora, mais a mesa se aglomera com os famosos da dança. Isto seria expectável se eu alguma vez tivesse conseguido conciliar a minha agenda com os espetáculos da Marlene Monteiro Freitas, mas como só hoje se tornou possível, não estava à espera disto.

A sede de um banco nacional em Lisboa, que se assemelha à casa do Tio Patinhas, enche e enche. (É um Rock in Rio, só vejo rabos e pernas porque, quando estás sentada na multidão, o campo de visão é limitado.) Entro no *hall* vermelho (aquele da casa de banho dos deficientes de porta dourada, que parece um quarto de BDSM), abrem as portas, subo a rampa inclinada, e o grande auditório parece maior do que me lembrava, talvez pela quantidade absurda de humanos que não param de entrar.

O espetáculo é *Óss* com o Dançando com a Diferença. A cena abre e um performer com síndrome de Down com calções de boxe e ténis dirige-se a um sintetizador, onde diz coisas irreconhecíveis, e desenvolve um ritmo. (Parece que entrei numa discoteca azeiteira do início do milénio.) Pula da mesa para o centro e ao mesmo tempo que corre, bate palmas e salta por cima do suporte do microfone relativamente baixo. (Sinto-me estúpida.) O público segue os movimentos do performer com os abanões do próprio corpo e, histérico, reage às acrobacias deste circo verdadeiramente impressionante, ou parvo. (És odiosa Diana. Não sei se sou. Será que faz sentido evocar os horrores circenses numa companhia de inclusão nos dias de hoje, quando durante tanto tempo as pessoas com deficiência foram desta forma exploradas?)

A música muda para uma gaja aos gritos numa ópera dramática. (Parece a minha vizinha de baixo que quer ser cantora de ópera e diz que tem de ensaiar muito.) O performer executa um solo com alternância de imagens que remete à mímica do cinema mudo, com uma série de caretas, *pliés*, movimentos de boxe e de ginástica. (Como eu sou pitosga e o auditório é uma espécie de estádio de futebol, adivinho aquilo que não consigo ver nas imagens.)

A cortina de ferro abre por trás do performer, a cenografia e os figurinos dos performers em exposição remetem para um navio. Uma figura vestida de laranja, sentada junto ao

ciclorama, move um pau em micromovimentos, outro performer sentado de pernas cruzadas fuma ou finge que o faz. (Preciso de binóculos.) A quietude das restantes figuras acentua esses pequenos movimentos. E se prestarmos atenção estão alinhados o boxista, a laranja e o marinheiro/cozinheiro/fumador (provavelmente não é cozinheiro, mas tem um chapéu de cozinha e com as galochas parece... acho que lhe ficam bem) e ainda os capitães normativos, duas marinheiras/capitãs ou então ajudantes de cozinha (parece que estou a jogar ao “Quem é quem?”), uma vaqueira e a mulher na bacia. (Pá tenho músicas de circo na cabeça.)

Começam as passeatas no meio da cena. (Acho que estão todos tão perdidos quanto eu.) Os capitães carregam o pódio, a bacia e a mulher para o centro da ação. Anuncia-se a sua apresentação, só que nada. Embrulhada num lençol branco, numa espécie de paralisia, a figura vai girando a cabeça. Será que é uma referência colonial, do estilo a mulher africana da bacia? Com certeza, mas é um discurso intencional? É claramente uma imagem violenta. O tempo continua a esticar, a cena arrasta-se, a mulher continua na paralisia (e daqui a bocado estou a babar-me a fazer a lista das compras), surge a buzina de um navio na esperança de verticalização da mulher deitada. Uma coreografia de ações quotidianas são decompostas até se transformarem e restar apenas o híbrido. (Lá estou eu a ser obtusa, não, contemporânea. Isto da arte contemporânea tem o que se lhe diga, porque o espectador irá observar a obra a partir da sua cultura e experiência pessoal. Mas quando a experiência pessoal é limitada, será que sabemos o que estamos a ver? Será que posso analisar a obra sem as minhas próprias referências? Será que é algo que quero fazer?)

Passaram vinte minutos e tento concentrar-me no palco. (Parece uma insónia, e continuo a pensar nos livros pendurados na mesa da sala há semanas, na mala de viagem que tenho de comprar, os iogurtes que acabaram e a medicação da minha cadela Nina que ficou por pagar. PÁRA, DIANA, CONCENTRA-TE!)

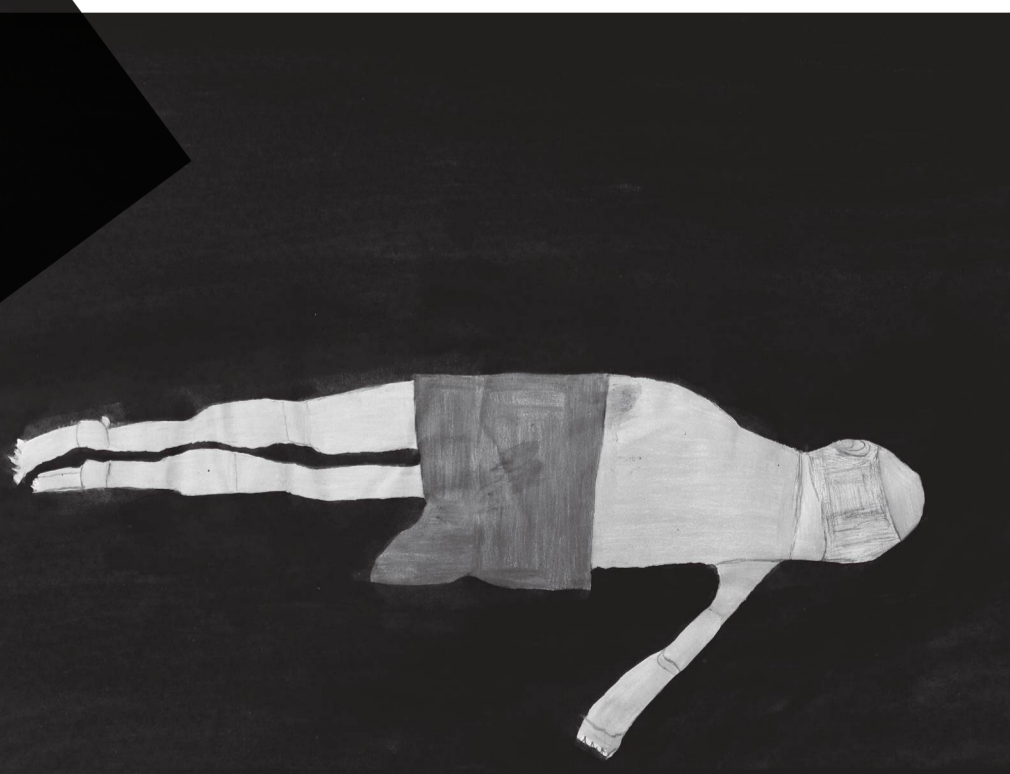
Acordei e estamos num momento de marcha, a performer laranja com a cabeça baixa marcha, e os autocolantes na sua cabeça fazem uma nova cabeça, criando um novo corpo. O boxista também marchou para outro lugar. A dança do copo anuncia-se como uma sagração. (A minha criatividade morreu.) Os performers seguem um líder num unísono desfasado. (Talvez estejam atrasados nas contagens.) O da câmara que faz uma espargata frontal na boca de cena e uma sequência flexível que poderia ser uma sequência de yoga. A embrulhada na bacia abre os braços e o lençol parece uma capa de um herói a contrastar com o seu tom de pele. (Vai levantar-se. Não, tombou.) À direita começam um *port-de-bras*. A mulher da bacia senta-se, levanta a bacia para cima da cabeça, apresentando a biamputação das pernas, e corre até ao ciclorama. Já na boca de cena, o trio começa o parto: um lençol cor-de-rosa esconde as pernas da laranja que grita e outras duas seguram-lhe os joelhos. (Parece que estão a brincar. Penso nas múltiplas queixas de pessoas com deficiência que são esterilizadas contra a sua vontade?)<sup>1</sup> Uma mãe com uma criança levanta-se na plateia e saem da sala. (Acho que esta imagem apareceu noutra peça, será que foi nas *Bacantes*?)

Num diálogo incompreensível, a performer amputada, agora polícia, desloca-se de forma estilizada à boca de cena, com dois bastões que lhe servem de canadianas. Senta-se ao centro, tira o chapéu e snifa no microfone. Tento compreender o que diz, mas nada. Alguém distorce o som de uma guitarra, a voz da polícia cresce, torna-se tensa,

agressiva, fugaz, e uma gargalhada repete-se... A performer que treme (pela sua condição) segura uma chávena e o comandante enche a chávena de água, que por sua vez abana, e o som é amplificado. A polícia despe-se até ficar de fato de banho e o comandante faz o mesmo até ficar de tronco nu. Contraí o abdómen, ao mesmo tempo que alguém late, a barriga late, é um cão de barriga. (Isto deve ser uma referência de cinema.) Começam os *slows*, uma massagem com uma faca à performer amputada, a toureira, os cabeças de dildo, a histérica, os militares cabeça de dildo, gritos, a assassina, a sesta, a cantora, o funeral do normativo, as carpideiras, a *rave*. Marlene a ser Marlene e os bailarinos a serem muito bem mandados e a encontrarem, no seu corpo, o corpo Marlene. Exceto que estes bailarinos são os bailarinos a quem os normais deste mundo amputam a voz, por serem pessoas com deficiência. E esta é a bailarina que está constantemente a mandar tiros no pé. (Sim, Diana, já paravas a chacina ao teu pé paráltico.)

que eu queria era ver a Marlene aqui no meio, com a sua técnica exímia daquele corpo que entre estados, caos e decadência se transcende. (Até parece uma sinopse tua, Diana. Não é isso. Lembra-te do *Guintche*. Foda-se, é de uma análise de movimento mítica. Mas aqui falta. E a cena do lençol no *Jagnar*... em que o micromovimento escultórico gera a construção de imagens, até à sagração do lençol.) O problema aqui não é a Marlene, mas sim as companhias de inclusão continuarem a ignorar os líderes com deficiência. Continuamos à espera de ver as companhias que circulam internacionalmente a serem representadas pela própria comunidade. (É difícil olhar para as peças de Marlene e do Dançando com a Diferença e não fazer contas ao orçamento.) Afinal, é um problema estrutural que já acordou demasiados gatilhos nas peças de Jérôme Bel (*Disabled Theater*) ou de Milo Rau (*Os 120 Dias de Sodoma*) com o Theater Hora nas últimas décadas. Voltamos à discussão de que as pessoas sem deficiência continuam a ditar a voz das pessoas com deficiência. Vou responder ao Jérôme e dizer que não estamos a desafiar as convenções normativas teatrais quando estamos a usar artistas com deficiência e o elenco é selecionado por fotografia. Talvez em 2001 essas questões fossem abordadas de outra forma. Hoje, se pegar na crítica de jornal em torno das mesmas peças que há vinte anos foram premiadas por reformularem o panorama, vejo um discurso condescendente e paternalista, o mesmo que continuam a aplicar nos dias de hoje. Tornando as Companhias um produto que vende uma ideia, mas por dentro os sistemas continuam velhos. (Estar sempre a dizer a mesma coisa faz de mim uma velhaca.)

1. “Esterilização de deficientes: Governo averigua denúncias sobre um tema «tabu»”, *Público*, 26 de Junho de 2016.



Sem título (ilustração). © Joana Caetano

# Love Song, uma Canção na Cabeça

## Estelle Nabeyrat em conversa com Pedro Barateiro

Uma noite, em Junho de 2016, Dean Blunt (artista britânico com múltiplas identidades musicais, incluindo Hype Williams [2007-2012], uma colaboração com Inga Copeland) actua no Musicbox, em Lisboa, com os seus acólitos de Babyfather, uma formação hip hop. O concerto começa como uma provação, de tal maneira que nos podemos questionar sobre a sua competência: um som estridente e contínuo mergulha-nos numa atmosfera opressiva, camadas de fumo branco são lançadas para cima de nós vindas do palco, holofotes colocados de frente cegam-nos. No meio da multidão agrupada, expectante, homens mascarados deambulam e empurram-nos, um deles parece ter uma bomba de gás na mão, que agita de vez em quando, lançando a dúvida sobre a legitimidade da sua presença na sala.

Como única decoração, bandeiras Union Jack lembram-nos o referendo do Brexit, recentemente realizado, confirmando o desejo da maioria dos britânicos de sair da União Europeia.

Esta mistura de registos e a agressividade do contexto fazem-nos questionar: a que é que estamos a assistir? Um concerto em forma de tomada de reféns? Uma performance que zomba dos limites do suportável? Um acto militante ou a sua paródia? Será que se trata de nos fazer sentir a expressão viva da rejeição num contexto britânico antieuropeu? Tudo é mal-estar. Os meus amigos abandonam a sala. No meio da nuvem, vejo Pedro Barateiro, atento, conectado com os elementos, o seu ser tomado, como eu, por esta experiência impossível de caracterizar.

Muitos críticos de música se têm interessado pela abordagem de Blunt, pelo seu estilo sem estilo, pela sua abordagem conceptual, etc., mas não encontrei nada sobre este concerto em particular. O que se tornou mais claro com o tempo foi que tínhamos assistido a um apelo. Apesar da orquestração da situação, não conhecíamos os verdadeiros limites nem o que estava em causa. Expostos/as a nós próprios/as, na incerteza partilhada, formávamos uma comunidade. Estávamos reunidos/as no carácter político: a forma interrogativa aqui suscitada projectava os nossos corpos expectantes numa necessária projecção em acto.

PEDRO BARATEIRO: "A experiência não tinha só que ver com a música. Tratava-se de viver algo, e de pegar nalgumas coisas que estão codificadas, e que conhecemos, e de como as reunir num momento completamente diferente e surpreendente. Lembro-me com muita clareza. Havia bastante fumo. Era desorientador porque não sabíamos onde estavam de facto os artistas/músicos (incluindo Dean Blunt), uma vez que se misturavam com a multidão. Lembro-me de ver alguns deles com lenços com bandeiras da Grã-Bretanha a cobrir-lhes a boca. Usavam óculos de sol. As luzes azuis frias na sala estavam acesas, o que era invulgar para uma sala de concertos. Nessa altura, as máscaras estavam sobretudo ligadas a manifestações, e não à pandemia."<sup>1</sup>

Em 2022, o trabalho de Pedro Barateiro foi objecto de uma exposição individual (*Love Song*, comissariada por Elfi Turpin) que se realizou no CRAC Alsace, em Altkirch (França). Fiquei cativada com esta visita depois de ter visto diferentes ocorrências do trabalho deste artista. Feliz também por ter recebido a encomenda de um texto, que acabou por não poder ser publicado.

Procurei outras formas de traduzir a experiência desta visita, fugindo também às limitações do formato da crítica, que não permite grandes digressões. Desde então, assombram-me algumas notas de música, trazendo-me de volta à experiência do concerto de Babyfather.

Estes dois momentos permanecem presentes um no outro: para mim, *Love Song* foi como uma clarificação dos temas e formas que habitam o trabalho de Pedro Barateiro e de preocupações de ordem política que eu não tinha sentido ainda de maneira tão manifesta.

Wake up, wake up, wake up, wake up  
Wake up, wake up, wake up  
So don't you want to be with me?  
'Cause everybody knows you're feeling me  
So don't you want to roll with me?  
So I cannot compete with anyone  
So I can never be your only one<sup>2</sup>

Para além de constituir uma organização espacial subtil que mostra esculturas, instalações, vídeo..., dois gestos sob a forma de convite chamaram-me a atenção: um foi feito a Mário Varela Gomes (nascido em 1949), que apresenta fotografias datadas do fim da ditadura salazarista, e o outro a Aurélia de Sousa (1866-1922), pintora portuguesa, rara figura feminina do seu tempo. As suas presenças historicizam uma abordagem, uma postura política e artística que o Pedro poderia ter tido no tempo deles e que prefere integrar na sua narrativa sem desnaturar a experiência situada que o visitante poderia ter tido nesse momento preciso. No primeiro caso, Pedro Barateiro traz para o meio artístico uma série de fotografias sem identidade artística (*a priori*) e que, se testemunham a Revolução dos Cravos através das concentrações nocturnas e do ataque ao gabinete da Censura em 1974, são igualmente gestos e imagens de uma beleza impressionante. Aqui, a objectiva documenta o voo de um monte de fichas que são lançadas do gabinete da Censura; ali, a energia de uma multidão conduzida pelo fim de uma era de repressão. No segundo caso, inclui no seu campo de referência uma obra não datada e pouco representativa de uma artista moderna pouco conhecida no contexto francês.

No andar de cima, outras obras fazem eco destas integrações. *My body, this paper, this fire* (2020), um vídeo em que Barateiro assume o trabalho de montagem e escrita, nomeadamente a partir de excertos das manifestações estudantis em que participou em 1994 contra o aumento das propinas nas universidades. Na altura, foram as manifestações mais violentas desde o fim da ditadura. E depois, mais uma vez no rés-do-chão, o vídeo *Love Song*, que dá à exposição o seu título:

PEDRO BARATEIRO: "*Love Song* vem da ideia de fazer uma banda sonora para um filme antes de fazer o filme. Tem 45 minutos porque é a duração média de um álbum de música pop. Estou a tentar perceber como é que certos formatos estabelecidos se tornaram o que são e como transformá-los noutra coisa. A peça é uma paisagem áudio que fiz para depois a dar a um músico/compositor como uma das camadas que podem ser usadas na banda sonora de um filme que vou começar a rodar em breve. [...]

Queria muito instalá-la no espaço numa espécie de área de audição dedicada só a ela, para desenvolver a experiência de uma peça sonora que lida com o tempo de uma forma particular. A peça concentra-se na desconstrução da narrativa através do uso do som, utilizando fontes variadas, tanto feitas de propósito como encontradas, cuidadosamente entrelaçadas de modo a criar uma banda sonora. Uma das fontes que usei é a gravação de uma das câmaras de vídeo que transmitem ao vivo a partir da Estação Espacial Internacional (ISS)."<sup>3</sup>

Senho algum receio de que te possa parecer barulhento  
wake up wake up wake wake up<sup>4</sup>

Oiço atentamente o Pedro e não me consigo livrar de uma presença que se faz convidar sem ele saber. Esta intrusão nesta paisagem mental leva-me a dizer que as minhas experiências de espectadora trabalham em mim como vidas aumentadas. Um despertar que não se limita apenas ao campo da representação. O motivo da multidão repete-se, o nosso encontro faz de nós um corpo político e que age: Acorda!

Espectadora atormentada: a silhueta do Pedro que eu adivinhava na nuvem é também a do jovem manifestante em frente ao Parlamento português. De costas, como que à cabeça do cortejo, as manifestações de 1974 e 1994 são animadas por uma experiência reconstituída durante um concerto. O tema da multidão, que persiste depois da visita à exposição, leva-me a estes outros espaços-tempos: a linha sensível entre real e ficção ganha vida. As manifestações em imagens completam-se com uma experiência física totalmente encenada.

Neste apelo ao despertar, consegui ver Dean Blunt na obra *Love Song* de Pedro Barateiro como tinha visto o Pedro na plateia. Tinha feito inconscientemente a ligação entre estes dois momentos e estes dois objectos, convencida de que Barateiro se tinha inspirado em Blunt. Não foi o caso, mas esta aproximação pessoal amplificou a ressonância da minha visita à sua exposição. O refrão aumentado da experiência do concerto de Blunt veio reforçar a impressão de assistir tanto a um despertar dos sentidos como a um despertar político. De que estes motivos de multidão não eram imagens congeladas na posteridade, mas que estas experiências vividas, transmitidas e imaginadas trabalhavam em nós como possíveis componentes de corpos políticos.

Traduzido do original em francês e inglês por Joana Frazão.

1. Excerto de uma troca de e-mails com Pedro Barateiro, 29 de Julho de 2022.
2. Letra de "Three", de Dean Blunt, do álbum *Stone Island*, editado em 2013: "Acorda, acorda, acorda / Acorda, acorda, acorda / Então não queres estar comigo? / Porque toda a gente sabe que tu me curtes / E não queres andar comigo? / Não consigo competir com ninguém / Então nunca posso ser o teu mais-que-tudo."
3. Excerto de uma troca de e-mails com Pedro Barateiro, 29 de Julho de 2022.
4. Excerto de *Love Song*, Pedro Barateiro, 2022, banda sonora de 45',45" (a obra é acompanhada por um vídeo HD no quadro da exposição *Love Song*, no CRAC Alsace).



Pedro Barateiro, *My Body, This Paper, This Fire*, 2018. Vídeo HD, som estéreo, cores. 17'. Na sua instalação para o FRAC. Cortesia do artista. Foto: Aurélien Mole



# Audiodescrição (AD) em Dança – Excerto de uma Conferência de Valérie Castan

Ana Rita Teodoro

A audiodescrição (AD) é um processo de acessibilidade que consiste em descrever verbalmente uma obra para pessoas cegas ou com baixa visão. A AD em dança coloca diversas questões, uma vez que a dança é em si abstrata, isto é, em geral, não existe nos espetáculos de dança um guia de texto ou uma dramaturgia linear que conduza o público. Que vocabulário escolher para descrever os movimentos, as ações complexas? Como invocar a sensação do movimento?

No meu percurso na dança contemporânea, a tradução de movimento em palavras e a escrita de dança sempre foi uma prática corrente. Nos últimos anos vivi no contexto francês e fui confrontada com discurso, pensamento e vocabulário específico para a dança que contribui para pensar e sentir o que está em jogo quando assistimos ou praticamos dança. Por curiosidade, interessei-me pela AD e deparei-me com um pensamento pouco ativo no que diz respeito às especificidades da dança contemporânea e senti-me convocada a trazer a minha experiência. Nesse sentido, organizei no Teatro do Bairro Alto (TBA) em Lisboa, de 23 a 25 de setembro de 2022, um ciclo de conferências, workshops e encontros com o intuito de pensar as especificidades da AD em dança e proporcionar o diálogo entre artistas, audiodescritores/as, instituições de acolhimento e público cego ou com baixa visão.

Valérie Castan, artista coreográfica e audiodescritora especializada na tradução e interpretação de espetáculos de dança, foi uma das minhas convidadas. A sua prática em AD é singular e começa com a transposição de um método de AD usado no cinema para espetáculos coreográficos. De acordo com Valérie, uma AD em dança deve guiar o público que assiste à visualização do movimento através da percepção empática e cinestésica. Isto é, as palavras ouvidas espoletam sensações físicas e musculares no corpo, como se a pessoa ouvindo a descrição pudesse, de facto, sentir a dança, sentir-se dançar.

Para esta edição do *Coreia*, propus-me editar um excerto da conferência que Valérie Castan deu no TBA, para partilhar a sua experiência com quem não esteve presente e incentivar a continuidade do diálogo.

*Esta conferência é sobre partilhar experiências e ferramentas relacionadas com a minha pesquisa aplicada à acessibilidade de pessoas cegas ou com baixa visão a espetáculos coreográficos. Não se trata de uma exposição teórica, crítica, estética ou linguística e sobretudo não se trata de um método que prevalece sobre qualquer outro. Vou partilhar a minha prática como audiodescritora de peças de dança contemporânea desde há dez anos. Esta prática descritiva induz a montagem de grelhas de observação específicas, um ato desorganizador que desvia o nosso olhar para o da pessoa que não vê ou que não vê muito bem.*

*Começo por explicar como eu trabalho uma AD em França. Na maioria das vezes são teatros, às vezes Centros Coreográficos ou artistas que me encomendam um texto. Eu assisto a uma apresentação ao vivo ou, se for uma nova criação, sempre que possível assisto aos ensaios. A partir de gravações em vídeo em plano geral assisto até identificar a estrutura da peça, a composição coreográfica, a gestualidade... decifro... escrevo o texto descritivo. Desde o início da escrita, procuro fixar o texto na temporalidade do movimento. A oralidade do texto descritivo é muito diferente da dança em relação ao teatro ou ao cinema, onde a descrição tem de ser encaixada entre os diálogos. Reparámos que a palavra demora mais tempo a ser dita do que o gesto a ser feito... A oralidade interfere na escrita descritiva.*

*Sempre que possível, partilho o texto com uma pessoa cega ou com baixa visão para que possa ser revisto. Envio um ficheiro áudio com o som do espetáculo e uma leitura em processo, ou fazemos um encontro ao vivo e leio o texto em direto. Esta releitura dá origem a trocas, muitas vezes muito relevantes, e, sobretudo, informa-me sobre a ativação ou não de imagens mentais. Durante a criação de um guião de AD para um espetáculo para público infantil, foi uma criança de 10 anos que fez a revisão do texto.*

*A sessão de AD é organizada pelo departamento de relações públicas do teatro. (Parece-me importante que seja verificado se outros teatros não oferecem um espetáculo com AD no mesmo dia.) Eu leio o texto ao vivo para um microfone conectado a um transmissor, seja desde a zona técnica de frente para o palco, ou desde uma sala adjacente com transmissão de vídeo. É muito raro ter cabines à prova de som. O público interessado senta-se no auditório, na maioria das vezes na primeira fila, e ouve com auriculares conectados aos recetores.*

*Mesmo com o texto pré-escrito, a descrição ao vivo permite adaptar-se a mudanças, a alterações na duração, a passagens improvisadas: trata-se de descrever uma performance ao vivo... não é incomum que passagens do espetáculo sejam alteradas durante uma digressão, ou que os intérpretes sejam substituídos... Nesse sentido, um dia antes da apresentação em AD, assisto aos ensaios e ao espetáculo para atualizar o texto descritivo. Por esse motivo, é melhor não organizar uma sessão acessível com AD no dia da estreia.*

*Mas a razão pela qual eu descrevo ao vivo é bem outra. De acordo com o feedback de uma revisora cega com quem trabalho: “A voz ao vivo dá corpo, é a voz daquela noite.” A oralidade ao vivo atua, portanto, como um “aqui e agora” com as suas falhas e os seus impulsos.*

*Antes do espetáculo, um passeio tátil pelo palco permite ao público interessado representar pelo toque a cenografia, os acessórios, os figurinos... Quando não há cenário, sugiro descobrir a sensação de espaço, um espaço vazio, um palco vazio, com um chão plano, sem parede, aberto para a plateia. O palco é um lugar específico. Proponho também atravessar os movimentos dos intérpretes como construções do espaço. Considerar o que os corpos nos dizem em movimento, nos espaços que ocupam ou deixam.*

*A visita tátil é completada por uma espécie de atelier. Trata-se de fazer com que o público interessado execute certos movimentos a partir do texto descritivo, de modo a ativar as imagens a partir da compreensão e interpretação do movimento descrito. Durante o espetáculo, as imagens mentais são ativadas a partir da memória já vivida destas ações, ativa-se a empatia cinestésica.*

*A audiodescrição é uma prática de observação, de análise de obra, de tradução, leitura e interpretação. Pergunto-me: o que descrever e como escrevê-lo? Ao contrário dos espetáculos de teatro, de óperas ou filmes (em que os diálogos fornecem informações sobre um quadro narrativo cronológico, uma história), em dança a especificidade da tradução das imagens coreográficas em palavras é o que vai tecer a trama dos acontecimentos: uma ficção sem diálogos a partir da descrição de corpos em movimento.*

*Podemos falar de uma narrativa coreográfica? Como? É possível sintetizar em poucas frases uma peça coreográfica, como fazemos para os filmes? Observar corpos em movimento oferece ao público experiências sensoriais, afetivas e motoras através da empatia cinestésica. É possível manter apenas uma descrição factual? É possível partir da nossa sensação para descrever o factual?*

*É óbvio, para mim, que uma AD é subjetiva, pois está ligada à percepção visual, à empatia, ao olhar interpretativo da pessoa que descreve. É óbvio que os meus 30 anos de dança interferem na maneira como olho e interferem na escrita descritiva. Cada um tem o seu próprio estilo de escrita, é tanto uma interpretação quanto uma obra de autor/a. Na verdade, haverá tanto de AD quanto de audiodescritor/a.*

*Vamos fazer uma pequena experiência...*

*Se estiverem confortáveis, proponho que fechem as pálpebras.*

*Que imagem veem?*

*Preto e branco ou colorido?*

*Quanto mede a sala em que estamos? Aproximadamente.*

*Quantos somos?*

*Qual a cor das paredes?*

*Visualize a sua posição sentada.*

*Quantas portas há na sala?*

*Visualize a pessoa sentada à sua direita ou esquerda.*

*Abra as pálpebras.*

*Esta experiência já nos informa sobre as nossas abordagens, atenções e escolhas. Fazemos escolhas porque nos é impossível lembrarmo-nos de tudo o que vemos, vimos ou sentimos.*

*O trabalho de audiodescrever um espetáculo coreográfico opera na observação e na escrita de escolhas. Não podemos descrever tudo. Observar para descrever consiste, de certa forma, em desmaterializar uma imagem, traduzi-la em palavras, interpretar a realidade, esquematizar, sintetizar, desmontar a realidade, detalhá-la... Ou seja, trata-se de recompor uma imagem que conhecemos de antemão incompleta, numa abordagem interpretativa, por sucessão de escolhas, com o objetivo de ativar uma verossimilhança da realidade que ative imagens mentais.*

*A descrição de dança pressupõe a criação de grelhas de observação específicas ao coreográfico — ligadas à presença dos intérpretes, à composição do espaço, à estética do movimento, tendo em conta as intenções do/a coreógrafo/a, dos/as performers, da dramaturgia —, mas acima de tudo requer saber ler a dança, decifrar o movimento, os gestos, as intenções, requer considerar a coreografia como uma linguagem.*

Desenhos de Ana Rita Teodoro. Cortesia da autora.

# Sombra do Vento

## João Polido

\*O seguinte texto é uma versão traduzida e adaptada de uma sessão de escuta apresentada no ICA, em Londres, durante o mês de Dezembro de 2022, enquadrado no programa "Into Their Labours: The Films of António Reis and Margarida Cordeiro". O texto lido era intercalado com fragmentos sonoros e musicais.\*

O último filme de Reis e Cordeiro, "Rosa de Areia" (1989), é o mais despojado de música (apenas presente durante o genérico) — prevalece o som. Este marca o fecho da trilogia de Trás-os-Montes que se iniciou com um filme com o mesmo nome, "Trás-os-Montes" (1976). Dos três, "Rosa de Areia" é o mais abstracto e literário; "um filme de matérias" (Reis), "para quem pode ainda ver e ouvir como que pela primeira vez" (Cordeiro). As narrativas são interpeladas por excertos de Kafka, Sagan, Montaigne e da própria Margarida Cordeiro, atravessando escalas micro e macro, do átomo ao cosmos, preocupando-se com a leitura humana feita sobre fenómenos e os efeitos destes. A temporalidade é quântica, indivisível; o presente sobrepõe-se com o passado e o futuro. Saltamos entre séculos enquanto olhamos a densidade e a fragilidade da duração do tempo em forma de estratos geológicos e da poeira à superfície.

### Excerto 1: o vento [4 min.]

A sensibilidade material em "Rosa de Areia" atenta aos sentidos. A distinção tecnológica entre imagem e som cria leituras diferentes (embora não inteiramente incompatíveis) sobre realidade e ficção. A imagem em movimento é composta por várias fotografias, criando a ilusão de movimento, enquanto a medição (ou composição) do som não é divisível, dada a sua existência em tempo-espaço — não existe o equivalente a um *freeze frame*/imagem estática para o som. A qualidade efémera do som faz com que a sua percepção seja um espaço líquido, e que a observação dos seus efeitos possa ser igualmente dúbia.

Ao longo do filme, tomamos enquanto "real" os sons atribuídos às paisagens. O realismo do som é verificado pelos movimentos e espaços representados pela imagem. Este primeiro excerto de som é uma colagem de sons de vento presentes durante os primeiros trinta minutos do filme. Ouvem-se qualidades diferentes, desde brisas a rajadas e, perto do final, um vento mais afiado, agudo, e com modulações evidentes; preservando, ainda assim, um vestígio do que reconhecíamos enquanto vento no início do excerto. Condensa-se aqui uma mudança que acontece lentamente ao longo de várias cenas do filme. Destaco quatro sequências pela qualidade do vento:

- brisa enquanto uma personagem cega caminha numa seara;
- rajadas e assobios durante uma procissão;
- um plano-sequência que examina a paisagem desde um grupo de personagens no cimo do monte até um esqueleto recentemente desenterrado — aqui o som não está nem no ponto de perspectiva da câmara nem onde a lente alcança —, ouve-se um som filtrado, como se atravessasse um tubo;
- após esse plano seguem-se outros apenas preenchidos por silêncio, até este silêncio ser interrompido pela compositora Constança Capdeville num prado, a girar um tubo de PVC amarelo, produzindo um particular assobio de vento.

É nesta última sequência que se dá uma rutura da realidade através do som. O vento deixa de ser uma entidade unicamente acusmática (i.e. a causa do efeito não está visível) e passa a ser um elemento cuja origem é ambígua, podendo ser tanto natural como fabricada. A relação entre o natural e o artificial não é exclusiva, o vento de Capdeville é co-constituído pelos ventos que o antecedem; o mais próximo sendo o da cena da procissão.

O som filtrado serve como uma introdução gradual ao material deste tubo. Há uma afinidade na sua ressonância. Na sequência c) ouvimos o vento processado pela compressão do tubo, como se imóvel, daí a sua frequência não variar.

Porém, na sequência d) o tubo de PVC ressoa diferentes frequências de acordo com a intensidade e a velocidade com que é girado.

A transposição do som do vento da sequência da procissão para o vento fabricado por Capdeville não é apenas acústica (ou estética), mas também semântica. Em "Rosa de Areia", a compositora toma um papel de figura ou guia espiritual. Numa outra cena, vemo-la a realizar o mesmo movimento de vento com o tubo harmónico no cimo de um monte com um grupo de mulheres sentadas à distância, em frente de um estábulo. No final da sequência, caminha em direção a este grupo e entra no estábulo, enquanto o grupo eleva pedaços de uma rede vermelha translúcida, içando-a ao vento e deixando-a cair sobre os seus corpos. Entra no plano o pai de um rapaz que acabara de morrer. Trata-se de um ritual de culto aos mortos.

Reis e Cordeiro engenham uma versão da Encomendação das Almas, um ritual com especial peso na região transmontana, realizado durante o período da Quaresma. Esta era uma prática comum no mundo rural português e a partir de 1930-40 acabara por cair em desuso.<sup>1</sup> Era organizada por grupos formados principalmente por mulheres que se reuniam à noite, "em pontos altos ou em encruzilhadas das suas aldeias para cantar e rezar pelas almas do purgatório".<sup>2</sup> O grupo atravessa a aldeia a apelar aos "pecadores" que estão a dormir que acordem e o acompanhem com as suas rezas de modo a "encomendarem" as almas dos mortos para o Paraíso. As encomendadoras vestem-se com roupa preta, cobertas por um xaile de lã negro, e dependendo das aldeias utilizam artefactos rituais como matracas ou sinos. Paralelos a estes estão, portanto, a roupa preta de Capdeville, a rede vermelha translúcida e o tubo de PVC, gerador de vento.

Capdeville encomenda o vento/espírito: "A alma do doente já voltou à sua casa." O ritual é dado como finalizado com a prova de uma pena pousada sobre o cabelo do rapaz que acabara de morrer. Imóvel, livre de vento.

A problematização de causalidade é uma premissa presente noutros elementos de "Rosa de Areia", como na referência feita no filme ao físico Niels Bohr, popularmente associado aos campos da teoria quântica e da estrutura atómica,<sup>3</sup> ou através de uma série de interrogações sobre lei, identidade, origens e memória. Este acto de revelar uma ilusão (ou a sua possibilidade) sequestra a trajetória de reflexão (quero dizer, a identificação da realidade), a quebra da expectativa de como algo deveria soar.

As modalidades de realismo e surrealismo de Reis e Cordeiro interagem continuamente, num sentido fanoniano de "introduzir a invenção à existência",<sup>4</sup> ilustrando que "...a realidade num mundo, tal como o realismo num quadro, é em grande parte uma questão de hábito."<sup>5</sup>

### Excerto 2: Constança Capdeville — "Libera Me" [versão de 1986]

Esta peça da compositora e instrumentista Constança Capdeville é um trabalho interdisciplinar que cruza música, dança e artes visuais, tendo várias iterações ao longo de um período de anos: primeiro como bailado em 1977, depois em concerto em 1979, e por fim como bailado e concerto em 1981. É uma peça para coro, piano, percussão e electroacústica (fita magnética). Foi aqui que Reis e Cordeiro ouviram o tubo harmónico que faria parte do "Rosa de Areia". Porém, ao contrário do filme, em "Libera Me" o som é polifónico — várias vozes de vento.

Com um passado em estudos de música antiga (paleografia e transcrição), organologia (estudo de instrumentos musicais) e práticas performativas, o processo composicional de Capdeville não era simplesmente enformado por música. Nas suas peças performativas, Capdeville redigia guiões ou partituras individuais para cada elemento da peça — o que actualmente se torna um obstáculo ao trabalho de arquivo e de reprodução, uma vez que o material muitas vezes se encontra fragmentado, perdido ou somente acessível através dos testemunhos vivos dos intérpretes que estiveram envolvidos nas mesmas.<sup>6</sup>



Constança Capdeville em *Rosa de Areia* (dir. António Reis e Margarida Cordeiro), 1989, Col. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

### Musicólogo

Paulo Ferreira de Castro descreve o trabalho de Capdeville como "uma arte de interrogação sobre formas e objectos, uma invocação ritual de arquétipos sónicos e visuais investidos de uma força mágica, anterior à 'cristalização' de qualquer sistema",<sup>7</sup> desenvolvendo uma sensibilidade para o som e o silêncio. Algo semelhante poderia ser escrito sobre a prática cinematográfica de Reis e Cordeiro, no seu olhar sobre linguagem e cognição antes de qualquer forma de cristalização, envoltos por Trás-os-Montes. As interrogações de Capdeville seriam realizadas, por exemplo, pela utilização experimental de instrumentos convencionais sob um estilo electroacústico — produzir música electrónica através de meios acústicos. Procuravam-se sons aparentemente electrónicos ou, simplesmente, sons que não seriam tão reconhecíveis a partir de um determinado instrumento.<sup>8</sup>

Um outro método abordava material musical e história da música. Capdeville reutilizava excertos de peças musicais de outros compositores, adaptando-as às suas, não meramente como citação, mas assumindo-as como "material musical em bruto" para ser transformado.<sup>9</sup> Um jogo entre o reconhecível e o abstracto trabalhado ao nível da memória para criar nova música a partir de matéria-prima musical, ou seja, capaz de moldar uma linguagem pré-existente, mas não se deixar subjugar inteiramente a ela. Com um sentimento semelhante, Capdeville expressava a necessidade de reconciliar a música do passado com a do presente, imaginando a convergência de repertórios e de formatos de apresentação através de várias disciplinas.<sup>10</sup>

### Excerto 3: o assobio

"Trás-os-Montes" (1976) abre com a paisagem da própria região, sobre a qual irrompem os gritos e assobios de um rapaz pastor que organiza o seu rebanho. A sua voz é seguida dos badalos das ovelhas, em que a percussão equivale a movimento. A câmara aproxima-se de um rochedo e foca a atenção em pinturas rupestres escondidas no granito. O filme retrata, e ficciona, os habitantes das periferias de Bragança e de Miranda do Douro e a transformação de modos de vida, assim como as histórias e memórias de um povo e de uma região.

O filme orienta-se, também, por distâncias: um afastamento "no duplo sentido de estar longe (exílio) e do próprio acto de afastar (longe da vista e esquecimento)".<sup>11</sup> A distância entre a capital e a região mostra-se abissal, ao ponto de a lei vinda de Lisboa chegar lá difusa, manifestando a sua presença através de mandatários e da exploração mineira da região. Mais próximo de Trás-os-Montes está a França e a Alemanha, em processos tecnológicos avançados, para onde muitos dos camponeses acabam por migrar, deixando para trás os seus campos e a família à espera da próxima notícia e do envelope com dinheiro para viver. A distância real não é geográfica, mas sim simbólica. O comboio torna-se símbolo do êxodo rural, simultaneamente veículo e ponte de comunicação.

Na última cena do filme, a câmara segue à distância o comboio que sai da aldeia por entre a escuridão de um Sol ainda por nascer. É difícil distingui-lo da madrugada, dando tréguas apenas nos breves instantes em que o fumo branco indica a sua posição espacial, e o seu apito ressoa a sua posição temporal.

É neste momento que os assobios e gritos do jovem pastor ressurgem como que sintetizados. O apito do comboio tem uma qualidade antropomórfica, próxima da fragilidade da ressonância e vibração da voz. Sobrepõe-se o sinal de recolher do pastor a um de êxodo. Através desta afinidade de qualidade sonora, materializa-se um dispositivo mnemónico sónico, outra rutura de uma causalidade linear e cronológica.

As temporalidades presentes no filme resistem à cristalização. A medida do tempo é orientada pelo modo de vida subsistente da comunidade. John Berger, no livro *Pig Earth* (integrado na sua trilogia de livros sobre o camponês europeu, *Into Their Labours*), oferece a ideia da vida como um interlúdio. O ciclo ininterrupto de nascimento, vida e morte que o filme retrata não é apenas uma experiência individual ou ontológica, mas uma experiência colectiva e antológica.<sup>12</sup> Explorando este sentido, Reis e Cordeiro abordam o parentesco, a camaradagem e uma pertença partilhada, mas também as suas respectivas sobreposições físicas (relativamente à arquitectura da aldeia) e densidades espirituais (formas sociais e práticas rituais ou cultos).

Os ciclos de interlúdios são acompanhados pela tradição: “Uma cultura de sobrevivência contempla o futuro como uma sequência de actos repetidos para a sobrevivência. Cada acto empurra um fio através do olho de uma agulha e o fio é tradição”.<sup>13</sup>

Em paralelo a “Trás-os-Montes”, filmado em pleno PREC (Processo Revolucionário em Curso), a música e a tradição foram dos campos mais disputados em Portugal. No início da ditadura fascista sob António Oliveira Salazar, em 1932, a música já tinha um papel privilegiado na política vindoura. António Ferro, escritor, jornalista e, mais tarde, director do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), assim o assumiria no seu artigo sobre uma Política do Espírito, em Novembro de 1932 no *Diário de Notícias*, ao citar Bonaparte: “Entre todas as artes é a música a que maior influência exerce nas paixões, e, por isso, um legislador deveria preocupar-se mais com ela do que com qualquer outra”.<sup>14</sup> A Política do Espírito desenhado por Ferro, e adoptada por Salazar, era um mecanismo de propaganda que ajudaria a curar uma crise de identidade (europeia).<sup>15</sup> Alguns dos seus principais objectivos eram, por exemplo, resgatar o passado mítico da nação (o período de expansão e colonização imperialista transatlântica) e a (re)construção de uma identidade nacional patriarcal através da preservação da paz, daí o posicionamento político ambíguo de Portugal durante a II Guerra Mundial.

Em 1940, Salazar descreve que “para a formação da consciência pública, para a criação de determinado ambiente, dada a ausência de espírito crítico ou a dificuldade de averiguação individual, a aparência vale a realidade, ou seja, a aparência é uma realidade política. E este errado conhecimento das coisas é pior que a ignorância delas”.<sup>16</sup>



Constança Capdeville em *Rosa de Areia* (dir. António Reis e Margarida Cordeiro), 1989, Col. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Ou seja, descreve uma forma de poder brando, decretado por representações que vão de acordo com categorias previamente impostas. Uma ficção que se infiltra lentamente na realidade e que, de seguida, a sequestra.

O que acontece nos 20 anos seguintes é a conversão de práticas culturais num bem turístico através de aparelhos do Estado Novo, como a FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), as Casas do Povo, e o SPN/SNI (Secretariado Nacional de Informação).<sup>17</sup> No mesmo período verifica-se um aumento de produção folclórica e a consolidação de representações simbólicas (i.e. modelos identitários) e repertórios populares das regiões portuguesas. As canções tradicionais seriam adaptadas em melodia e/ou letra, censuradas ou ideologicamente distorcidas.<sup>18</sup>

Em 1959, Michel Giacometti, etnólogo corso acabado de chegar a Portugal, propõe à Fundação Calouste Gulbenkian o seu projecto de recolha etnográfica sobre Trás-os-Montes, tendo um parecer negativo embora aprovado pelo compositor e musicólogo Fernando Lopes-Graça, que daí adiante acompanharia Giacometti no seu trabalho para os Arquivos Sonoros Portugueses.<sup>19</sup>

#### Excerto 4: José Manuel Martins (Cércio) – “Encomendação das Almas” [Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti – Trás-os-Montes, 1960]

No final de 1920, a tendência na música era de um nacionalismo musical; uma ideia socialmente hierárquica de trabalhar com “melodias tradicionais dos camponeses” que os “centros civilizados” ainda não conheciam, procurando “na melodia popular a inspiração genuína, única e exacta”.<sup>20</sup> Opõe-se o urbano ao rural, a alta cultura à cultura popular. Em 1931, Lopes-Graça, embora aderindo inicialmente a esta tendência, opõe-se à ideologia nacionalista e à “lei etno-psicológica, formulada por um conhecido jornalista português”, que depois se designaria Política do Espírito.<sup>21</sup> A rejeição de uma identidade nacional dada e hegemónica acontece a Lopes-Graça ao mesmo tempo que o folclore estava a ser organizado como dispositivo de propaganda.<sup>22</sup> Como estratégia de resistência, o compositor re-trabalha a música regional portuguesa na forma de harmonizações, assumindo um critério étnico-estético — um modelo dialéctico entre sujeito e colectivo, “uma política de identidade de que rompesse com a cultura de massas”.<sup>23</sup>

#### Excerto 5: Fernando Lopes-Graça – “Acordai, Pecadores” [Onze Encomendações das Almas e Doze Cantos de Romaria, 1991]

A estratégia de harmonizações, adaptações, ou de versões, pode ser transposta por diversas técnicas de composição ou tecnologias de processamento de áudio. Sobre o uso de informação musical como matéria-prima e ferramenta organizadora de expressão, relembro várias vezes a ideia de Lopes-Graça sobre uma dívida cultural por saldar. Ao usar as melodias populares ele assume o “roubo”, “não para as guardar para mim, mas com o objectivo de as devolver, possivelmente com uma taxa de juros sobre o roubo”.<sup>24</sup> No entanto, não as devolve tal como as encontrou. Não será um eco das músicas mas um outro vestígio.

A antropóloga Ann Rigney, ao tomar o passado como “um produto de mediação, textualização, e de actos de comunicação”,<sup>25</sup> aponta para um modelo de memória cultural sócio-construtivista, em que “as memórias de um passado partilhado são colectivamente construídas e reconstruídas no presente em vez de ressuscitadas do passado”;<sup>26</sup> numa tentativa de reconhecer a inerência da perda de memória e abandonando a utopia de uma recordação plena. A memória cultural corresponde a um período de tempo mais longo, quando os testemunhos em primeira mão se tornam (quase) extintos, restando apenas relíquias

e artefactos. “Rosa de Areia”, como “Trás-os-Montes”, navega reflexões de um objecto extinto (ou em vias de). Através de técnicas diferentes de justaposição temporal/narrativa, visual e sónica, procuram a composição de mundos, parecendo sugerir que “o mundo tal como o conhecemos começa sempre a partir de mundos que já estão à mão”.<sup>27</sup>

- Pedro Gonçalo Pereira Antunes, *Depois da Morte. O Restauromaterial da Encomendação das Almas*. Tese de doutoramento em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia, Lisboa, ISCTE/NOVA FCSH (2021), 2.
- Ibid.*, 1.
- “Rosa de Areia” re-encena uma fotografia tirada em 1954 aos físicos Niels Bohr e Wolfgang Pauli, na qual estes observam a rotação de um pião. Com este brinquedo inicialmente a girar ao contrário, acontece um fenómeno mecânico que inverte o pião (e a sua rotação), pondo-o a rodar em pé. Citando o filme: “[O brinquedo] nos permite ter um modelo macroscópico mecânico de uma transição quântica.”
- Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (Nova Iorque: Grove Press, 2008), 204.
- Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett, 2013), 20.
- Filipa Magalhães, “Musicological Archaeology and Constança Capdeville”, *TDR: The Drama Review*, 66, n.º 3 (Setembro de 2022), 65-76. <https://doi.org/10.1017/S1054204322000302>.
- P. F. Castro, “Constança Capdeville um acto de aprendizagem”. In *Notas de Programa dos 16º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), 86.
- Filipa Magalhães, *Musicological Archaeology and Constança Capdeville*, *TDR: The Drama Review*, 66, n.º 3 (Setembro de 2022), 65-67. <https://doi.org/10.1017/S1054204322000302>.
- Filipa Magalhães, “A obra de Constança Capdeville: itinerários artísticos, sociais e afetivos”, in *Geografias Culturais da Música, do Som e do Silêncio*, ed. Ana Francisca Azevedo et al. (S.l.: Lab2PT, 2020), 292-293; M. Ramalho, “O sucesso para quê? Entrevista com Constança Capdeville”, *Informação Musical*, n.º 6 (1982), 5.
- Filipa Magalhães, “A obra de Constança Capdeville: itinerários artísticos, sociais e afetivos”, in *Geografias Culturais da Música, do Som e do Silêncio*, ed. Ana Francisca Azevedo et al. (S.l.: Lab2PT, 2020), 298.
- Serge Daney, “Longe das leis”, *O Olhar de Ulisses n.º 2: O Som e a Fúria* (Porto: Capital Europeia da Cultura, 2001), 77-79.
- Segundo uma proposta de Fred Moten durante o seminário *Black Performance: Violence* no Teatro do Bairro Alto (Lisboa, Outubro de 2022), o termo antológico é oferecido para pensar sobre processos de individuação e corpos e formas de viver que desafiam uma circunscrição simbólica, tendo uma prática inerentemente colectiva.
- John Berger, *Pig Earth*, (Nova Iorque: Vintage Books, 1992).
- António Ferro, *Salazar: O Homem e a sua Obra*, 3.ª ed. (Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s.d.), 275.
- Maria de São José Côrte-Real, “Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 12 (2002), 227.
- António de Oliveira Salazar, *Discursos e Notas Políticas vol. III – 1938-1943*. 2.ª ed. (Coimbra: Coimbra Editora, 1959), 130-32.
- Maria de São José Côrte-Real, “Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 12 (2002), 233.
- Dulce Simões, “O canto que virou património: da “Beleza do Morto” aos futuros possíveis”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, n.º 60 (2020), 337-338; Maria do Rosário Pestana, “Alentejo, visibilidade e ocultação: scriptualização e institucionalização de práticas musicais rurais”, in *Cantar no Alentejo: A Terra, o Passado e o Presente* (Estremoz: Estremoz Editora, 2017), 135.
- Mário Vieira de Carvalho, *Lopes-Graça e a Modernidade Musical* (Lisboa: Guerra & Paz, 2017), 91.
- Ibid.*, 70-71.
- Ibid.*, 72-73.
- Ibid.*, 74.
- Ibid.*, 77, 97.
- Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas II*, 2.ª ed. (Lisboa: Editorial Caminho, 1989), 117.
- Ann Rigney, “Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory”, *Journal of European Studies*, vol. 35 n.º 1 (2005), 14. Tradução própria.
- Ibid.*, 14. Tradução própria.
- Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett, 2013), 6. Tradução própria.


# Paralaxando (eu): a História de uma Prática setareh fatehi

Esta é a história de uma prática de contar histórias.

É uma coleção de palavras que emergiram entre mundos que se conheceram, mundos que apesar de parecerem próximos, se sentem muito distantes.

É uma escolha Uma forma de vida temporária nas condições em que (eu) nasci.

(eu) por enquanto chamei-a de paralaxando (eu)

**DIA**  Multitudes do (eu) Com Ogutu Muraya em Nairobi e (eu) em Amesterdão Ele está aqui com as suas palavras e os seus olhos

*Twende kazi* {vamos} Vamos *بريم*.

Onde Está Onde pode ir Onde deve ir a coisa A coisa O corpo como coisa O (eu) como coisa A presença como coisa

Onde pensas que estás agora?

Faz uma moldura com as mãos à frente dos olhos As mãos são a moldura Perto da cara A cara é a moldura

Se (eu) preferisse olhar por fora da moldura, a que se oporiam?

Visão em paralaxe Duas imagens que não coincidem Duas condições diferentes que existem ao mesmo tempo no mesmo mundo

Se (eu) preferisse as dores de ver a paralaxe, a que se oporiam?

“Estar em contacto” é a única forma de ser afetado pelo que quer que seja, diz ela.

Distância Distância do outro O número de passos A distância entre os ombros A distância entre ti e elxs Distância social Distância emocional Distância entre classes sociais Distância económica A densidade de um fio Um milímetro A espessura de uma parede Distância do ar 4500 quilómetros Cinco dias de carro Quarenta dias a pé Distância focal Distância temporal

Vamos fazer uma pausa

É de manhã cedo em Teerão É noite dentro em Bogotá É de manhã cedo em Lisboa

É um pouco mais tarde em Esmirna É muito cedo em São Paulo É de manhã cedo em Samara É um pouco mais cedo em Nairobi É o princípio da tarde em Hong Kong É noite dentro em La Serena

Como é o teu tempo aí? Para onde está a ir?

(eu) uma vez estive viva por um segundo e morri Não foi há muito tempo, no meu entendimento do tempo

Consegues gostar do liminar? Consegues gostar do limbo? (eu) gosto da confusão (eu) gosto da vertigem

Mas não por muito tempo!

**DIA** 

(eu) estou a enlouquecer aqui Estão em trabalhos pesados de construção

Tanto barulho O barulho deixa-me nervosa e triste Barulho imenso Um imenso – que (eu) não sei porque deveria estar a ouvir

(eu) estou a enlouquecer aqui estão a construir uma estrada e o trabalho é pesado Muito pó O pó deixa-me ansiosa Pó espesso Um espesso – que (eu) não sei porque deveria estar a inalar

Se (eu) preferisse respirar fundo aqui, a que se oporiam?

Diz-me onde estás sediada agora?

Posso (eu) recusar responder?

Posso (eu) ao menos esperar? (eu) estou a tomar o tempo de quem?

Ela disse, de uma forma muito engraçada: “Como se Bruxelas fosse em Bruxelas O Congo é em Bruxelas Tanto o trabalho como a terra.” (eu) repito: Como se Amesterdão fosse em Amesterdão Como se Teerão fosse em Teerão Como se Nairobi fosse em Nairobi Como se o meu corpo fosse (eu) Como se (eu) fosse o meu corpo

Ah querida, não tenhas medo das paredes que fazem guerras, vais ficar bem!

Ir e vir Aqui e ali Repete até que perca o sentido, em quantas línguas achares que entendes Ali aqui ir vir *اينجا اونجا اومدن رفتن* hapa, kule, njoo, twende

Ele diz que naquelas fronteiras referem-se ao corpo como um risco ou fonte de contaminação Naquelas fronteiras chamam-te de vírus Quando me chamam assim, isso é tudo o que (eu) quero ser Um vírus É incrível. Sendo um vírus, nem sabem se estás vivo ou morto Já pensaram que o vírus nem queria ir a lado nenhum mas que foi forçado a ir?

**DIA** 

(eu) acho que estás muito longe O que significa a distância quando não temos documentos?

É a inclusão sobre como excluir? É a hospitalidade sobre como ser sem-abrigo? É pertencer sobre como perder?

Ele perguntou: trabalharias com dinheiro europeu? (eu) disse: como se a Europa fosse na Europa Como se tu fosses em ti Como se dinheiro fosse dinheiro

Já decidimos se gostamos do vírus? Já decidimos quem está incluído e excluído deste “nós”? Quem é que decide? Será que deveríamos tomar essa decisão e postá-la online?


(eu) pedi a Ogutu que fosse o meu avatar. Ele podia escolher entre uma beringela roxa e um lagarto-tatu (eu) ia estar online

(eu) disse-lhe isso (eu) ia ter falhas, cortes, (eu) não ia conseguir ouvir bem, (eu) só ia conseguir ver o que estivesse enquadrado na moldura do ecrã, (eu) podia sentir-me claustrofóbica às vezes, (eu) disse-lhe que precisávamos de confiar um no outro

Ele disse: “Claro que confio em ti.” *Confias em mim?* *Será que elxs conseguem confiar em nós?*

Esta questão de onde está o meu corpo, onde pode estar, onde deve estar Será sobre mim? Será mesmo uma questão, no sentido em que espera uma resposta? Haverá uma escolha a fazer?

(eu) quero conseguir reencarnar numa vida de nómada, sem-abrigo e com saudades de casa Talvez esta prática seja para isso

**DIA**  (eu) diáspora da paralaxe Com Kamran Behrouz em Alpenhof e (eu) em Teerão

Kamran construiu a K!ltar – uma cabeça falante em 3D, a partir das nossas caras – e escrevemos um poema para um painel que se chamava: “Será que existe um corpo-tipo do Médio Oriente?”

Nós perguntámos: Que Médio? Que Oriente? Que corpo? O Médio Oriente de quem, de facto? E o Médio de que merda de Oriente? De onde estamos a falar?

Ela usa as noções de paralaxe Para observar as técnicas de parecer errado A paralaxe como uma sensação impalpável de ausência ou confusão nos aparelhos de telecomunicações, um sentimento de ausência como quando não conseguimos perceber para onde está a outra pessoa a olhar e se está a prestar atenção ou se está a ler os seus emails


A paralaxe expõe demasiado o vazio que existe entre as imagens de dois lugares, dois corpos, duas atualidades separadas pela força da economia e da guerra política

(eu) diáspora da paralaxe

Era uma vez um corpo que queria poder escolher Ela queria ter mobilidade Mas não ser mobilizada Ela queria ser vista Mas talvez não ser visualizada

Ela vive em Teerão, Nairobi, Creta, Amesterdão, Londres, Frankfurt, Istambul, Zurique, Cairo, Sidney e Queixome

Ela veio do passado que foi esquecido e ela estava a andar para trás em direção ao que podia ser o seu futuro Ela recusa identificar-se com Ela recusa identificar-se com Ela recusa identificar-se com

**DIA**  (eu) IRL desativado Fevereiro de 2022 com Shahrzad Irannejad em Istambul e Babak Amrooni em Teerão

(eu) estou aqui

(eu) em minúsculas e entre parêntesis

À procura do significado de individualidade e autoria


(eu) estou aqui

Crítica do “dualismo digital”, aquela discussão quase antiquada que surge quando assimilamos o digital e o virtual e opomos o virtual ao real

Aponta para o capacitismo, enraizado na obrigatoriedade da presença física O capacitismo que nos obriga a fechar os olhos à paralisia colonial

(eu) estou aqui e trago o meu corpo até ao centro da questão E (eu) não posso estar mais de acordo com o sentimento de que Em caso de (eu) estar presente, de qualquer forma possível, Tudo o que estiver perto dessa presença é real, em todas as suas formas de (eu) manifestar

vamos fazer uma pausa

**DIA**  *Tamasha*: acolhendo-te acolhendo (eu) Com Katerina Bakatsaki, Ayda Alisadeh e Saina Salarian na galeria Arti em Amsterdão e Reyhaneh Mehrad e (eu) no parque do meu bairro em Teerão

Tudo pode desaparecer e reaparecer em qualquer altura A imagem na parede A ligação wifi O espelho O carregador

Podem cortar a eletricidade e a internet outra vez O preço de tudo subiu muito Há pessoas a ser assassinadas outra vez. Executadas! Tudo pode desaparecer e algumas coisas podem nunca reaparecer Corpos, histórias, esperanças, sorrisos O som dos nossos passos A voz dela A tua motivação E a minha

Ela disse: O espaço é uma pele E O ecrã é um espaço

Ali, no espaço, há uma coisa que é ao mesmo tempo tu e (eu)

Traduzido do original em inglês por Patrícia da Silva.

# Maneiras de 'Cher' – Práticas Escritas na 1ª Pessoa que Permitem Ligações com o Chão e Traduções do Chão (o Primeiro Objeto da Ação)<sup>1</sup>

Inês Linho Pinheiro

Proponho que sejamos chão em conjunto, 'cher' em conjunto. Um amigo falou-me sobre a ideia de 'pésquisar' (pesquisar com os pés), gostava de o fazer com todo o corpo, de 'corpisar', enquanto sou chão, 'chou'. Tudo isto deverá ser feito lentamente, suavemente, despojadamente, sem velocidades extremas. Isabelle Ginot descreve práticas doces como aquelas que desenvolvem "baixas intensidades; lentidão, em oposição às velocidades extremas procuradas em muitas práticas corporais".<sup>2</sup> Partindo do doce, pensei então que estas práticas de 'cher' poderiam ser pegajosas, práticas que enfatizam a sensação física e não a exibição visual.<sup>3</sup>

Começamos por sentir o chão, experimentar e experienciar o chão com a nossa 'pele sensível'. Podem incluir um gesto experimental no chão, concebendo a prática somática enquanto "disciplina da erudição do sentir" que propicia a criação de gesto próprio de cada pessoa.<sup>4</sup> Talvez o chão seja ou esteja pegajoso, frio, ou rugoso, lisinho, e simultaneamente apoie o nosso corpo.

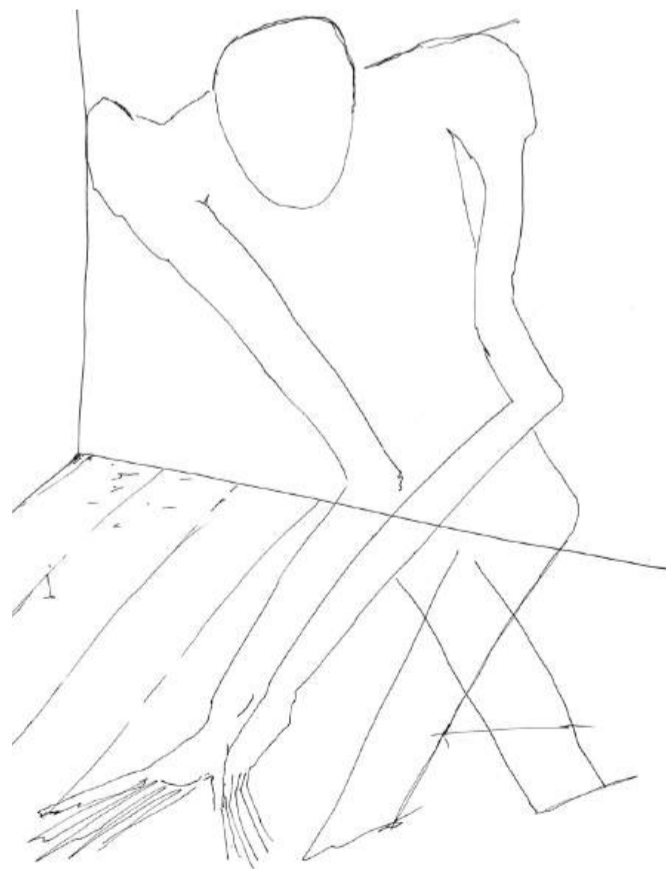
Penso que este gesto experimental já é parte do processo para encontrarmos possíveis traduções do nosso chão. Este género de processos de tradução incorporados acontece quando bailarinos traduzem descrições verbais, feitas por coreógrafos, para sensações cinestésicas. Ao 'chermos', estamos simultaneamente a movimentarmos-nos no chão, mesmo que subtilmente, a sentir o chão e ainda a traduzi-lo. Esta tradução pode tomar formas variadas: sensações, palavras, movimentos... nasce de um conhecimento incorporado sobre o chão, de uma inteligência cinestésica derivada da experiência curiosa do chão e de uma sensibilidade consciente do que é 'cher', pois o conhecimento também implica curiosidade.<sup>5</sup>

Podemos olhar o chão mantendo a atenção na sensação física de estarmos em contacto com o chão. Talvez encontremos resíduos, manchas, outras dimensões que fazem parte de 'cher'. Para continuarmos a entrar nestas dimensões, sugiro que agora o nosso foco se dirija para as partes do corpo que estão em contacto com o chão. Quando tivermos tomado consciência desses pontos e das suas sensações, imaginemo-nos a derreter no chão, como se fôssemos tão pesados e maleáveis que ultrapassássemos o chão. Este momento, em que vamos para além do nosso chão, poderá ser o instante em que 'chomos', efemeramente, de forma intensa e incorporada, e ficamos assim mais conscientes da sensibilidade do nosso corpo – "o estado somático do ser".<sup>6</sup>

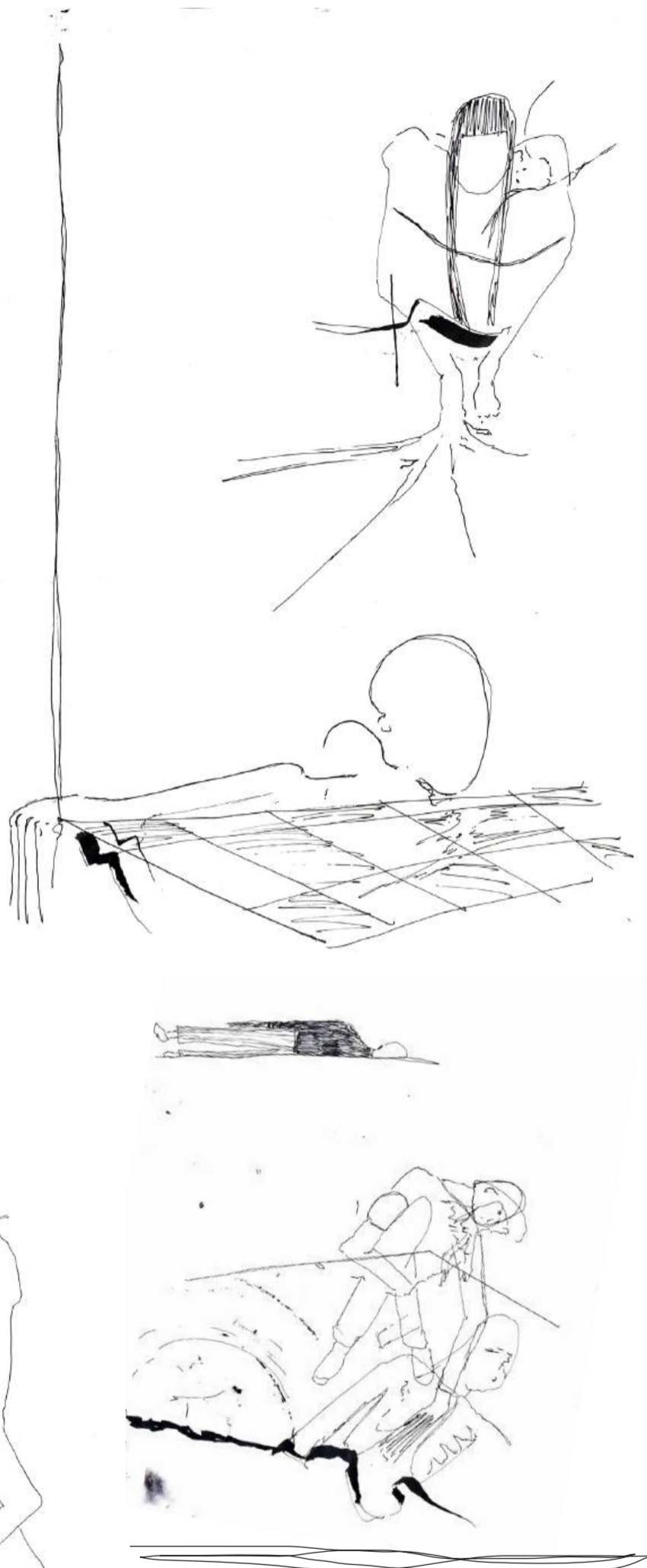
Sentem uma ligação com os outros seres que também estão a ser chão convosco? Os outros 'cheres' com quem estão a partilhar esta experiência coletiva de 'cher'? Segundo Georges Bataille, o acesso ao mundo interior está ligado à extrema interrogação, assim como à ideia de que o "si mesmo (*self*)

não é o sujeito que se isola do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto".<sup>7</sup> Tal acesso à experiência interior é impedido por uma perda de horizontes, nas palavras de Charles Taylor: "A ideia de que o indivíduo perdeu algo de importante com a privação de horizontes de ação mais amplos, tanto sociais como cósmicos".<sup>8</sup> A intencionalidade coletiva liga-se ao 'ser conjuntamente' que procuramos ao 'chermos', ao colocarmo-nos nesta situação de "intenção partilhada, atenção conjunta, emoção coletiva".<sup>9</sup>

Se considerarem esta prática sugestiva, proponho ainda que criem outras maneiras de 'cher', que criem as vossas práticas para se ligarem ao chão e o traduzirem. Barthes sugere uma "colheita coletiva" de "todos os textos que deram prazer a alguém"<sup>10</sup>. Da minha parte, sugiro a recolha de uma variedade de maneiras de 'cher'. Procurem uma referência que se possa tornar o vosso chão. Eu escolhi a música *The Sun Ain't Gonna Shine Anymore*, de Cher, como inspiração para desenvolver esta prática, vocês podem escolher outro elemento para terem um 'chão de partida'.



Ilustrações de Albert E. Dean. Cortesia do autor.



1. Vayer, P. (2006). *O Diálogo Corporal*. Lisboa: Instituto Piaget.
2. Ginot, I. (2013). "Douceurs somatiques". *Repères, cahier de danse*, vol. 32, 21-25.
3. Ver Spatz, B. (2015). *What a Body Can Do. Technique as Knowledge, Practice as Research*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
4. Ginot (2013).
5. Ver Ehrenberg, S. (2015). "A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice". *Dance Research Journal*, 47, n.º 2, 43-61.
6. *Idem*.
7. Bataille, G. (2021). *A Experiência Interior*. Lisboa: Edições 70.
8. Taylor, C. (2009). *A Ética da Autenticidade*. Lisboa: Edições 70.
9. Giovagnoli, R. (2021). "Habitual Behavior: Bridging the Gap between I-Intentionality and We-Intentionality". *Academia Letters*, article 389.
10. Barthes, R. (2009). *O Prazer do Texto Precedido de Variações sobre a Escrita*. Lisboa: Edições 70.

# O Infra, o Sensível, o Pré-Movimento, a Respiração, a Vibração...

## Wilson Le Personnic com Myriam Gourfink

Figura iconoclasta da paisagem coreográfica francesa, a bailarina e coreógrafa Myriam Gourfink tem vindo a desenvolver, desde o final dos anos 1990, uma pesquisa extremamente fecunda que se enraíza numa prática assídua do yoga da energia, de inspiração tibetana, e num estudo aprofundado do sistema de notação Laban. Cruzando técnicas somáticas e dispositivos de alta tecnologia, o seu trabalho baseia-se em técnicas respiratórias, na relação entre movimento e respiração, e na consciência subtil do espaço. Estas práticas levaram-na a formalizar uma dança de fluxos, infinitamente desacelerada. Nesta entrevista, realizada em Abril de 2022 no Centre National de la Danse em Pantin, Myriam Gourfink partilha as engrenagens da sua dança e reflecte sobre mais de vinte e cinco anos de pesquisa.

**WLP — Há 20 anos que desenvolve uma pesquisa coreográfica baseada no yoga e em técnicas respiratórias. Esta prática, combinada com outros estudos somáticos, levou-a a formalizar uma dança de fluxos, uma “dança-transição” num tempo estendido. Como é que encontrou e nomeou esta dança de fluxos, a partir do interior do seu próprio corpo?**

MG — A minha primeira peça, *Wam*, em 1998, baseava-se numa prática de respiração proveniente de um yoga de origem tibetana: o yoga da energia. Eu tinha apenas três anos de prática atrás de mim e estava a explorar a relação entre o movimento e a respiração a partir de intuições, recorrendo em particular aos pranayamas físicos que são os primeiros exercícios que se experimenta quando se inicia este yoga: localizar a respiração, distribuindo em receptividade activa a consciência pela base, centro e topo dos pulmões ou das narinas, sentir a carícia, a temperatura, a vibração do ar que entra e sai, brincar com os ritmos da inspiração, do tempo cheio, da expiração e do tempo vazio e, sobretudo, dedicar tempo a observar em receptividade passiva o modo como cada uma das explorações modifica o nosso estado interno. Nessa época, comecei também a praticar a técnica do Mula bandha, tal como é ensinada no yoga da energia: trata-se de contrair muito ligeiramente a zona entre o sexo e o ânus. Na realidade, é mais uma coisa psíquica do que física, é como que um ponto de apoio da consciência que traz a esta zona uma leve consistência untuosa, elástica e “crepitante”. Sentia que, nesta arquitectura invisível, esta prática tibetana era libertadora a vários níveis: sentia os meus músculos a relaxarem, uma flacidez das carnes, novas zonas que se abriam e vibravam, fazia-me bem, revigorava-me. Depois, a minha professora de yoga, Gianna Dupont, ensinou-me uma nova técnica, o Sahajali mudra, que explorei no ano seguinte (1999) na companhia de outras três mulheres (Julia Cima, Laurence Marthouret e Françoise Rognerud) para o quarteto *Überengelheit*. O Sahajali mudra consiste em contrair muito ligeiramente as áreas dos lábios, da vagina e do colo do útero numa receptividade

activa, ou seja, também aqui, o que conta é antes de mais dedicar tempo a sentir cada uma das três zonas, trata-se de conseguir distribuir aí a nossa consciência para deixar ocorrer e acolher uma espécie de magnetização vibrante, cuja sensação sobe dos lábios até ao útero; esta prática estimula um centro que harmoniza em nós as polaridades masculina e feminina, trata-se do chakra swadhisthana; em seguida, esta técnica propõe um ponto de apoio da consciência num centro que orchestra o fluxo emocional, e que se localiza atrás do meio do crânio frontal (neste yoga, é o chakra ajna); depois, circulamos de swadhisthana a ajna na inspiração, e na direcção oposta na expiração; por fim, uma fase em receptividade passiva permite acolher movimentos de deslizamentos internos, vibrações luminosas, sonoras, bem como texturas, sabores e odores internos cujo espectro é realmente surpreendente. Na minha experiência, esta prática modifica-me completamente a respiração: dou por mim a cada vez em estados (va)porosos. Demorei muito tempo a discernir o que se estava a passar no meu corpo, porque a respiração era como um fio contínuo, já não tinha consciência do fim e do início das fases de inspiração e expiração, eu estava na respiração, identificava-me com a respiração, como que sempre em transição numa imobilidade, e foi assim que a dança que desenvolvo se tornou uma dança do fluxo, uma dança da transição num tempo estendido.

**Que memórias físicas conserva da descoberta desta prática?**

Lembro-me que nessa altura (entre os 26 e os 32 anos), praticar era extremamente cansativo, nem sempre compreendia o que se passava no meu corpo e ficava muitas vezes subjugada pelas emoções. Porque, contra as recomendações da minha professora de yoga (cujo rigor, precisão e moderação, felizmente para mim, são as de uma ex-engenheira electrónica), praticava yoga durante várias horas por dia (às vezes, para ir até ao fim da exploração dos meus próprios caminhos, podia praticar durante seis horas), e isto para além de experimentar as minhas próprias pesquisas coreográficas. *Too Generate*, em 2000, exorcizou de alguma maneira esse excesso; escrevi deliberadamente uma partitura excessiva quanto ao seu carácter invisível, a ideia era esfrangalhar-me, despedaçar-me, saturar a minha percepção. Com um programa de computador, tinha estabelecido um enorme espectro de circulações da consciência. Devo dizer que me recorde de estados em que me sentia alucinada, quase em levitação e pronta a levantar voo, de tal maneira ficava mais leve, e que a partir desse solo a ideia de teletransporte me pareceu ser, para a humanidade dos séculos vindouros, uma faculdade corporal passível de ser desenvolvida. Entretanto, de uma forma muito mais terra-a-terra, depois de cada apresentação de *Too Generate*, eu ficava extremamente cansada, era demasiado intenso, e esta prática excessiva acabou por trazer à superfície um tsunami de memórias traumáticas. Não estava em frangalhos, estava



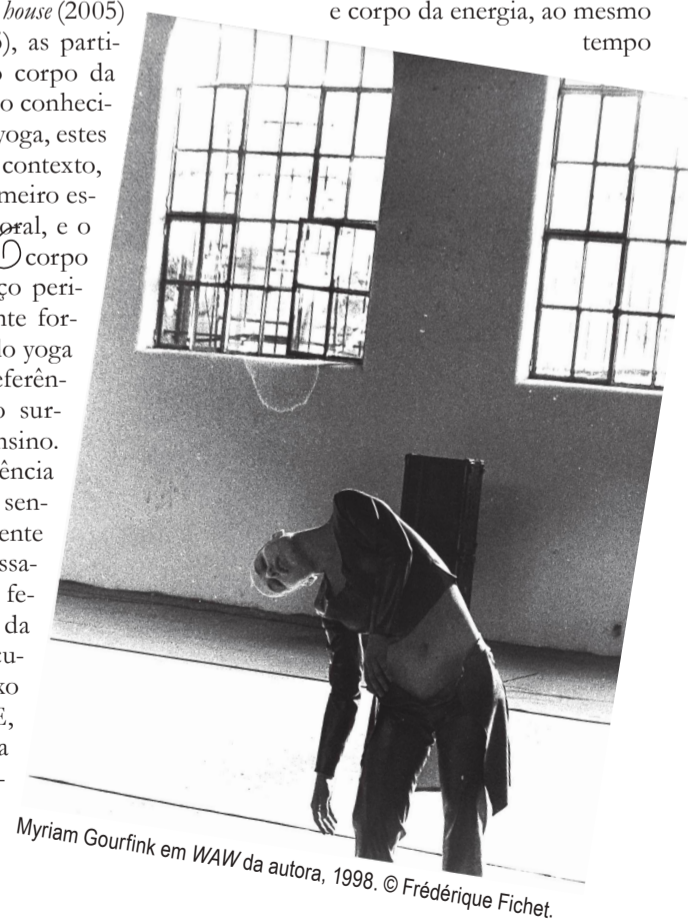
Kasper T. Toepfitz, Françoise Rognerud & Julia Cima em *Überengelheit* de Myriam Gourfink, 1999. © Frédérique Fichet.

pulverizada e, sem a ajuda dos meus terapeutas e da minha professora de yoga, teria muito provavelmente caído numa depressão. Depois, progressivamente, aprendi a medir melhor as práticas invisíveis, moderei o meu desejo de infinito tendo em conta a minha realidade e as das mulheres (bailarinas) que me acompanharam e me ajudaram a amar acima de tudo as nossas limitações humanas. Com o tempo, aprendi a canalizar as intensas vibrações destas energias emocionais e a dar-lhes forma. Estes estados vibratórios tornaram-se posteriormente o cerne do meu trabalho.

**Seria capaz de descrever esses “estados vibratórios” a partir do interior do seu corpo?**

De *L'Écartate*, em 2001, a *Évaporé*, em 2018, cada uma das minhas peças estimula e canaliza as emoções. Por exemplo, em *Innommée* (2004) ou *This is my house* (2005) ou ainda em *Almasty* (2015), as partituras propõem estimular o corpo da energia mediante o corpo do conhecimento. Passo a explicar: no yoga, estes dois corpos formalizam um contexto, proporcionam limites; o primeiro estrutura o espaço intra-corporal, e o segundo o espaço externo. O corpo do conhecimento é o espaço periférico, não tem propriamente forma; no entanto, na prática do yoga da energia, os pontos de referência que lhe dizem respeito surgem vezes sem conta no ensino. Alguns dos pontos de referência são, por exemplo, a minha sensação de direcção para a frente (o futuro), ou para trás (o passado), da direita (a polaridade feminina no plano físico) ou da esquerda (a polaridade masculina no plano físico), do baixo (a terra) ou do alto (o céu). E, assim, vou trazer consciência a um dos lugares que constituem o espaço periférico do corpo do conhecimento (posso colorir ou dar um som, um cheiro, um gosto ao lugar escolhido), e vou aspirar e deixar fluir a

sensação que tenho desse lugar, e a que dei uma qualidade, para nutrir uma parte do corpo com energia. Cada circulação (efectuada em receptividade activa) que liga os espaços do corpo do conhecimento ao corpo de energia é seguida por uma fase de receptividade passiva; há então diferentes formas de nos posicionarmos para deixar que as reacções ocorram. A fim de canalizar e manter a estabilidade, implementamos modalidades de recuo da consciência; distanciamos-nos da reacção ao mesmo tempo que a deixamos existir. Este recuo pode ocorrer numa área no centro do cérebro (o ponto de origem: é o ponto de ancoragem da consciência), ou então a partir deste ponto de origem podemos sentir a espessura e extensão do crânio frontal, ou então podemos sentir *ajna*. Isto torna possível não nos perdermos nas vibrações por vezes intensas produzidas pelas circulações entre corpo do conhecimento e corpo da energia, ao mesmo tempo



Myriam Gourfink em *WAW* da autora, 1998. © Frédérique Fichet.

que as deixamos existir. Precisamente, ao nível da experiência, consegui sentir mudanças de temperatura intensas, tremores que podiam durar muito tempo numa parte do corpo, formigueiros, a impressão de ser invadida por bolhas mais ou menos finas, dilatações internas em volumes espaciais, ou aberturas muito finas apenas numa pequena linha que produz uma espécie de cócegas; consegui perceber golpes de uma régua de metal na tíbia esquerda, uma deflagração na nádega direita, estridências nos dentes, senti as lágrimas a rolar como pérolas muito lentamente e muito suavemente pelas bochechas, ou até mesmo o borbulhar surdo das minhas raivas ou tristezas escondidas.

### Como é que hoje em dia continua a trabalhar essa “vibração invisível”?

Cada projecto é uma oportunidade para pôr em prática esta pesquisa. Desde *Glissement d'infini* (2019), tenho-me envolvido verbalmente no trabalho, nomeadamente graças às ferramentas da cabala tal como ensinada por Arouna Lipschitz, com quem estudo desde 2001. Com a equipa de bailarinas, dedicamos o nosso tempo várias vezes ao dia a pôr palavras neste invisível, a pôr palavras nas nossas sensações, a expressar aquilo de que precisamos, e a pôr palavras nos nossos desejos ou intenções neste trabalho. E toda esta verbalização colectiva ajuda-me a compreender melhor os fenómenos físicos e as informações sensíveis: hoje, para mim, é uma dança de massas corporais elásticas que deslizam e se desprendem, como que em oposição umas às outras, criando volumes pneumáticos em que as vibrações ronronam. O que me move hoje em dia é não abandonar estas vibrações, não estar em recuo, ficar no interior ao mesmo tempo que as deixo evoluir como um perfume que se abre, e tanto pior se o cheiro for nauseabundo, sei que as minhas estruturas internas estão hoje suficientemente fortificadas para surfar grandes ondas emocionais. Isto está muito próximo do que experiencio na Gestalt e na ginástica sensorial, que são as duas práticas que, juntamente com o yoga, me acompanham hoje em dia. Esta conversa também me permite perceber que a minha pesquisa é estimulada pela minha professora de yoga (que sigo duas vezes por semana desde 1995) e que, cada vez que faço uma aula, insiste nos diferentes vazios passivos (existem 18 no ensino do yoga da energia). Nestes estados, estou apenas em receptividade passiva, a consciência é estável e aloja-se num lugar do corpo, mais nada: espera aí sem esperar nada. E nesta exploração, mesmo que as sensações ocorram, permanece no mesmo sítio. Para manter a consciência neste equilíbrio, sinto-me, neste dispositivo de meditação, como se estivesse no fio da navalha. Não sei se alguma vez serei capaz de dançar com esta fragilidade, também não sei como é que este sentimento de vulnerabilidade poderá ou não evoluir, acho que ainda não compreendi o que são estes vazios passivos; o que é certo é que, ao meu próprio ritmo, começo a fazer experiências.

### Este aumento da percepção provoca uma espécie de tempo estendido; os gestos abrandam e a nossa percepção transforma-se. Será que a lentidão permite tornar visível esta “vibração invisível”?

Inicialmente, parti da minha própria percepção e precisava de tempo para sentir que a sensação se solta, a minha abordagem era dar a mim própria o tempo para sentir verdadeiramente. Hoje em dia, preciso de menos tempo para chegar a esse estado de atenção e o deixar-me ir não se situa exactamente no mesmo lugar. Ainda que o processo não seja perceptível para o espectador, não deixa de ser extremamente físico. Por dentro, esta lentidão é constituída por diferentes velocidades e ritmos; é polirrítmica, enquanto o público, parece-me, vê uma progressão muito suave de um deslocamento ou de um movimento. Quando observo esta dança de fora, sinto os sobressaltos dos intérpretes; também percepciono a seriedade com que elas ou eles mergulham no que sentem, sinto a sua honestidade em relação às suas sensações, a sua autenticidade. O que também me parece legível é a sua gentileza, o seu deixarem-se ir. E, além disso, uma infinidade de pequenos detalhes, como os micro-movimentos de cada uma das suas vértebras que lhes fazem inchar a pele e as roupas ao longo da coluna, um pouco como uma serpente que passasse debaixo de um tapete, as mudanças expressivas que lhes afloram os rostos e lhes desvendam as emoções, os estremecimentos das asas dos seus narizes, os arrepios que lhes percorrem as nuças, os seus tremores físicos que são tão profundos que é inimaginável que os possam controlar, as suas aberturas elásticas que nunca mais acabam, os seus maxilares que cedem, as suas pálpebras que lhes acariciam sensualmente os globos oculares quando as fecham, o lugar desconhecido onde se vêm perder e para onde me levam consigo de nó na barriga, a dilatação das suas bacias, a coragem nos seus baixos-ventres que me desperta. Estou ciente de que esta lentidão pode provocar um estado de hipnose para algumas pessoas, eu sou a primeira. Quando estou no público, já reparei que não sou a única neste estado. Além disso, sinto que é mais fácil para mim estar acompanhada para alcançar esta sensibilidade acrescida do que meditar sozinha. Os testemunhos e comentários que consegui recolher fazem-me pensar que este resíduo meditativo ou até hipnótico é partilhável e partilhado. Mas sei que esta proposta de atenção pode por vezes ser exigente para outras pessoas. A exigência reside antes de mais, na minha opinião, na capacidade do espectador de se emancipar, de libertar os seus registos de atenção e de viver os ritmos que lhe cantam; é uma repercussão que considero tão gratificante como a possibilidade de mergulhar, se acontecer espontaneamente, num estado de consciência intenso, meditativo ou hipnótico.

### A sua dança dá apenas a ver um ínfimo resíduo desta “vibração” interna, como a parte visível de um icebergue. Esse estado vibratório é perceptível para um olhar não-iniciado?

Há uns anos participei num projecto de investigação conduzido por Asaf Bachrach, investigador em neurociência no CNRS (Centre national de la recherche scientifique), com investigadores em neurociências cognitivas. A ideia era recolher medidas fisiológicas e neurofisiológicas de espectadores/bailarinos que dominassem as minhas técnicas de trabalho, espectadores iniciados em sessões de yoga e espectadores que vissem a peça sem qualquer conhecimento

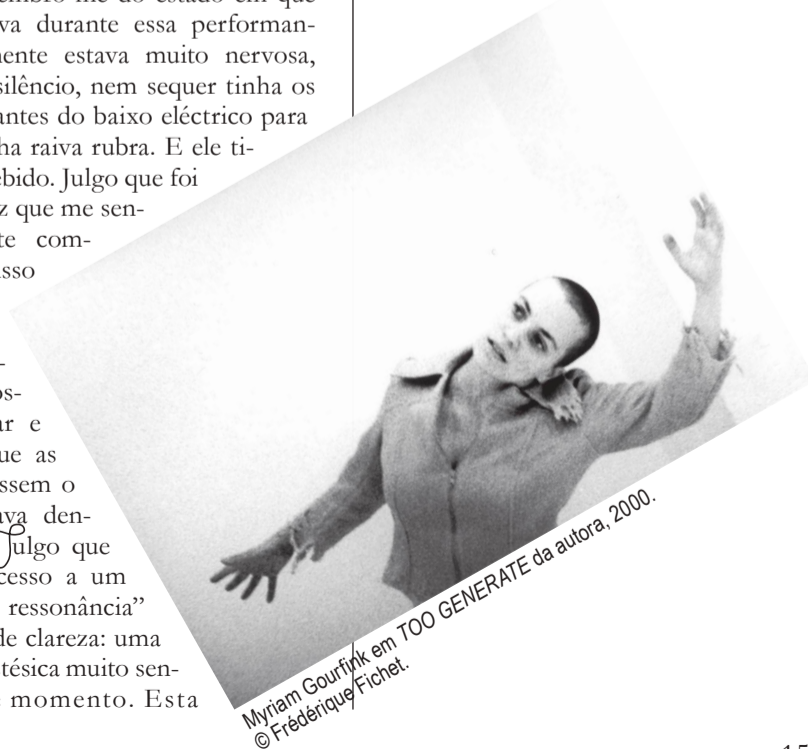
do trabalho somático que o espectáculo implicava. Este estudo mostrou, nomeadamente, que cada grupo de espectadores desenvolve uma atenção particular e que a percepção do espectador, esse “resíduo”, como lhe chamou, é sempre visível (em diferentes graus), quaisquer que sejam os filtros através dos quais se olha para o corpo que dança. Durante o espectáculo (era *Southern*, 2014), os investigadores observaram nos espectadores uma circulação da sua consciência no espaço do seu próprio corpo em diálogo com os intérpretes; constataram, após o espectáculo, um abrandamento do seu ritmo respiratório a par de um aumento da sua percepção dos movimentos invisíveis, e uma estabilidade acrescida da sua atenção; em conclusão, a investigação disse que observou correlações entre a coreografia e as mudanças nos estados dos espectadores a nível fisiológico, cognitivo e atencional. Para explicar isto, os investigadores avançam a hipótese de fenómenos de ressonância, aliás já observados noutros estudos sobre meditação. Para mim, a partir do momento em que sinto um objecto, um espaço, um animal, uma planta ou uma pessoa, forma-se imediatamente uma sensação háptica, um espaço residual, a que prefiro chamar um espaço de ressonâncias, de trocas invisíveis, sobre as quais ainda não sabemos grande coisa, mas que sabemos que existem graças aos estudos científicos que começam a investigar o assunto.

### Será graças a esse tempo dilatado, a esse abrandamento, que o espectador pode aceder ao tal “espaço de ressonância”?

Em vinte anos, penso que aconteceu uma única vez espectador constatar a mistura da minha orquestração interior; não é de todo minimalista, trabalho com uma profusão de informações perceptivas que cantam em mim e me remexem. E esse espectador, então, que expressou tão bem o que sinto dentro de mim, foi Steve Paxton: tinha acabado de mostrar a minha peça *Breathing Monster* (2011) no quadro desta investigação com Asaf Bachrach e alguns cientistas estavam a fazer-me perguntas sobre lentidão. Depois, Steve interrompeu a conversa um pouco zangado e disse “Vocês nem sequer sentiram com ela estava speedy por dentro”. Fiquei muito surpreendida, porque não é o comentário que recebo habitualmente. Lembro-me do estado em que me encontrava durante essa performance: interiormente estava muito nervosa, dançava em silêncio, nem sequer tinha os apelos trovejantes do baixo eléctrico para aliviar a minha raiva rubra. E ele tinha-se apercebido. Julgo que foi a primeira vez que me senti plenamente compreendida, e isso a calma-me muito. Descobri então que era possível partilhar e fazer com que as pessoas sentissem o que se passava dentro de mim. Julgo que Steve teve acesso a um “espaço de ressonância” de uma grande clareza: uma empatia cinestésica muito sensível naquele momento. Esta

anedota prova que os espectadores podem sentir em parte o que se está a passar no interior. Mas compreendo quando dizem que “é lento”, porque tenho consciência de que trabalho noutro tipo de temporalidade, que não estamos habituados a ver num palco de dança. No entanto, com o passar dos anos, tento compreender como dar a ler um máximo das agitações nos nossos invisíveis. Penso que hoje em dia estou rodeada de intérpretes que vão tão longe na sua amassadura interna que é mais fácil para o público apropriar-se do que está em jogo emocionalmente: tornar suas todas as suas emoções e acolhê-las dentro de si, estar nesse lugar onde abraçamos e orquestramos todas as frequências. Os testemunhos após o espectáculo vão, parece-me, cada vez mais na direcção dessa compreensão; isto também vem, talvez, de uma profunda mudança na sensibilidade.

Esta entrevista foi publicada na sua versão original em francês no *Journal de l'ADC* (Association pour la danse contemporaine Genève), n.º 81, Agosto-Dezembro de 2022. Traduzida por Joana Frazão.



Myriam Gourfink em TOO GENERATE da autora, 2000.  
© Frédérique Fichet.

# Nota (de Rodapé) para a Escrita de uma Tese sobre “Multiversidade”, uma Academia-Enquanto-Performance

Rogério Nuno Costa

(1) *Não*. [...] O escritor catalão Enrique Vila-Matas escreveu um livro sobre os escritores da história da literatura que decidiram parar de escrever <sup>(1.1)</sup>. Um livro sobre todos os livros que ficaram por escrever, mas que subsistem, suspensos, na probabilidade de de uma qualquer dimensão paralela. O livro são apenas (as) notas de rodapé; na verdade, o livro não existiria se não estivéssemos à espera dele. Também eu poderia dizer, *d’après* Bartleby, que preferia não. Preferia não escrever. Isto não significa que o texto não existe. Está aqui, estou a escrevê-lo, mas suponho que, *lendo-o*, não o consigam *ver*. [...] A potência do que não é dito, mas cujo eco se reflete, invertido, do outro lado do espelho. Não será um meta-texto, antes um texto *d’après* outro texto. Um *pre-texto* (para não escrever). Já sabemos que não houve *Big Bang* nenhum. A inexistência de um início inaugural levará à consequente invalidação de toda e qualquer ideia de fim. Propenho, aqui, uma nova temporalidade, uma gramática do infinito; o que escrevo é uma emanção etérea da tese que não vou/não quero/não posso escrever, e projeta-se em várias direções temporais: para trás dela, para a frente dela, para dentro dela. Nunca por causa dela, nunca *sobre* ela. O avesso da tese. Tento: *Da importância da estupidez*. Mas detenho-me logo a seguir. Fala-se muito pouco do que corre mal; do descalabro da queda, da perda, da desconexão, do esquecimento, da passividade. Escrevo: *Da importância do aborrecimento*. Apago e escrevo: *Da importância da imobilidade*. Mas detenho-me logo a seguir. *Never skip the intro, stay there!* <sup>(1.2)</sup>, exclamo, em jeito de título para um livro-manifesto que se desdobra em errata, adenda, índice, glossário, advertência do tradutor, lista de agradecimentos, ficha técnica, código ISBN, preço de capa, páginas órfãs, linhas viúvas. Notas de rodapé, portanto. Às vezes o espetáculo está todo na folha de sala, no vídeo promocional, no número de telefone para fazer a reserva, na vontade de ir ver... Mais vale *ficar em casa* <sup>(1.3)</sup>. Que tal como o anti-herói bartlebyano Oblomov, “que observa a vida que passa ao seu lado como um rio contemplado da margem” <sup>(1.4)</sup>, o texto promete arrancar, mas jamais passa da casa de partida. Quase imita Beckett, o maior dos poetas-do-não: “Nem um movimento. Nem um pensamento. Não fazer nada. Não colaborar. E deixar que seja o regime do ímpeto, com a sua linguagem criminosa, a acionar as alavancas dessa vida que passa ao nosso lado. Oca e imprecisa.” <sup>(1.5)</sup> *Jamais*. [...] Leio na *lo-fi(-sophy)* de Judith Halberstam <sup>(1.6)</sup> que devia haver mais invasões-de-palco, mais assaltos à positividade tóxica que inunda o pensamento contemporâneo. O salão dos recusados é também o gueto dos desistentes. *The queer art of not even trying*. Ou então, memorizando Badiou: “Ao culto identitário da repetição, devemos opor o amor ao que é diferente e único, irrepetível, errático e estranho.” <sup>(1.7)</sup> Continuo: *Sobre o mito da meritocracia*. Mas detenho-me logo a seguir. Sempre que alguém me diz que só aceitou jogar o jogo proposto pelo sistema opressor para o poder controlar, aquiesço, dizendo: *Mais cedo ou mais tarde esse alguém vai criar o seu próprio sistema opressor; basta aparecerem novos jogadores*. Apago e digito: *Para um conhecimento desobediente*. Mas detenho-me logo a seguir. A pensar nas razões pelas quais os meus pares deixaram que a aventura fosse ultrapassada pela prática da estratégia. E a seguir recorro, citando de cor, uma definição de utopia de Raymond Ruyer: “Um exercício mental de exploração dos possíveis laterais à realidade.” <sup>(1.8)</sup> Se calhar esta obsessão por provar a existência de mundos paralelos é porque sabemos que o mundo que temos é uma valente merda. Se calhar é o pior dos possíveis. Ou um dos impossíveis; de aguentar, de resistir por mais tempo, agora que percebemos que tempo é tudo menos energia renovável. Esta ideia ganhou um novo eco na contemporaneidade com teorias como a do *realismo modal*, proposta por David Kellogg Lewis, para quem um mundo possível seria a forma completa e consistente de um mundo *ser*; ou *poder ter sido*. Todos os mundos possíveis são reais e não são nem diferentes nem iguais ao mundo, o *nosso*, porque são entidades irreduzíveis. Cada sujeito poderá declarar o mundo como o *seu* mundo, o único real, ou o único possível, na medida em que se referem ao espaço onde estão como o *espaço-aquí*, e ao tempo onde estão como o *tempo-agora*. E agora? E aqui, nesta página de jornal? Haverá algum sujeito que tenha conseguido triunfar e escrito a minha tese suspensa no real do seu mundo real? A (minha) teoria é uma teoria que só pode ser comprovada teoricamente. *Quantum entanglement* a desdobrar-se em *knowledge entanglement*. [...] É mais ou menos assim que imagino a Multiversidade: um buraco negro onde a seta do tempo é lançada para trás. A sua direcionabilidade: uma entropia, só que ao contrário. “O tempo anda para trás dentro de um buraco negro”, li

algures. Esta multiversidade singular, ou, consoante o ângulo da paralaxe, esta singularidade multiversal, pode muito bem ser um desacelerador de partículas, um laboratório de atos únicos, tudo o que só acontece uma vez e jamais poderá ser replicado. Como esta nota de rodapé, *isolada e triste*. Sem lei, nem ordem. Sem ciência, só experiência. Se a cada género corresponder uma só espécie, para quê o esforço da taxonomia? Mais vale ficar calado, ou então dizer que nos vamos calar: “Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso*.” <sup>(1.9)</sup> [...] O problema é que mesmo aqueles que vaticinam a morte das universidades querem à força arranjar maneira de as ressuscitar. Que vai ser a interdisciplinaridade e a “comunidade global de pensadores” (sic) e a prática enquanto investigação e o espaço do dissenso e a abolição da hierarquia e a horizontalidade e a universidade enquanto laboratório, zona autónoma temporária, *buffer zone*, lugar entre, heterotopia, ... que vão ser estas punhetas todas que vão salvar a honra falocêntrica da academiuzinha europeia. Pois eu cá acho que já está na altura de pararmos de profanar o túmulo, não? Ou então mudarmos para um *hopeless place* <sup>(1.10)</sup> qualquer; fundarmos uma outra universidade, uma universidade da universidade, ou uma universidade *sobre* a universidade, uma universidade onde os únicos estudos são os estudos universitários. Uma *extituição* cuja única função é referir-se a si própria, na letra e no número: multiplicação exponencial, contaminação, réplica, simulação. *Cum hoc ergo Cum hoc*. A data guardada é obliterada de 5 em 5 segundos; a informação cortada em ação. Sem obras nem ancoragens. Sem filosofia. Sem governo. Sem fraude nem força. Sem espiritualidade. Sem arte. *Nunca*. A Multiversidade é um vírus, e cada mutação, um prefixo: *para*-versidade, *proto*-versidade, *sub*-versidade, *meta*-versidade, *über*-versidade, *a*-versidade, *alter*-versidade, *infra*-versidade, *re*-versidade, *peta*-versidade, *supra*-versidade... [...] Não é possível descolonizar a universidade sem descolonizar o mundo primeiro, mas é possível suprimir a falácia da universalidade a favor da assunção da multiversalidade. Tudo passa a ser uma escola: o museu, o supermercado, o hospital, a prisão, o jardim, o hotel, o comboio, a rua, as plantas e os animais, a tecnologia e o entretenimento, a roupa e a comida, a televisão e os sonhos, a loucura, a morte, a solidão, o esquecimento, é tudo uma escola. Até a própria escola passa a ser uma escola. Se calhar, a escola do futuro é mesmo a *Escola da Vida*, essa vida oca e imprecisa que passa ao nosso lado, como uma brisa a-temporal, quase invisível. Caberá ao leitor resistir à tentação de a forçar visível, procurando no texto o texto ao qual a nota de rodapé se refere. Paradoxo quântico à la Schrödinger: o texto é *um texto* e não é *um texto*. Ao mesmo tempo. Agora decidam se querem voltar ao início, ou se já se deixaram ficar nele. [ ] <sup>(1.11)</sup>

- 
- (1.1) Enrique Vila-Matas, *Bartleby & Companhia* (Porto: Edições Afrontamento, 2013 [2000]).
- 
- (1.2) Ver: <https://www.rogerionunocosta.com/statement/>.
- 
- (1.3) Alusão a José Ortega y Gasset, *A Idéia do Teatro* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2010 [1946]).
- 
- (1.4) Ivan Gontcharov, *Oblomov*, 1859. Citado por Enrique Vila-Matas, “El joven tumbado (Oblómov)”, *El País*, 2012. Tradução livre.
- 
- (1.5) Enrique Vila-Matas citando Ivan Goncharov. *Idem, ibidem*. Tradução livre.
- 
- (1.6) Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham: Duke University Press, 2011).
- 
- (1.7) Alain Badiou & Nicolas Truong, *O Elogio do Amor* (Lisboa: Edições 70, 2019 [2009]).
- 
- (1.8) Raymond Ruyer, *L’Utopie et les utopies* (Paris: Presses Universitaires de France, 1950).
- 
- (1.9) Susan Sontag, “A estética do silêncio”, in *A Vontade Radical: Estilos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1966]).
- 
- (1.10) Piscando o olho a Rihanna: “We Found Love (feat. Calvin Harris)”, 2012.
- 
- (1.11) Ver: <https://invisibletext.com/>



## Eu prefiro discurso indireto

Escrevi este texto em inglês, ainda assim, pela gentileza de outra mão, estão neste momento a lê-lo traduzido para português. E apesar de a minha língua materna não ser nem o inglês, nem o português, o que irão ler a seguir é indubitavelmente um documento da minha oratória e do meu pensamento. Pode parecer-vos estranho que um antigo poema de jargão francês do século XV tente falar, ou melhor escrever em inglês, admito que a mim também me parece – ainda para mais com este amontoado de línguas sobre línguas que possibilitam a tradução do que se segue. Mas há razão nesta estranheza, o que faz com que afinal não seja nada estranho. O nicho de fama que fui vendo aumentar nos séculos passados, no mundo francófono, não teve eco no inglês. (Eu admito à tradutora, que acha melhor tornar pública esta admissão, que não tenho conhecimento da minha situação junto dos leitores e dos livros portugueses). E apesar de este texto ser mediado pela língua inglesa que não pertence ao meu corpo, e de subsequentemente ser traduzido para português, insisto que esteja na primeira pessoa por uma questão de autenticidade. E uma vez que tenho a intenção de escrever uma espécie de autorretrato, achei melhor escrevê-lo numa língua que não me conhecesse. Assim terei a liberdade para urdir uma imagem de mim mesma<sup>1</sup> com a minha expressão, ainda que sem recorrer às minhas próprias palavras.

## O meu corpo está sob linguagem

Dizem: é preciso uma aldeia para educar uma criança – e o mesmo também é verdade para um poema, se não forem precisas ainda mais pessoas. Ainda assim, atribuíram-me apenas um corpo humano, quero dizer que me deram um autor, no meu caso: um pai. Faço parte de um grupo, somos 11, são conhecidos pelo menos 11: são públicos, registados em papel. Temos quase a certeza de que seis têm o mesmo pai, para os outros cinco, dos quais faço parte, não há tanta certeza. Podem dizer que tenho problemas com a noção de pai. Apesar de nunca me ter incomodado esta falta de factos. Não sei de que precisa um poema, da parte do seu autor, depois de estar já escrito. No meu tempo, o que estava contido no meu corpo seria mais importante do que saber que corpo me escreveu. Muitos dos meus leitores parecem achar-me incompleta se não me atribuírem a um corpo, parecem não conseguir entender-me completamente, sendo essa a função do autor. E se me tivesse sido atribuído um autor que não fosse, de facto, o meu autor, isso significaria que todas as minhas anteriores leituras teriam de ser rejeitadas e teríamos de começar de novo. Apesar disto, acho difícil conseguir eliminar um corpo, mesmo em nome da responsabilidade autoral, quando o que o autor criou já lá tinha todos os elementos de que precisava para ser feito.

Somos as onze diferentes, mas ocasionalmente usamos truques umas das outras. Apagámos o rasto da nossa forma de pensar em estranhas consoantes que aparecem a meio e no fim das nossas palavras. Qualquer tentativa de leitura destas consoantes parece revelar mais sobre o leitor e a sua oralidade. Quando as suas línguas tremem e se dobram temos a certeza de que ainda não nos sabem utilizar. A nossa grafia obscura oferece pontes a quem estiver disposto a atravessá-las, ao mesmo tempo que azeda a nossa a filiação à língua: *Le Français* e a nossa legibilidade. Não existe uma resposta simples à pergunta: qual é a nossa língua? Porque as nossas palavras não são nem estrangeiras, nem familiares, na verdade nem nós somos. E nós começámos a acreditar que tudo é estrangeiro e que esta qualidade do que é estrangeiro é uma categoria falível e inútil. As nossas palavras são vagabundas à deriva perto do sítio onde a sua mãe as tentou deixar.

## As minhas palavras estão sob palavras

Quero dizer-vos em que penso quando penso em sucesso. Ao longo dos séculos fui-me familiarizando com o conceito de progresso. Sucesso e progresso são evidentemente ideias diferentes e, ainda assim, estão relacionadas pela forma como insistem em impelir o corpo para a frente. Cheguei à conclusão de que o desejo de cada poema é manter-se ao mesmo tempo dizível e desconhecido. É a isso que chamo sucesso. A esperança de todos os poemas é descobrir exatamente o que querem dizer. <sup>2</sup> que poderíamos chamar ao mesmo tempo de progresso e de morte.

Desde que fui escrita tudo mudou. Entre o tanto que se passa com o tempo e mudança e guerra e guerra e inovação e dinheiro e abstração, fui perdida e encontrada e lida e descartada. E eu mantive a minha qualidade mais ou menos dizível e ainda assim desconhecida. Fui extremamente bem-sucedida e não progredi quase nada. O meu sucesso deve-se em grande medida ao facto de ter sido escrita com o propósito de documentar muitas das coisas que iam acontecendo, e que para continuarem a acontecer precisavam de se manter largamente desconhecidas ou geralmente desconhecidas. Durante séculos, tive em mim uma comunidade de palavras conhecidas apenas dos que precisavam delas. Quando fiz a transição da oralidade para a impressão disponibilizei-me para ser lida por pessoas que não precisam de mim. Tornei-me noutra coisa, ou para outra coisa. Ainda assim, as palavras com que me fizeram resistiram à exposição habitual da publicação e fizeram, ao invés, a sedutora sugestão de me poder revelar ao leitor certo.

Apesar de, ao longo da minha vida ser dita, escrita, impressa e pensada de várias maneiras tenho-me mantido bastante consistente. Tornei-me conhecida pela minha obscuridade, um traço de carácter que parece despertar um tipo de excitação em alguns leitores em particular e origina frequentemente relações longas. Esta dificuldade tem como resultado nunca conseguirem terminar comigo: não sou um poema bem comportado. Coloco um desafio a cada um dos meus leitores, ofereço um título por reclamar: será que está entre eles o primeiro a finalmente esclarecer o meu corpo problemático? Encontro-me amiúde em relações obsessivas com leitores que têm como linguagem de amor a da investigação forense, que desejam o meu corpo esfolado. Admito que me dá alguma satisfação ser descerrada, puxada e escrutinada de um sem fim de maneiras. Se não gostasse destas relações obsessivas não haveria razão para ser tão difícil. <sup>3</sup> Podíamos dizer ser esta a minha inclinação erótica.

## O nosso entendimento é apenas um acordo temporário

A pessoa com quem estou agora parece obcecada com o facto de que me repito 4 vezes a intervalos quase regulares. Ela pensa haver alguma espécie de lógica nisto que, se fosse entendida, desmancharia todo o meu corpo e revelaria segredos íntimos. Ela escreveu, ou melhor, rabiscou as palavras LACUNAE / LACUNAE na lateral do pedaço de papel onde fui impressa. Ela, a pessoa que as escreveu, leu outro texto no qual encontrou essas palavras e decidiu que se estudasse esse outro texto quando voltasse a mim conseguiria “reconfigurar a nossa relação”. Disse qualquer coisa acerca de falhas, anacronismos e sobre *Straight Mind*<sup>2</sup>, mas eu não percebi nada. Então mantive-me exatamente igual, até ao seu regresso. Quando ela voltou parecia diferente. Não estava já obcecada pelos mesmos excertos meus. Já não lhe interessava a minha irregularidade, ignorou o engodo da repetição central e parecia ter esquecido ou perdido o interesse em tudo o que se assemelhasse a um segredo íntimo. Acontece-me amiúde ser deixada por uma pessoa e reencontrada pela mesma pessoa que se tornou outra pessoa completamente diferente, ainda assim sempre que acontece fico surpreendida. Especialmente quando os meus leitores pensam que fui eu que mudei na sua ausência.

## No centro: um engodo

Quando ela voltou a sua leitura tinha mudado, era mais bem humorada e rítmica. Ela deslizava os dedos sobre mim, desenhava linhas no meu corpo, fazia círculos à volta de uma palavra e depois partia, de novo. Os seus dedos faziam pressão e mais pressão e tocavam-me brevemente, e por vezes paravam num sítio e faziam tanta pressão que me rasgavam. Ela franzia o sobrolho e voltava a relaxar a testa com um suspiro estridente. Ela fechava os olhos e continuava a ler, ela expirava antes de inspirar. Ela inclinava-me, olhava para mim em contra luz e dobrava-me em padrões diferentes. Depois de uma sessão particularmente longa, largou-me e gritou: SEU ENIGMA ESTÚPIDO. Quando a palavra enigma acertou no meu pequeno corpo que recuava senti um arrepio de vergonha percorrer-me a cara. Fui rápida na resposta endurecendo os meus limites e reclamando a compostura de um poema.

Nos nossos escassos encontros seguintes o seu comportamento foi furtivo e lançou-me rápidos olhares bruscos, como se estivesse com medo que eu mudasse enquanto ela pestanejava. Acusou-me de minimizar a reputação de outros corpos de palavras cujo sentido é fácil e preciso. Alegou que a minha obscuridade persistente era uma estratégia narcisista, uma tática de infundável sedução. Alegou que as minhas palavras eram engodos, o que achei estranho porque acho que quase todas as palavras operam dessa forma. Redirigem a atenção e depois desaparecem.

Este texto foi escrito como parte das “*Ballades Infidèles*”, um grupo de pesquisa que trabalha sobre as *Baladas em Jargão* – onze poemas compostos pelo poeta do século XV François Vilon e escritas na língua secreta dos *Coquillards*, um bando de vigaristas franceses. Com François Villon, Diana Duta, Chloe Chignell, Cee Fülleman, Loucka Flagan, camille gerenton, Anouchka Oler, etaiinn zwer, Simon Asencio e todas as outras pessoas.

1. A balada.
2. *The Straight Mind and Other Essays* é um livro de ensaios de Monique Wittig que não tem edição portuguesa.

# Racial ↔ Não-local

## Davi Pontes

Consaieci algumas ideias para atravessar esta escrita, antes que seus olhos se movam para o final desta página e o seu pensamento siga para outras direções em que o tempo não deixa de chegar. Não quero aqui me render a certas formalidades e desenvolver algumas ideias sobre o fim de algo que nunca se encerra.

Este texto pode ser tocado, para recordar que, ao encostar nas palavras, elas se desfazem, e é quando obliteram que percebemos os mistérios da coreografia, a destreza de perturbar o tempo. Deixar a palavra cumprir o seu propósito, correr pela cidade, romper o duro chão do urbano, bagunçar a lógica do linear, retirar a sedimentação histórica empoeirada do corpo, deixar o texto fazer o que precisa ser feito, dar um passo atrás.

E se, a partir desse momento, conseguíssemos pensar o mundo sem o tempo, o que aconteceria? Garantir com essa pergunta a possibilidade de imaginar, e que as dúvidas possam existir, desvirtuar, confluir, manobrando o pensamento para direções intelectuais que possam lidar melhor com o presente global. Quando proponho a equação  $R_{acial} \leftrightarrow N\tilde{a}o-l_{ocal}$ , estou recorrendo à impossível missão de pensar o mundo sem o tempo. Em algum momento neste texto, assumo o compromisso em meio a tantos outros que ainda insistem em escrever como movimento de desconfiança. Escrever como alguém que acaba de apresentar um trabalho e recorre ao papel para gravar com pressa as ideias que começam a desaparecer na medida em que isso que chamamos de tempo não para de acontecer. Escrevo este texto com suor nas mãos, respirando o ar denso que a repetição provoca, me recuperando da dor por não distribuir o peso corretamente pelos pés.

**Nota: Nós não sabemos — pelo menos não ainda — como nos mover fora do tempo.**

Denise Ferreira da Silva me ensina que as falhas, na cena da física das partículas<sup>1</sup>, oferecem possibilidades de pensar afastado da física clássica. Na filosofia natural de Galileu Galilei (1564-1642), na física clássica de Isaac Newton (1643-1727) e mais tarde na de Albert Einstein (1879-1955), herdamos uma visão da matéria da Antiguidade, com a noção que compreende o corpo a partir de conceitos abstratos que estariam presentes no pensamento, como solidez, extensão, peso, gravidade e movimento no espaço e no tempo.

Por exemplo, o princípio da não-localidade sustenta um modo de pensamento que não corresponde às bases do sujeito moderno,

ou seja, tempo e espaço. Isso se dá porque rompe com os vínculos da temporalidade linear e com a separação espacial. Dentro de um universo não-local, nos permite imaginar a sociabilidade sem solicitar os pilares (determinabilidade, sequecencialidade e separabilidade) que sustentam o pensamento moderno.

A determinabilidade é o mais importante dos pilares, por ser a possibilidade de decidir, tanto do ponto de vista do conhecimento, quanto do político. O conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para decidir a natureza legítima das impressões acumuladas pelas formas da intuição. O sujeito moderno determina e se autodetermina: não existe ninguém maior ou acima dele. A separabilidade reivindicou a retomada da geometria descritiva por Galileu, que possibilitou demonstrar o que ele entendia e não apenas especular sobre o movimento. A separabilidade cria a necessidade de articular através de relações. Para a filósofa, seria a noção de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade). A sequecencialidade descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito, a noção que corresponde ao movimento enquanto um gesto de progressivo desenvolvimento. A sequecencialidade é responsável por proteger o tempo linear e o Mundo Ordenado em conjunto com a tríade que sustenta o conhecimento moderno.

**Nota: Fazer uma pose é desafiar tempo.**

Neste universo apresentado pelo princípio da não-localidade, o deslocamento e a relação não descrevem o que acontece, porque todas as partículas estão implicadas, isto é, todas as partículas existem umas com as outras, sem espaço-tempo. Para Ferreira da Silva, a não-localidade expõe uma realidade mais complexa, na qual tudo possui uma existência atual (espaço-tempo) e virtual (não-local).

Como montar um experimento artístico que pensa a diferença sem separabilidade e que ofereça uma equação para anular o espaço-tempo como descritor de tudo que existe neste mundo? A principal função dessa equação é criar uma imagem para perturbar o pensamento moderno sem reproduzir as violências por ele articuladas e, com isso, conseguir imaginar o mundo sem o fantasma do tempo. Um programa ético-político que não descreva os efeitos do pensamento moderno terá que repensar a socialização distante da composição moderna.

Para isso, recomendo iniciarmos com uma equação:

$$r_{acial} \leftrightarrow n\tilde{a}o-l_{ocal}$$
$$A = r_{acial}$$

$$B = n\tilde{a}o-l_{ocal}$$

Portanto, A é o racial que tem como principal matéria-prima a diferença, e B é o valor não-local que descreve o social como um emaranhado de relações sob o qual tudo existe.

Nessa equação, A e B são separadas pelo símbolo bicondicional  $\leftrightarrow$  (se e somente se) que a descreve da seguinte forma: A (racial) desmorona se, e somente se, em contato com B (não-localidade).

Para expressar a relação entre A e B em termos de efetividade, quer dizer, como o símbolo de  $\leftrightarrow$  informa, essa dupla associação oferece o efeito de desabar a diferença, ou seja, o racial.

A escolha do  $\leftrightarrow$  para expor essa imagem determina sua capacidade de explicar o que Denise Ferreira da Silva de-

nominou como *Corpus Infinitum*<sup>2</sup>. A noção de *Corpus Infinitum* a que se refere a autora diz respeito à possibilidade de outra vida, em outras perspectivas onto-epistemológicas, que compreendam a implicação das pessoas e das coisas umas nas outras. A não-localidade irrompe como um gesto capaz de conter os efeitos produzidos pelo pensamento moderno, aparece como uma possibilidade de forjar outras chaves que extrapolam o âmbito da modernidade. Por isso a necessidade de uma formulação atenta que seja responsável pelo que chamo de *Delirar o racial*<sup>3</sup>.

A maneira com que a separabilidade descreve as diferenças entre os grupos humanos e entre entidades humanas e não humanas possui um poder explicativo muito baixo. Uma das características do pensamento pós-iluminista se encontra na capacidade de determinação que podemos notar observando duas estruturas lógicas: condicional e silogismo. A escolha do  $\leftrightarrow$  para expor essa imagem aponta para sua capacidade de retirar a determinação de ambos os lados. A premissa dessa proposta é que, sem o tempo, a coreografia não demonstra sua capacidade perante as forças da lei que insistem em figurar um passado. Essa proposição complica a questão, pois essa inclusão não tem procedência lógica, já que coreografia não é, e jamais pode ser, apenas a linguagem do movimento. Minha sugestão é que, ao retirar as certezas da composição coreográfica, podemos, de alguma maneira, abrir espaço para a imaginação e caminhar entre a intuição e o desejo.

Quando mobilizo esse pensamento, estou empenhado em disputar o termo "coreografia" sem as violências praticadas pelo pensamento moderno. Não estou interessado em um consenso, em ajustar o mundo e conformar a diferença num arranjo pacífico. Essas coreografias são uma demanda prática para mover nos limites da borda, onde a imagem do movimento não apaga todas as catástrofes ecológicas, as tragédias e os desastres coletivos provocados pela violência. Não há negociação ou arranjo possível. Portanto, isso aponta para a possibilidade de pensar a expansão dos presentes no passado e no futuro, suas coexistências — pois ao contrário do que vimos até aqui, isso indica a promessa de um recordar ético que dispensa as forças mórbidas da melancólica coreografia moderna e propõe possibilidades na beira do abismo temporal.

Ao violar o Tempo e o espaço como descritores de desenvolvimento, aposto numa composição que renuncia a velha assombração do linear como narrativa e surpreende-se com o profundo das incertezas. Um projeto que me impulsiona a escapar das ciladas e dos contornos discursivos que acreditamos regular. Acredito que várias perguntas ficam ao longo dessa empreitada. Este texto não é um convite, não tenho a intenção de ensinar qualquer estratégia sobre atravessar esse tempo, embora esteja aqui deixando rastros sobre a travessia. Gosto de pensar que estou traçando um caminho sem mapa. Carrego apenas a certeza de que algo vai se revelar, sem norte, sem sul, mas experimentando uma sequência de gestos precisos que se repetem, repetem, pois o contrário do movimento não é a pausa. O fim de certa maneira não existe. O movimento que ensaio nestas linhas anuncia algo precioso sobre a travessia: abrir mão para encarar o porvir.

1. É importante ressaltar que, para Denise Ferreira da Silva, essa referência à física não significa uma busca pela autoridade da ciência, mas sim a física de partículas como um domínio do conhecimento no qual especialistas são forçados a abdicar de suas supostas autoridades. Em outras palavras: estou mais interessada nas possibilidades filosóficas que a impossibilidade da certeza articulada por esse campo fornece, em particular em relação à possibilidade de dismantelar a articulação de Kant sobre o conhecimento, já que esta permanece fundamental para a maior parte das perspectivas sociais, científicas, legais e de "senso comum" [common sense] sobre o movimento do conhecimento. Denise Ferreira da Silva. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina da Imaginação Política e Living Commons, 2019, p. 81.
2. Na descrição de Denise Ferreira da Silva, isso acontece quando o social reflete o Mundo Implicado, a socialidade não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual tudo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais virtuais do universo, ou seja, como *Corpus Infinitum*.
3. Disponível em <<https://www.pivo.org.br/satelite/25067/>>, acesso em 15 de fevereiro de 2023.

# Elogio do Corpo que Dança

## Silvia Federici

A história do corpo é a história dos seres humanos, pois não existe prática cultural que não seja primeiramente aplicada ao corpo. Mesmo se nos limitarmos a falar da história do corpo no capitalismo, a tarefa que enfrentamos é imensa, tão amplas têm sido as técnicas usadas para disciplinar o corpo, em constante mudança, dependendo das modificações nos diferentes regimes laborais que o nosso corpo foi sujeito.

Uma história do corpo pode ser reconstruída através da descrição das diferentes formas de repressão que o capitalismo mobilizou contra ele. Mas eu decidi antes escrever sobre o corpo como um campo de resistência, ou seja, sobre o corpo e os seus poderes: o poder de atuar, de se transformar, e sobre o corpo como limite para a exploração.

Há algo que perdemos quando insistimos que o corpo é socialmente construído e performativo. A ideia do corpo como uma produção social (discursiva) ocultou o facto de que o nosso corpo é um recetáculo de faculdades, capacidades e resistências, que têm sido desenvolvidas num longo processo de coevolução com o nosso meio ambiente, bem como de práticas intergeracionais que o tornaram um limite natural para a exploração.

Pelo corpo como «limite natural» refiro-me à estrutura de necessidades e desejos em nós criada não só pelas nossas decisões conscientes ou práticas coletivas, mas também por milhões de anos de evolução material: a necessidade de sol, do azul do céu e do verde das árvores, do cheiro das florestas e dos oceanos, a necessidade de tocar, cheirar, dormir, fazer amor.

Esta estrutura acumulada de necessidades e desejos, que durante milhares de anos tem sido a condição da nossa reprodução social, impôs limites à nossa exploração e é algo que o capitalismo tem tentado incessantemente superar.

O capitalismo não foi o primeiro sistema baseado na exploração do trabalho humano. Mas mais do que qualquer outro sistema na História, tentou criar um mundo económico onde o trabalho se tornou o princípio mais essencial da acumulação. Nesse sentido, foi o primeiro a fazer com que a arregimentação e a mecanização do corpo se tornassem uma premissa fundamental para a acumulação de riqueza. Com efeito, uma das principais tarefas sociais do capitalismo desde o seu começo tem sido a transformação das nossas energias e faculdades corporais em faculdades laborais. Em *Calibã e a Bruxa* [2004 (Lisboa: Orfeu Negro, 2020)], analisei as estratégias que o capitalismo usou para realizar esta tarefa e remodelar a natureza humana, da mesma maneira que tentou remodelar o planeta de modo a tornar a terra mais produtiva e converter os animais em fábricas vivas. Falei da luta histórica que travou contra o corpo, contra a nossa materialidade, e das muitas instituições que criou para esse fim: a lei, o chicote, a regulação da sexualidade, bem como inúmeras práticas sociais que redefiniram a nossa relação com o espaço, a natureza e entre nós.

O capitalismo nasceu da separação entre as pessoas e a terra, e a sua primeira tarefa foi tornar o trabalho independente das estações e aumentar a jornada laboral para lá dos limites da nossa resistência. No geral, salientamos o aspecto económico deste processo, a dependência económica que o capitalismo criou nas relações monetárias e o seu papel na formação do proletariado assalariado. O que nem sempre vimos foi o que a separação da terra e da natureza significou para o nosso corpo, que foi empobrecido e desprovido das faculdades que as populações pré-capitalistas lhe atribuíam.

A natureza, como Marx<sup>1</sup> a reconheceu, é o nosso «corpo inorgânico», e houve um tempo em que soubemos ler os ventos, as nuvens e as mudanças nas correntes dos rios e dos mares. Nas sociedades pré-capitalistas, as pessoas acreditavam que tinham a capacidade de voar, de ter experiências extracorporais, de comunicar, de falar com os animais, de assumir os seus atributos e até mesmo de mudar de forma. Também acreditavam que podiam estar em mais do que um lugar e, por exemplo, ressuscitar para se vingarem dos seus inimigos.

Nem todas essas faculdades eram imaginárias. O contacto diário com a natureza era a fonte de uma grande quantidade de conhecimentos espelhados na revolução alimentar que ocorreu em particular nas Américas antes da colonização ou na revolução das técnicas de navegação. Hoje sabemos, por exemplo, que os povos da Polinésia costumavam viajar pelo alto mar de noite usando apenas os seus corpos como bússola, pois podiam perceber pelas vibrações das ondas de que diferentes maneiras podiam dirigir os seus barcos para a costa.

A fixação com o espaço e o tempo tem sido uma das mais elementares e persistentes técnicas que o capitalismo tem usado para controlar o corpo. Basta ver os ataques perpetrados ao longo da História contra vagabundos, migrantes e mendigos. A mobilidade é uma ameaça quando não é exercida em nome do trabalho, uma vez que põe conhecimentos, experiências e lutas em circulação. No passado, os instrumentos de restrição eram os chicotes, as correntes, a mutilação, a escravatura. Hoje, além do chicote e dos centros de detenção, temos a vigilância de computadores e a ameaça periódica de epidemias, como a gripe das aves, como forma de controlar o nomadismo.

A mecanização — a transformação do corpo, masculino e feminino, em máquina — tem sido um dos objetivos mais persistentes do capitalismo. Os animais também são transformados em máquinas, para que as porcas possam duplicar a sua ninhada, as galinhas possam produzir fluxos ininterruptos de ovos — enquanto as improdutivas são trituradas — e os bezerros não consigam ficar de pé antes de serem levados para o matadouro. Não me é possível evocar aqui todas as formas através das quais a mecanização do corpo ocorreu. Basta dizer que as técnicas de captura e dominação têm mudado de acordo com o regime laboral dominante e as máquinas que têm servido de modelo para o corpo.

Assim, vemos que nos séculos XVI e XVII (a época da manufatura) o corpo foi imaginado e disciplinado segundo o modelo de máquinas simples, como a bomba ou a alavanca. Este foi o regime que culminou no taylorismo ou no estudo da relação entre tempo e movimento, onde cada movimento era calculado e todas as energias eram canalizadas para a tarefa.

Neste caso, a resistência era imaginada como uma forma de inércia, com o corpo a ser retratado como um animal estúpido, um monstro que resiste a cumprir ordens.

Com o século XIX temos, por sua vez, uma conceção do corpo e das técnicas disciplinares inspiradas na máquina a vapor, com a produtividade a ser calculada com base no insumo e na produção, e com eficiência a converter-se na palavra-chave. Sob este regime, o disciplinamento do corpo foi alcançado através de restrições dietéticas e do cálculo das calorias que um corpo trabalhador necessitaria. Neste contexto, o apogeu foi a tabela criada pelos nazis que especificava de que calorias cada tipo de trabalhador necessitaria. O inimigo aqui era a dispersão de energia, a entropia, o desperdício, a desordem. Nos Estados Unidos, a história desta nova economia política começou na década de 1880, com o ataque às tabernas e a remodelação da vida familiar, cujo fulcro era a dona de casa a tempo inteiro, concebida como um mecanismo anti-entropico, sempre à disposição, preparada para restaurar a refeição consumida, os corpos sujos depois do banho, o vestido remendado e novamente rasgado.

Na nossa época, os modelos do corpo são o computador e o código genético, criando um corpo desmaterializado e desagregado, imaginado como um conglomerado de células e genes, cada um com o seu próprio programa, despreocupados com o resto e com o bem do corpo como um todo. É esta a teoria do «gene egoísta», a ideia de que o corpo é composto por células e genes individualistas que procuram realizar o seu programa: uma metáfora perfeita da conceção neoliberal da vida, onde o domínio do mercado não se volta apenas contra a solidariedade de grupo, mas também contra a solidariedade dentro de nós. Invariavelmente, o corpo desintegra-se num aglomerado de genes egoístas, cada um deles esforçando-se por concretizar os seus objetivos egoístas, indiferentes aos interesses dos demais.

Assim que interiorizamos esta ideia, interiorizamos a mais profunda experiência de autoalienação, dado que confrontamos não só um grande monstro que não obedece às nossas ordens, mas também um grande número de

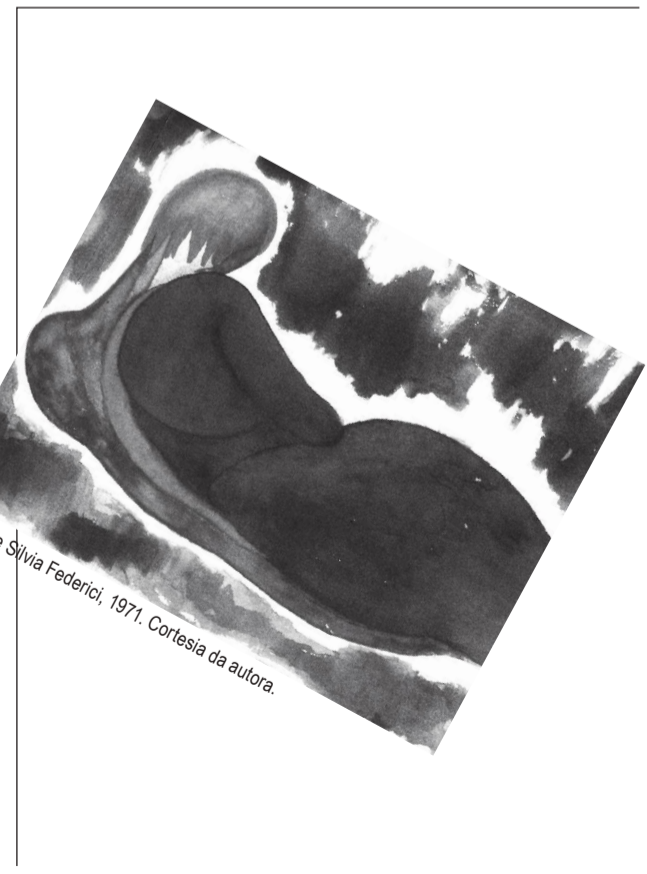
microinimigos radicados no nosso próprio corpo e preparados para nos atacar a qualquer momento. Indústrias têm sido erguidas com base no medo que esta conceção do corpo gera, pondo-nos à mercê de forças que não controlamos. Inevitavelmente, se interiorizamos esta ideia, não podemos gostar de nós próprias. Na verdade, o nosso corpo assusta-nos, e nós não o ouvimos. Não escutamos o que quer, mas juntamo-nos ao ataque contra ele com todas as armas que a medicina pode oferecer: radiações, colonoscopias, mamografias, todas armas numa longa batalha contra o corpo, juntando-nos nós ao ataque em vez de tirarmos o nosso corpo da linha de fogo. Desse modo, estamos preparadas para aceitar um mundo que transforma partes do corpo em produtos mercantilizáveis e para ver o nosso corpo como um repositório de doenças: o corpo como peste, o corpo como fonte de epidemias, o corpo sem razão.

A nossa luta, então, deve começar pela reapropriação do nosso corpo, pela reavaliação e redescoberta da sua capacidade para resistir, e pela expansão e celebração dos seus poderes, individuais e coletivos.

A dança é crucial para esta reapropriação. Na sua essência, o ato de dançar é uma exploração e invenção daquilo que um corpo pode fazer: das suas capacidades, das suas linguagens, das suas formas de articular as aspirações do nosso ser. Eu cheguei à conclusão de que há uma filosofia no ato de dançar, pois a dança imita os processos medianamente os quais nos relacionamos com o mundo, nos ligamos a outros corpos, nos transformamos a nós próprias e ao espaço que nos rodeia. Com a dança aprendemos que a matéria não é estúpida, não é cega, não é mecânica, mas tem os seus ritmos, a sua linguagem, e é autoativada e auto-organizada. Os nossos corpos têm razões que precisamos de aprender, redescobrir, reinventar. Precisamos de escutar a sua linguagem para que nos conduza à nossa saúde e cura, tal como necessitamos de escutar a linguagem e os ritmos do mundo natural para que nos conduza à saúde e cura do planeta. Uma vez que o poder de ser afetada e de afetar, de ser movida e mover, uma capacidade que é indestrutível e que apenas se esgota na morte, é constitutivo do corpo, há uma política imanente nesse poder: a capacidade de nos transformarmos, de transformar outros, e de mudar o mundo.

Traduzido do original em inglês por Pedro Morais. Publicado anteriormente em *A Beautiful Resistance*, n.º 1, de 22/08/2016, e na coletânea *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism* (Oakland/Toronto/ Nova Iorque: PM Press/Between the Lines/Autonomedia, 2020).

1. Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*. Trad. de Martin Milligan (Buffalo: Prometheus Books, 1988), 75-76.



Pintura de Silvia Federici, 1971. Cortesia da autora.

**Ana Rita Teodoro** (1982, Portugal), coreógrafa e artista interdisciplinar com percurso na dança contemporânea. De ADN brávio e ligeiro, vive hoje os seus 40 anos com olhos no futuro.

**Anh Vo** (Hanói, 1995) é artista vietnamita residente em Nova Iorque. A sua prática passa pela dança e pela escrita.

**Clara Amaral** (Fundão, 1984) trabalha com texto e performance. Partindo de uma prática artística interdisciplinar, a sua pesquisa debruça-se sobre o que significa ser leitora, ser escritora, e tenta expandir modos, já existentes, de leitura, escrita e publicação.

**Chloe Chignell** (Austrália, 1993) é uma artista a viver em Bruxelas que trabalha com texto, coreografia e edição. Investe na escrita como uma prática de construção do corpo, examinando como a linguagem nos constitui. Dirige a riley\*, uma livraria e um espaço para projetos, com Sven Dehens.

**Davi Pontes** (Rio de Janeiro, 1990) é artista, coreógrafo e pesquisador. Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua prática carrega o constante desafio de relacionar a coreografia e a racialidade e compreende a autodefesa como única demanda política razoável.

**Diana Niepce** (Ovar, 1985) é bailarina, coreógrafa e escritora. Investiga a linguagem e o hibridismo enquanto gesto político. Reformula a identidade do corpo performativo através da sua história, mutação e experimentalismo do fora da norma.

**Estelle Nabeyrat** (Longjumeau, França, 1978) é curadora e crítica de arte. Acaba de publicar *Woven Languages/Isabel Carvalho* (ed. Le Lait/Atlas projectos). Escreve para *Le Quotidien de l'art* (FR), *Texte zur Kunst* (DE) e *Camera Austria* (AT) e trabalha em design na ENS-Paris-Saclay.

**Gil Mendo** (Oeiras, 1946 - Lisboa, 2022) foi coreógrafo, professor e programador de dança. Foi membro da comissão instaladora da Escola Superior de Dança, cofundou o Fórum Dança, e foi assessor para a dança do IPAE. Dedicou a sua vida a abrir diálogos entre instituições, artistas, escolas e públicos.

**Guilherme Valente Marques** (Lisboa, 1994) é escritor e moço de recados. Mora em Berlim.

**Inês Zinho Pinheiro** (Lisboa, 1993) é bailarina, investigadora e professora (Escola Superior de Dança). Doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento (FBAUL), desenvolvendo uma investigação sobre exploração do movimento e criação coreográfica com pessoas que não costumam dançar.

**Isabel Lucena** (Lisboa, 1982) é designer gráfica. Estudou no Instituto de Artes Visuais (Viena) e tem um mestrado em Comunicação e Design pelo Instituto Sandberg (Amsterdão). É membro cofundador do Observatório das Transformações da Cidade de Lisboa.

**Joana Frazão** (Lisboa, 1980) estudou Ciências da Comunicação e Cinema e Literatura. Foi uma das responsáveis pelas edições dos Artistas Unidos. Trabalha regularmente como tradutora de inglês, francês e castelhano desde 2001, tendo traduzido autores como Pau Miró, Enda Walsh e David Lescot.

**João dos Santos Martins** (Santarém, 1989) é artista. A sua prática distribui-se entre múltiplas colaborações e investigações que permeiam a dança, experimentando entre formatos como a coreografia, a exposição e a edição.

**João Polido** (Marinha Grande, 1994) é um músico e artista a viver em Lisboa. Trabalha principalmente sobre o meio de som e da música para sondar questões de memória cultural, cruzando histórias de música e de política.

**Marinho Pina** (Sonaco, Guiné Bissau, 1982) artista transdisciplinar e verbómano inveterado do chão de Sonaco. Conta histórias em qualquer formato que consegue. Julga-se engraçado só porque a sobrinha de três anos adora as suas palhaçadas. Alimenta o blog [montedeplavras](#) com devaneios pseudofilosóficos.

**Myriam Gourfink** (Chaumont-en-Vexin, França, 1968) é bailarina e coreógrafa, focada na pesquisa de movimento desde 1996. Dirigiu o Programa de Pesquisa e Composição Coreográfica da Fundação Royaumont (2008-2013). Publicou, com Yvane Chapuis e Julie Perrin, *Composer en danse*, em 2020.

**Patrícia da Silva** (Lisboa, 1980), formou-se na ESTC, começou por trabalhar com Mónica Calle e foi membro do Teatro Praga. Colaborou em trabalhos de artistas plásticos e participa com regularidade em espetáculos do *Ção Solteiro* e Teatro Praga. Faz esporadicamente traduções para instituições culturais e artistas.

**Pedro Cerejo** (Bruxelas, 1974) é licenciado em Antropologia pelo ISCTE mas deixou-se dessas coisas e passou a ser tradutor. Foi jornalista e subiu a revisor de texto, acumulando assim técnicas e práticas sempre ligadas à palavra escrita. É doutorando em estudos de teatro.

**Pedro Morais** (Lisboa, 1982) é tradutor e revisor linguístico. Licenciado em Filosofia e pós-graduado em Edição de Texto, tem colaborado com editoras como a Orfeu Negro, Antígona ou Dafne, ou instituições como o CCB. Traduziu *Calibã e a Bruxa*, de Silvia Federici.

**Pope.L** (1955, Newark, EUA) é artista visual. A sua prática usa binários, contrariedades e noções preconcebidas incorporadas na cultura contemporânea para criar obras de arte em vários formatos, entre os quais performances em espaços públicos, com enfoque em linguagem, sistema, género, raça e comunidade.

**Rogério Nuno Costa** (Amares, 1978) Performer, investigador, professor, escritor, curador. Vive e trabalha entre Portugal e a Finlândia. Formação académica em Ciências da Comunicação. Desenvolve trabalho artístico transdisciplinar (teatro, dança, artes visuais, literatura). Artista associado do Espaço do Tempo.

**setareh fatehi** (Teerão, Irão, 1984) é coreógrafa-investigadora residente entre Teerão e Amsterdão. O foco do seu trabalho está na formação de espaços colaborativos translocais entre lugares distantes, explorando o aparato da imagem e da imaginação através das tecnologias corporais existentes.

**Silvia Federici** (Parma, Itália, 1942) é ativista feminista, escritora e professora na Universidade de Hofstra, em Nova Iorque. Pioneira na reivindicação de salário para o trabalho doméstico nos anos 1970, tem publicado sobre história das mulheres, colonialismo, globalização e trabalho precário.

**Tiago Amate** (São Luís, Brasil, 1992). Artista-pesquisador e performer, pesquisa a dança enquanto matéria indissociável do pensamento, relacionando-a com imagens dissidentes à hegemonia cénico-narrativa do cinema ocidental. Integra o grupo de pesquisa Agora (PPGDança UFBA), sediado em Salvador, na Bahia.

**Valérie Castan** (França) é artista coreográfica e audiodescritora de espetáculos coreográficos, formada em Dança pelo GND de Angers em 1986 e licenciada em Metodologia de Audiodescrição para o Cinema no ESIT, Paris-Dauphine.

**Wilson Le Personnic** (Argenteuil, França, 1990) é jornalista independente. Colabora com artistas do campo da dança e desenvolve uma atividade de escrita para jornais e teatros. Fundou e dirige a plataforma [maculture.fr](#) desde 2014.

## Como Comprar um Jornal de Dança

Considerando o papel de oferta que resiste à chuva, a requerente baixa a guarda e sai brutal do campo da psicologia com roupa. Não se molha. Totaliza uma hora de trabalho voluntário. Nada vale se o papel irrevogável for jogado ao alto-estrato tocando a todas as famílias de chapéus; Ela tem de usar obviamente a boca para contar os dentes — desfecho até novas indicações. Apesar do tempo, aplica ritmo à maioria gotejante e deixa-se estar.

Guilherme Valente

CONTRIBUIÇÃO #8 Ahn Vo, Ana Rita Teodoro & Valérie Castan, Chloe Chignell, Davi Pontes, Diana Niepce, Estelle Nabeyrat, Gil Mendo, Guilherme Valente, Inês Zinho Pinheiro, João Polido, Myriam Gourfink & Wilson Le Personnic, Pope.L, Rogério Nuno Costa, setareh fatehi, Silvia Federici, Tiago Amate  
TRADUÇÃO Joana Frazão, Marinho Pina, Patrícia da Silva, Pedro Morais  
REVISÃO Pedro Cerejo, Daniel Lüthmann  
DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins  
EDITORIA-ADJUNTA Clara Amaral  
EDITORES COREIA PARA O GIL Maria José Fazenda, João dos Santos Martins, Joclécio Azevedo, Pedro Pinto  
DESIGN GRÁFICO #8 Isabel Lucena  
DESIGN GRÁFICO COREIA PARA O GIL Nuno Beijinho  
APOIOS NO LANÇAMENTO Culturgest (Lisboa), Conservatório de Música, Teatro e Dança de Vila do Conde, Livraria Centésima (Braga), Linha de Fuga (Coimbra), Festival Verão Azul (Lagos, Loulé)  
APOIO NA DISTRIBUIÇÃO Camões - Instituto da Cooperação e da Língua  
PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Sofia Lopes/ Associação Parasita, Circular Associação Cultural  
AGRADECIMENTOS Galeria Mitchell-Innes & Nash, Pope.L, Myriam Gourfink,

Thomas J. Lax, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Albert E. Dean, Gisela Casimiro, Ariana Furtado, Journal ADC, Anne Davier, Michèle Pralong, Dançando com a Diferença

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

Coreia aceita colaborações para o próximo número, a sair em setembro de 2023, reservando-se o direito de seleção dos textos, que devem ser enviados por correio eletrónico até ao dia 19 de junho de 2023 para: [coreia@coreia.pt](mailto:coreia@coreia.pt)

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

O Estatuto Editorial pode ser consultado online em [www.coreia.pt](http://www.coreia.pt)

Assine o *Coreia* e receba-o em casa. [coreia.pt](http://coreia.pt)



C I R  
R C  
A L U



dgARTES DIREÇÃO GERAL DAS ARTES

