

# Coporei a #

**Voices** Janeth Sulapha, *Heart Brake* — **Pensar Através de um Sentimento**  
**Expandido no Movimento** Giulia Damiani, **Flores Plantas Silvestres da Palestina**  
 Alaa Abu Asad, **Projeto Decorporeidades** Entrevista com Angelo Custódio e Gio  
**Lourenço, Diálogos Entre Arte & Vírus** Teresa Fabião, **Saúde Mental nas Artes**  
**Performativas** Luísa Saraiva, **Matéria Inédita** João Bento, **Indíralo** Andreia Neves  
 Marinho, Centro Ciência Viva Alviela, Andreia Sofia Cardoso Lima, floresta, Patrícia  
 Conde, Fernando Pedro dos Santos, João Henriques, gruta, Valentina Parravicini,  
 Cristina Fuentes Ávila, rio Alviela, Francisco Weber Ruiz, Gustavo Vicente, María  
 Jerez, Quim Pujol e espíritos, **Vento (H)Mar** Dori Nigro, Georgia Quintas, Paulo  
 Pinto, **Fanun Ruin** — **Abrir o Lugar do Luto** Zia Soares, **O Terreno Afetivo**  
 — **Notas Sobre Metodologias para Corpos em Espaços Públicos**  
 Katarina Lanier, **Acolho Muitos Eus** Tiran Willemsse, **O Valvém**  
 Daniel Lühmann, **Políticas da Caída ou Como Colocar o Estado**  
**pra Baiar** Lior Zisman Zalis

## Entre Duas Serras Clara Amaral

Escrevo este editorial entre duas serras. À minha esquerda, a serra da Estrela, nas minhas costas a serra da Gardunha. Sentada num pequeno escritório, entre duas serras, aqui estou na casa dos meus pais. Ainda que enquanto escrevo não olhe diretamente para elas, bem sei que estão à minha beira. Uma sensação que não nasce somente dos olhos, mas acima de tudo da percepção, um saber que se alojou na pele. A cidade onde vivo – Amesterdão – é plana, aliás o país onde vivo – Países Baixos – é plano, não há maciços montanhosos que desafiem a vista. Desde há algum tempo para cá, anseio o momento de chegar ao Fundão. Se no passado este lugar não me empolgava, neste momento é-me muito prazeroso estar aqui: acordar e ver a serra da Estrela ao longe numa manhã de verão, os seus contornos perfeitos e o céu de um azul invejável; virar a cabeça e ver o manto verde da serra da Gardunha; o pôr do sol que se vê da varanda da casa dos meus pais; as andorinhas, o seu voo, o seu canto durante o crepúsculo. Muitas vezes pensei no porquê desta mudança, todas estas coisas existiam antes, mas, por algum motivo, eu não as via.

Agrada-me, quase sempre, narrar o “eu”, claro que não posso garantir em absoluto a veracidade desta narração, de todas as formas, aqui fica: há uns tempos, enquanto caminhava pela Avenida da Liberdade – no Fundão também há uma – apercebi-me de que esta cidade e tudo o que a envolve foi o primeiro sítio que os meus olhos viram e que, de alguma forma,

viu os meus olhos. Nesse mesmo dia, um pouco mais tarde, pensei: ainda que este tenha sido o primeiro sítio que os meus olhos viram, este recém-enamoramento pelo Fundão e seus arredores não poderia ter surgido antes, pois necessitava de distância para ajustar o olhar, re-olhar, permitindo assim uma outra leitura de uma realidade tão familiar. Ressalvo aqui a importância da palavra “leitura”, quero resgatá-la, ao jeito da crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak para o espaço do mundo, pois a leitura que praticamos no espaço do jornal é uma preparação para a leitura que praticamos diariamente no mundo. E o mundo, tal como Spivak diz, pede para ser lido como um livro:

“Toda a gente lê a vida e o mundo como se fosse um livro. Até os chamados «iletrados». E especialmente os «líderes» da nossa sociedade, os não sonhadores mais responsáveis: a gente da política, gente dos negócios, gente que faz planos. Sem a leitura do mundo como um livro, não há profecias, não há planeamentos, não há impostos, não há leis, não há prosperidade, não há guerra. No entanto estes líderes leem o mundo em termos de racionalidade e médias, como se fosse um caderno de exercícios. No entanto, o mundo escreve-se numa complexidade incorrigível, em vários níveis, e com a abertura de uma obra de literatura. Se através do nosso estudo da literatura, conseguirmos aprender e ensinar outros a lerem o mundo de uma forma rigorosa e arriscada, e a atuarem nessa lição, talvez nós, pessoas literárias, não fôssemos para sempre vítimas tão indefesas.”<sup>1</sup>

Cada uma das contribuições que fazem parte deste *Coreia #9* lê o mundo de forma rigorosa e arriscada, como se fosse um livro, que se abre numa multiplicidade de capítulos, todos distintos mas com uma matriz semelhante, a de desafiar a nossa leitura. Assim o faz Alaa Abu Asad quando viaja pela flora da Palestina e reflete acerca do papel da fotografia na sua representação; ou João Bento, que desenhou um léxico de movimentos de *O Limpo e o Sujo* de Vera Mantero, trazendo esta peça para o presente e permitindo-nos um diferente olhar sobre ela. Os artistas Dori Nigro e Paulo Pinto e a curadora Georgia Quintas escrevem acerca da exposição *Vento (A)Mar*, que esteve presente na Bienal'23 Fotografia do Porto. Durante a abertura da exposição, uma das salas foi encerrada pela administração do Hospital Conde de Ferreira com a anuência da Santa Casa da Misericórdia. Em seguida, a obra foi exposta fragmentada – um triste episódio de censura. No *Coreia #9*, os artistas reclamam a narração deste evento e deixam um tributo às avós dos artistas, avivando a sua presença no aqui, no agora deste jornal. Prosseguindo com um gesto de reclamação da narrativa, Zia Soares escreve-nos a partir da sua performance *FANUN RUIN*, que trata sobre questões de restituição de restos humanos pilhados no período colonial. Todos estes temas ainda carecem de muita atenção, pensamento e ação em Portugal. A distância temporal é essencial

e permite-nos perceber, a pouco e pouco, a brutalidade destas Histórias.

Como sempre, mantém-se a tradição de publicar um texto histórico e nesta edição traduziu-se pela primeira vez para português Vicente Escudero, uma figura importantíssima do flamenco do início do século XX. A bailarina e coreógrafa moçambicana Janeth Mulapha, com uma voz generosa e urgente, partilha o seu projeto *Vozes*, que nos permite vislumbrar as complexidades e a beleza extrema do universo feminino da dança contemporânea em Maputo.

Num *tour de force* encontramos Daniel Lühmann com *O Valvém* – uma contribuição destemida, uma lengalenga, um encanto. De encanto para Encanto, com Lior Zisman Zalis através da dança colocamos *o estado pra baiair*. Giulia Damiani, e o abrandar de um coração, este texto disfarça-se de pesquisa, e pouco a pouco, qual montanha transformada em vulcão, revela uma performance que se vai construindo na nossa imaginação. Gio Lourenço e Angelo Custódio são entrevistados por Daniel Moraes acerca das suas práticas artísticas numa colaboração do Projeto Decorporeidades com o *Coreia*. Luísa Saraiva reflete acerca da saúde mental nas artes performativas. Teresa Fabião pensa a relação entre corpos hiv- e hiv+ e a importância de práticas artísticas de forma a repensarmos a relação entre corpo e vírus. Tiran Willemse é uma multiplicidade

de “eus”, que se desdobram num espaço não linear. Com Andreia Neves Marinho, o Centro Ciência Viva Alviela, Andreia Sofia Cardoso Lima, a floresta, Patrícia Conde, Fernando Pedro dos Santos, João Henriques, a gruta, Valentina Parravicini, Cristina Fuentes Ávila, o rio Alviela, Francisco Weber Ruiz, Gustavo Vicente, María Jerez, Quim Pujol e os espíritos, entramos numa palavra inventada – *Indíralo* – e a partir daí o mundo reconstrói-se numa pluralidade de línguas. E, finalmente, Katarina Lanier pensa de forma afetiva o espaço da cidade de Escópia (capital da Macedónia do Norte).

Tal como na edição anterior, também nesta, Isabel Lucena convidou uma designer gráfica para repensar duas páginas do *Coreia*, nesta edição esse repensar ficou a cargo de Joana Lourencinho Carneiro que fez o design das duas páginas referentes a Vicente Escudero. É também de mencionar que a tiragem do *Coreia* aumentou – viva! – de 3000 para 3500 exemplares.

Ao escrever estas linhas finais não estou já entre duas serras. Estou pela primeira vez em São Paulo, no Brasil, para, entre outras coisas, visitar a 35ª Bienal de São Paulo – *coreografias do impossível*, com curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. Não me posso ainda

alongar nessa experiência, pois, não só ainda

da não “está vista” como

também ainda não tenho a distância necessária que, possivelmente e esperançadamente, me permitirá uma leitura rigorosa e arriscada, não só da mais antiga Bienal da América do Sul como também da experiência de estar no Brasil, primeiro país da América do Sul que visito; ainda que a enumeração crie hierarquias, a minha experiência de ambos está intimamente interligada.

Afastando-me suavemente, com toda a suavidade que as palavras permitem da ideia de distância e da sua importância, quero aqui deixar um momento de uma conversa que tive ontem. Escolho deixar este “ontem” sem data, para que sempre que se leia este editorial este “ontem” se volte a evocar e assim sendo se repita. Alguém que conheci brevemente, disse-me: “O tempo em São Paulo é como o dinheiro, uma pessoa pensa que tem, e na verdade não tem.” Aqui deixo estas palavras, este feitiço, esta magia, desejando assim que o tempo, tal como o conhecemos, se deixe de usar.

1. Gayatri Spivak, “Reading the World: Literary Studies in the 80s,” *College English* 43, nr. 7 (1981): 671. [Tradução livre]



*Vozes* foi uma iniciativa que surgiu após as aulas de rotina que acontecem em Maputo — aulas abertas, com maior participação masculina entre coreógrafos moçambicanos —, e impulsionada por uma fraca adesão de bailarinas de danças tradicionais em palcos convencionais e na dança contemporânea em geral em Moçambique. Uma talvez pelas suas escolhas e outras pela submissão. Desistência, teimosia, crenças... Aqui ainda se diz que o lugar da mulher é em casa, nas panelas, a cuidar das crianças e do lar...

*Vozes* surgiu também de provocações de alguns que perguntavam sobre o meu legado. O que estaria a acontecer, afinal, com o universo feminino na dança contemporânea? Já faz tempo que vemos os mesmos rostos, porquê a resistência das mulheres a realizar projectos até agora dominados por homens? Porque está a sua auto-estima enfraquecida, quando são as mais fortes? Onde estaria eu a cultivar o meu legado? Onde está a minha machamba e o que pretendo deixar afinal? Queria responder a estas questões, não com palavras, mas com experimentos. Daí surgiu a iniciativa da INCUBADORA DE PESQUISA COREOGRÁFICA PARA MULHERES, no Centro Cultural Franco-Moçambicano, em Maputo (CCFM).

Recebi muitas mensagens de mulheres que queriam aderir. Muitas de várias disciplinas, até no campo das ciências, da linguística... — eram engenheiras, advogadas, empresárias —, e muitas também sem formação nenhuma, porque cedo abandonaram a escola, conseqüentemente, mães aos 13 anos, avós aos 28; ironia, o ciclo se repetia, a filha e a neta tiveram o mesmo destino, como se estivesse no DNA marcada essa sina.

Muitas perguntavam sobre os horários, as condições, quanto iriam receber. Quanto tempo teria este processo e se, até lá, estariam a dançar, magras, gostosas — porque estavam ameaçadas de serem trocadas pelos corpos esbeltos de sereias preenchidas de botox e calcinhas da Loja das Damas, cabelos lisos, *touch my bunda*, salto 21 e *wens* acessíveis às 13 horas do intervalo, ao invés das crespas saídas da maternidade que cheiravam ao leite fresco que enchia os seus peitos a apodrecer, conseqüência de maternidade precoce que, segundo o plano, não era de mútuo acordo: “Esse era o teu plano, sou muito jovem, quero curtir”... diziam, e elas se submetiam a ouvir esses actos bárbaros violentos e covardes para não serem trocadas e prevalecer a ideia de um lar feliz, porque... “O importante é que serás vista com bons olhos, serás um exemplo na sociedade.”

Elas buscavam ali e queriam somente prover garantia para a sua independência financeira, muitas com vontade, mas impedidas por deveres na sua agenda humana: filhos, maridos, família, sociedade, e, pior, pela acção a que se queriam dedicar e por rebelar se dançassem! “Hummmm, ISSO É PARA PUTAS”. “Não se vive de dança aqui, estás a perder tempo”; “Quem vai cuidar das crianças, organizar a casa, cuidar de mim?”; “Estou muito stressado, te quero no quarto”; “Se não agentas mais, tem uma bicha de mulheres à procura de um lar”; “Volta para casa dos teus pais se estás cansada”;

“A UKATHI HI UKATHI”<sup>1</sup>. Lar é sexo.

As histórias ganhavam uma forma, mas tínhamos, ao mesmo tempo, questões que faziam com que sempre tivéssemos ausências. Enquanto caras novas contavam suas histórias, lá fora, do outro lado, estava a acontecer; números diferentes: eram caras novas reduzidas a nada, e mais desistências. As tarefas domésticas que as chamavam eram mais um impasse e, assim, tínhamos um processo que não avançava. A repetição tornava-se o nosso dilema. Um impasse que nos condenava a estarmos esmorecidas.

Durante os nossos encontros, queria sempre, dia após dia, saber o que as trouxera ali, e porque não desistiam. Afinal, os rostos que ali estavam eram de infinitas emoções, mas quase nenhuma deixava transparecer alegria. Pouco a pouco, as máscaras, na sua subtileza, iam caindo, e eu via ali aquela mulher, menina, corajosa, com pensamento astuto e próprio da sua época, pronta para enfrentar qualquer que fosse seu inimigo. Pela força física que eu exigia, me perguntava porque voltavam, afinal, se as novas cicatrizes estavam ali frescas e visíveis; mas, porque surgi-

ram de transformações do “eu”, da sua liberdade, não doía e eu gritava: “Avança sempre, não recues!” Foi por essa força que desistiram outrora, a mesma força que as trazia de volta para a repetição do quotidiano.

As perguntas prevaleciam: o que esperavam dali? O que estava a mudar nelas? Como queriam contar suas histórias? Seus relatos tinham pontos comuns: feridas e cicatrizes que, por mais que aparentassem estar saradas, tinham memórias vivas. Daí iniciaram o ciclo de desabafo falado, que depois transferiram para o corpo, para dar movimento. Muitas mulheres, apesar de nunca terem dançado, já apregoavam suas técnicas, seus estilos; sua voz era audível, tornava-se viral e contagiante de uma para outra. Se desafiavam a dançar seus enredos escritos pelo tempo de suas vivências curtas, mas de longo percurso. Um mês e meio tornou-se pouco. As aulas eram extremamente físicas para quem nunca tinha dançado. A magra Maria era preguiçosa e não queria descer ao chão e voltar em tempo binário suíço, mas I DON'T GIVE UP; eu vou até ao fim, era ela com ela mesma! Enfim, quem te chamou aqui? Parecia um treino psicofísico militar...

Ficávamos na primeira posição em *demi-plié*, e a donzela Maria, que estava sempre no canto inferior esquerdo, via aquele ponto como espaço para incubar seus enjões; dela poucas histórias ouvíamos, talvez estivesse à procura de conhecimento das mais crescidas. Ficávamos então de pé e ela voltava para o chão sem medir tréguas! Maria sentia cada vez mais enjões — verão africano, manhã de 34 graus, fresquinho para a nossa realidade consecutiva — e não parou por aí. “Ela está grávida”, a fofoca se espalhou. *Kuni ndzava*. QUEM? EU?... Deveres de casa, levar os filhos à escola, cozinha, lavar. Assunta não foi diferente, duvidava dela própria, pior, com o marido no serviço militar, estava a viver com os sogros, não era fácil. “Amanhã não consigo vir, não tenho dinheiro para o chapa”, aproximadamente 15 meticais (2 cêntimos do euro). “Hoje andei tanto, acordei, fui buscar água, não temos há quase uma semana, não tinha sequer para beber”; “eu acordei às 4 horas para vir ao ensaio, apanhei 3 chapas supercheios, me pendurei e ainda cheguei atrasada”; “eishiii, venha viver para a cidade!”; “Impossível! O meu irmão mais novo vive cá há quase 3 anos, meu pai diz que não sou capaz de me governar, só saio com um marido que se responsabilize por mim.” A engenheira pugilista Maria (boxeira, por nós vista), vidente, o que fazia na dança? “Não te formámos para seguir com essa brincadeira”; “Tem uma vaga nos Caminhos de Ferro de Moçambique garantida”. Posterga e ou relega a sograria, não tem o mesmo nível social por quem se deixou apaixonar...

Já nada mais nos parava, queríamos mais tempo para estarmos juntas, mais tempo para a movimentação, mais tempo para ouvir os clássicos da nossa terra no palco do parque do CCFM, mais tempo para ouvir a mim e a ela, a voz da outra a contar o que sucedera minutos atrás em casa ou naquela esquina, para fazermos da história dela nossa história e juntas chorarmos as dores em simultâneo; uma sororidade única. Muitas queriam vir e nunca mais partir, era uma sensação de liberdade adquirida; as quatro, cinco horas de estúdio tornavam-se poucas e claramente escassas.

Daí o CCFM convidou-me para fazer uma peça. Não tinha estrutura nem elenco, tinha somente mulheres sem experiência em dança, histórias, feridas, relatos sobre violência vivida, ouvida, vista por e com elas. Que história iria contar? Resolvi convidar alguns colegas para apoiarem com sua energia, com o propósito de as impulsionar. Mas era com elas que queria provar que podemos, apesar das adversidades. A conjuntura nacional estava um caos e as histórias não paravam: casos de Cabo Delgado, epicentro dos grandes ruídos, insurgen-

tes matando e levando mulheres, mulheres vítimas de violência. Logo nos vimos misturadas com alguns homens que partilhavam relatos parecidos. Violência não acontece somente com as mulheres, somente em larga escala somos nós. Acabámos numa mistura de *Vozes* em palco, mas ficou a sensação de missão abortada, pois eu queria que fossem somente mulheres.

Nasceu então o projecto *VOZES NACIONAIS NO FEMININO*. Sentia a necessidade de ouvir outras mulheres, a nível nacional, e trabalhar com mulheres de diferentes proveniências, diferentes línguas, texturas, hábitos, costumes, idades, cores, fisionomias, estados civis. Se todas essas mulheres viessem juntas, numa única voz, épico!, orquestrar uma sinfonia do corpo com diferentes linguagens, sem preocupação com a técnica e a rigidez da dança, demonstrar suas conquistas, seus desafios, suas revoluções, vozes de liberdade, demonstrar como o drama do próximo, ou do mais longínquo, afecta as nossas vidas e como a informação afecta e transpõe fronteiras viajando através dos corpos peculiares, definidos pela experiência de vida, contendo mulheres de grande impacto adormecido. Ser Mulher só, aqui, é um desafio...

Se eu conseguir educar e consciencializar a rapariga desde tenra idade, teremos uma sociedade mais justa, equitativa, com igualdade de género, capaz de suprir o desenvolvimento sociopolítico, económico e cultural para uma humanidade menos doente, pois formar um homem é apenas formar uma pessoa, mas formar uma mulher é formar uma família e, por conseguinte, é formar a humanidade.

1. Do changana, língua do sul de Moçambique.



Janeth Mulapha e participantes na Incubadora de Pesquisa Coreográfica para Mulheres no CCFM, Maputo. Foto: Ildefonso Colaço.



# Heart Brake<sup>1</sup> – Pensar Através de um Sentimento Expandido no Movimento

Giulia Damiani

No princípio era o ritmo<sup>2</sup>. O pulsar de um coração que abranda. Abranda-o. No princípio era o ritmo. Depois, com o ritmo, surgiu uma história. Abranda-o. Tíc. Ainda bate com força. Como criar palavras a partir deste movimento? Ou são estas palavras que o fazem mover? Esta história antiga. Abranda-o. Como posso demorar-me neste sentimento desconfortável, abrandando-o? Que espaço cria ele? No ritmo do batimento. Põe a tua mão sobre ele. Palpitação, toque; é acolhedor. Porque temos medo de habitar esse espaço? E estas palavras, o que se consegue digerir do processo de passar por isto?

Primeiro, apresentar uma imagem. No princípio emerge do escuro o som de um metal que bate numa superfície dura. Tíc. O som é nítido, semelhante à forma como conseguimos escutar uma gotícula de água a cair num espaço vazio. Em segundos, o som acelera e alguma coisa parece estilhaçar-se. À medida que as luzes sobem vê-se alguém que martela um escopro numa laje de cimento. Dói. Tíc. O escopro parte o cimento. A falha expande mais um pouco com cada martelada. Tíc. Ferro em cimento. São construtores ou estão a destruir uma coisa? Magoa. O movimento acelera e aparecem várias fendas, e há uma maior ao centro. Depois uma respiração mais rápida. Os sons transformam-se em música. O corpo da personagem entra na música, entra na falha.

Relaxa. Mergulhamos na falha.

Desacelera o bater do coração. Sente um peso no peito. Coração abrandado. Ao entrevistar mulheres mais velhas aprendi que estar de coração partido pode ser muito mais do que apenas uma condição temporária<sup>3</sup>. Pode descrever um sentimento de desilusão com a realidade que se pode manifestar em certo momento. É a constatação da impossibilidade de concretizar o nosso potencial criativo e político dentro da sociedade, tal como ela é. A desilusão que pode surgir quando as mulheres têm de desistir da procura pela sua própria identidade integral para dar espaço a relações heteronormativas (a compreensão da sua experiência tornou-se então na minha; eram vozes proféticas nas quais me recusei a acreditar). As relações com homens cis e heterossexuais só podiam falhar. As mulheres que entrevistei expressavam um forte sentido de separação depois de muitos anos de esforço. Eram feministas, algumas delas artistas, e falavam sobre uma fratura interna, mas também externa: ao observarem as camadas de exploração e degradação do ambiente. Esta era uma questão que interessava muito ao grupo feminista Le Nemesiache, de Nápoles, grupo que investiguei e com quem trabalhei durante vários anos. A fundadora do grupo, Lina Mangiacapre, escreveu sobre lógica como uma “fissura no pensamento” e descreveu a separação entre corpo e pensamento na sociedade ocidental<sup>4</sup>. Juntas trabalharam em performances, filmes, ações políticas e criativas nos anos 1970 e 1980, que mostravam claramente o modo como as categorias ocidentais procuravam separar as pessoas do ambiente ao negligenciar as imensas relações de interdependência entre os dois. Mangiacapre dizia que a filosofia da alienação nasceu de uma ferida, de um corte<sup>5</sup>. Como entender um sentimento negativo enquanto espaço gerador?

O grupo Le Nemesiache procurou estabelecer relações com o panorama envolvente para encontrar novas formas de harmonia e unidade. Ligadas ao poder e à lava do vulcão Vesúvio, elas entendiam a identidade das mulheres como algo que emerge inesperadamente. Da mesma forma que o Vesúvio é habitualmente visto como apenas uma montanha até se revelar um vulcão, criando assim uma “ruptura epistemológica”, um choque cognitivo na cabeça das pessoas, a identidade emergente das mulheres vai chocar e agitar tudo mais uma vez. Talvez haja muito a aprender com a paisagem no que diz respeito à perda das referências convencionais. O que acontece quando nos tornamos permeáveis à paisagem? Neste sentido de profunda desilusão,

Le Nemesiache acreditava que emergiriam revelações dos seus corpos dançantes na sua paisagem. Deixa o calafrio entrar. Uma voz-off diz: “Era uma vez, há muito tempo, a história de uma mulher. Viajou. Existiu. A história de uma mulher. Uma longa pausa. Coração Abrandado. Uma longa pausa. Coração Abrandado. Uma amiga minha disse-me que este sentimento era uma forma de ligação profunda; de ter a oportunidade de olhar para qualquer coisa de novo. De olharmos umas para as outras. De tentar alcançar. Outra vez.”

Sentir um aperto no peito. Esta história antiga. A trabalhadora das obras deixa cair o escopro e o martelo, mas mantém o movimento de perfuração. Outra personagem emerge de um dos lados do palco e tenta absorver o movimento. Uma força gravitacional entre elas. Uma forte intuição. Viaja. Um charme trémulo. É uma dança. Incapaz de relaxar. Abranda-o. Sentir-se empurrado para baixo. A palma da mão morna que pressiona outra. Um fogo interno, que sai através da respiração. Como o corpo reage ao stress. Como o corpo performa o stress. Respirar. Toda a sala a pulsar, luzes trémulas de cores diferentes. É assoberbante. Esgueira-se. *Blackout*. Liberta.

Agora as duas pessoas juntam os fragmentos partidos para criar uma pequena montanha. É colocada uma estrutura sobre a montanha. Um holofote brilha sobre ela. Entra uma outra personagem chamada Wilgefotis que se derrama na placa vertical. Wilgefotis é uma santa popular também conhecida na Alemanha por Kummernis, que significa sofrimento ou ansiedade. Liberta. Ela é uma das personagens do drama épico, de 1981, *Freak Orlando*, de Ulrike Ottinger<sup>6</sup>.



Wilgefotis em *Freak Orlando*, realizado por Ulrike Ottinger, 126 min, 1981.

A voz-off do filme narra que, segundo reza a lenda, a barba cresce a mulheres de coração partido. Wilgefotis, com um vestido de noiva e uma coroa, é amarrada a uma cruz, enquanto outra mulher lhe serve um martini seco, num copo fino e muito alto. Com um belo canto lírico ela denuncia a sua vida e o seu martírio; interpreta também a voz do seu pai que a castigará e sacrificará por não ter aceitado casar-se com um príncipe poderoso: “Em Portugal, o rei cristão fala com a sua filha Wilgefotis: imploro-te, por razões de estado, que cases com o sátrapa, o potentado, o que é poderoso do outro lado do oceano, ou não mais serás filha minha”<sup>7</sup>. A filha riposta, suplica a Deus que a transforme em alguém com quem seja impossível casar e, em resposta, é-lhe oferecida uma barba. O pai vai ficando cada vez mais furioso com ela e ela deixa de verbalizar e recorre a lindos sons. É assassinada. Existe algo cómico nesta tragédia, o martini seco e o tom geral aligeiram as coisas. Esse pode ser o último sítio de resistência. A permissão para que nem tudo seja subjugado. Não perder a autoironia. Deixar de se identificar como uma vítima. Abandonar um papel ao mesmo tempo que se continua a ser uma referência para outras. A lenda atravessou os séculos e Wilgefotis tornou-se a padroeira das mulheres que se querem livrar de relações abusivas com os seus parceiros. Wilgefotis foi também tomada como alguém que transgrediu as fronteiras do género, já que a sua barba e o seu vestido longo alimentaram a confusão entre as suas representações e as de Cristo. No final foi excomungada. É realmente transcendental. Ela flutua.

Deixa-te atravessar pelos calafrios. Está a abrir-se uma brecha. Respira. A trabalhadora das obras e a outra perso-

nagem pegam num balde com bolas a pingarem tinta e atiram-nas para os lados do corpo de Wilgefotis. É ela o alvo. As personagens marcam a sua silhueta rindo e aplaudindo de cada vez que as bolas falham o corpo. Wilgefotis também se ri. Faz sons. A voz-off fala: “Deixo crescer a minha barba como modo de ser. Eu seguro-te. Aproxima-te. Já tinhas visto alguma coisa tão bela? Vá lá, não seas tão duro comigo. Sei que também gostavas de ter o mesmo. Mais logo ensino-te um truque para o fazeres. (Um guincho de uma das personagens). Ok, agora pega no balde. Aplica a cor nas bochechas, depois no nariz e no queixo. Aqui vamos nós. Agora outra camada. Muito bem. Sorri. Confiança. Pisca o olho ao público. Faz uma dancinha. Bate um pouco no rosto. É isso mesmo. Assume as consequências de uma puta de uma decisão. É isso mesmo. Castigada. Pensavas estar a aprender como *estabelecer fronteiras*. Espalha mais. Respira fundo. Isso mesmo. Sacode. Ó miúda, estou atraída por ti.” Uma personagem aproxima-se de Wilgefotis e beija-a. Começa a ouvir-se a música da Shakira, *Addicted to You*, e as três dançam.

Dizem que a dor de um coração partido está no cerne da consciência revolucionária, uma prática ainda por revelar<sup>8</sup>. Uma força gravitacional entre corpos que descobrem algo de novo. Uma atração fatal. Neste *work in progress* aparece uma imagem final. As cores de Io, a lua de Júpiter e o corpo celeste geologicamente mais ativo do Sistema Solar, brilham no ecrã que está no palco. Uma atração fatal. A superfície de Io vai-se renovando com as suas vastas montanhas vulcânicas sempre a mudarem debaixo dos constantes rios de lava. Este ambiente extremo é causado por uma profunda fricção que existe dentro de Io e pela força gravitacional de Júpiter. Tons de amarelo, roxo, laranja, preto, verde. As mesmas cores da tinta à volta de Wilgefotis. Aproximam-se, beijo. Continuam inesperadamente a explodir. Continuo a sonhar com este espaço e a partir dele com a transmissão de um sentimento de lenta rutura. Apesar da ansiedade latente, o final será surpreendentemente alegre.

1. O título do texto é um jogo com as palavras em inglês “heartbreak” que significa “coração partido” e “brake” que significa “abrandar”, aludindo assim a um coração que abranda. [N.E.].
2. Hans van Bülow, maestro alemão do século XIX. Agradeço à minha aluna Sophie Refsgaard ter partilhado comigo esta referência.
3. Integradas no projeto internacional intergeracional de entrevistas “Transmissões Feministas”, com Gabby Moser e Helena Reckitt. O projeto consiste em entrevistas orais com mulheres que participaram na segunda vaga do movimento feminista em Itália, com especial foco na autorrealização e no trabalho coletivo. O projeto incluirá uma exposição e uma publicação com as respostas de artistas contemporâneas de Toronto, Amesterdão, Londres e várias localidades de Itália.
4. Lina Mangiacapre, *Cinema al Femminile* (Pádua: Mastrogiacomio, 1994), 2.
5. *Ibidem*.
6. *Freak Orlando*, de Ulrike Ottinger, com Magdalena Montezuma e Delphine Seyrig, 35mm, 126 min, 1981.
7. Wilgefotis em *Freak Orlando*, disponível aqui <https://www.youtube.com/watch?v=71WR2Bm2YzQ> [consultado a 29 de julho de 2023].
8. Gargi Bhattacharyya, “We, the Heartbroken”, Pluto Press, <https://www.plutobooks.com/blog/we-the-heartbroken/> [consultado a 17 de julho de 2023].



Le Nemesiache em *Le Sibille*, realização de Lina Mangiacapre, 25 min, 1977.



# Flores Plantas Silvestres da Palestina

Alaa Abu Asad

Aconteceu estar a acompanhar uma amiga e a sua família até um pedaço de terra que lhes pertencia, e onde faziam agricultura biológica, quando vi as tulipas vermelhas. O seu talhão fica algures entre a vila palestina de Kobar (كوبر) e o colonato israelita de Halamish (חלמיש); ao lado de outros talhões que pertencem a outros palestinos, a maioria plantados com oliveiras e vegetais da época. Os terrenos eram conspicuamente delimitados por muros baixos de pedra e com terraços em cascata, condizendo com o seu nome em vernáculo palestino: *samasel* (سناسل). Tradicionalmente, estes terraços foram formados por paredes de pedra erguidas pelos habitantes locais, que assim transformaram o terreno acidentado em socalcos mais adequados para a agricultura. Os terrenos foram também firmemente vedados para prevenir incursões de animais selvagens – sobretudo javalis e colonos raivosos –, capazes de entrar e de destruir tudo; ou de simplesmente atear fogo às oliveiras.

Foi ali, no encantador planalto isolado, que encontrei as tulipas vermelhas. Simples e vívidas, bastante grandes e ainda assim delicadas, semelhantes às que podemos encontrar em floristas e ramalhetes. Foi a primeira vez que me apercebi da sua existência selvagem na flora da Palestina e o pai da minha amiga insistiu: “Estas são as tulipas de *al-Jabal, tulipa montana*”. Imensas espalhadas em grupos por toda a montanha, ficam orgulhosamente juntas, de pé, como se para uma performance, exibindo o seu encanto desejável e deixando-me mudo, fascinado pela irresistível beleza pura e pela maravilhosa combinação de cor, estrutura e forma. Desafiando os limites da minha conformidade com o instinto da propriedade, dei por mim a apanhar algumas destas cobiçadas tulipas vermelhas e a levá-las para casa. Muito entusiasmado com a sua qualidade, tentei, por várias vezes, fotografá-las e sublinhar a sua presença selvagem e natural, o seu charme latente, ou até mesmo mostrar a sua forma de ser: desgrenhada.

Por altura de março de 2016, fui convidado pelo Museu Palestino, em Birzeit, para acompanhar professores do departamento de biologia e bioquímica da Universidade de Birzeit (BZU) na sua visita semanal de observação de flora endémica e de recolha de informação. Fomos conduzidos por um jovem taxista da vila de Kobar (كوبر) que parecia bastante familiarizado com a área e os seus trajetos mais selvagens e recônditos. Durante mais de três meses, passámos as viagens a localizar as plantas que figuravam na nossa lista, por entre montes e vales, perguntando a aldeões por quem passávamos se conheciam os nomes de determinadas plantas e a sua utilização. Contudo, não nos foi possível realizar um estudo e um levantamento exaustivos da flora palestina, uma vez que as nossas visitas se limitaram aos territórios situados na Cisjordânia (excluindo os colonatos israelitas, as bases das Forças de Defesa de Israel (FDI) e outras zonas restritas). Geograficamente falando, e devido ao sistema de separação do *apartheid* e às circunstâncias da ocupação, a nossa área (de investigação) estava confinada entre Jenin (جنين), a norte, e as colinas de Hebron (الخليل), a sul; a viagem em si poderia passar por muitos postos de controlo militares e por soldados e colonos desenfreados.

Preocupado com a qualidade das imagens que tinha para fornecer ao museu, passei um tempo considerável a procurar referências visuais. Curiosa, mas não surpreendentemente, acabei por encontrar um conjunto de fotografias antigas intituladas *Wild Flowers of Palestine* (de cerca de 1900-1920), que se encontram na Coleção Matson, na Biblioteca do Congresso, na cidade de Washington, nos Estados Unidos da América. Cento e vinte e três fotografias, a maior parte a preto e branco, de flores silvestres e plantas que cresciam em diferentes sítios da Palestina. Entre as flores e as angiospérmicas estavam:

cebola rosa selvagem,  
erva-dos-gatos selvagem,  
alho selvagem,  
cercefi selvagem,  
arruda selvagem,  
campo de mastruço selvagem,  
campo de mostarda rosa,  
tremoço-azul,  
arum-da-Palestina,  
estrela-de-Belém,  
papoila-síria,  
bananas,  
amendoeira em flor,  
flores de alfazema espinhosa,  
mandrágora em flor,  
lírio do campo,  
cardo-mariano,  
camomila,  
flor de milho,  
tulipas,  
orquídeas,  
clematis,  
olho-de-faisão,  
ranúnculos,  
folha-de-leão,  
e muitas outras.

As fotografias mostravam plantas cuja escala variava entre herbáceas de pequeno tamanho até arbustos maiores e árvores, e forneciam informação elementar, mais sobre a codificação das próprias fotografias e documentos do que sobre a flora capturada nas imagens. Uma análise detalhada das justaposições, em algumas fotografias, das plantas e da paisagem circundante, por vezes da arquitetura e, noutros casos, dos seres humanos – habitantes da Palestina vestidos com os seus trajes tradicionais – levantaria questões mais profundas sobre o objetivo dessas fotografias e sobre o papel (político) da prática da fotografia no Levante e no Norte de África desde essa época até hoje. Esse tipo de fotografia, que transmitia um olhar orientado sobre o lugar e as suas gentes, captava paisagens, em particular na Palestina, e servia os projetos coloniais posteriores, que se concentravam deliberadamente em determinadas áreas vazias do território, ignorando qualquer cultura existente. Também sublinharia o posicionamento dos repositórios de imagens no que diz respeito ao mapeamento (como ferramenta de soberania) e, finalmente, a possibilidade de (mal) representar um lugar.

Uma iniciativa conjunta de acompanhar os professores da Universidade de Birzeit nas suas visitas de observação foi promovida pelo Museu Palestino no âmbito da preparação da sua cerimónia de abertura. O museu pretendia fornecer aos seus convidados uma brochura impressa com fotografias e informações básicas sobre as plantas cultivadas (endémicas da Palestina), enquanto os convidados se passeavam pelos seus jardins. E assim foi. Apesar da abundância na coleção de factos e informações que fiquei a conhecer sobre a flora palestina ao longo destas visitas organizadas, dei por mim mais fascinado pela paisagem montanhosa e pela topografia multifacetada, mas apelativa, da Cisjordânia, em particular da zona oeste-norte de Ramallah e Birzeit (رام الله وبييرزيت), e das aldeias circundantes. Atravessar as trajetórias deste lugar, repleto da sua própria história e carregado com o seu silêncio tenso, fez com que se tornasse impossível não deixar os meus olhos percorrerem as memórias invisíveis e os incidentes desta terra. Uma experiência visual omniativa que a fotografia e as imagens nunca poderiam garantir por completo.

Quem é provável que receba a informação?

Estas viagens de observação permitiram-me voltar a olhar para as minhas fotografias, recordar como a fotografia pode ser agradável e inferir o seu potencial pedagógico – embora altamente político e seletivamente vago pela sua qualidade fantasmagórica e de vigilância<sup>1</sup>. Para além disso, através da sua presença digital generalizada e da miríade de formas de utilização e aplicação, a fotografia tem sido amplamente mal utilizada e, sobretudo, mal interpretada. Na sua contribuição para a exposição *Visibility Machines: Harun Farocki & Trevor Paglen*<sup>2</sup>, a investigadora Hilde Van Gelder afirma que, devido à atitude, tanto da fotografia quanto do filme, de pretenderem testemunhar sobre [um acontecimento], consideram-se ambos como uma forma de abordar a realidade não só como o resultado de um determinado processo de investigação, mas também como uma experiência de registo que é pessoal. Assim, “a fotografia e o filme”, continua, “tornam-se um instrumento privilegiado [através da sua utilização alargada e ‘democrática’ na era da tecnologia das redes sociais] que pode contribuir artisticamente para imaginar um mundo mais igualitário”<sup>3</sup>. No entanto, a fotografia deveria ser um instrumento didático que incentivasse a espectadora a ver para além da informação óbvia e a olhar para o que está *escondido* dentro da própria imagem. Ou seja, o papel urgente da fotografia e das imagens é o de capacitar a espectadora, incentivando-a a olhar a realidade quotidiana de um ângulo diferente.



Flores selvagens da Palestina. *Tulipa Montana Lindl.*, c. 1900-20, Colónia Americana (Jerusalém). Departamento de Fotografia da Biblioteca do Congresso, Washington D.C. Coleção G. Eric e Edith Matson.

Foram estas peculiares viagens que me orientaram para as tulipas vermelhas nas montanhas da Palestina, para as torres de vigia de balões plantadas em Tall Asur (تل عاصور) – o ponto mais alto da Cisjordânia), para a sua função e para as fotografias de arquivo da Coleção Matson que fazem o levantamento das flores silvestres da Palestina. Todas elas me chamaram a atenção para os atributos potencialmente fanatizantes e alegóricos da fotografia e das suas várias práticas e utilizações. A integração da fotografia e da produção de imagens tem vindo a constituir-se, de forma proeminente, como um elemento estrutural nos domínios do turismo (capitalista), do lazer, da observação, da espionagem, da vigilância, do domínio, da cidadania, da migração, dos *media*, etc., mas é informativamente restritiva. Tal facto só acentua as lacunas e o desequilíbrio da chamada cultura visual e, por conseguinte, o conceito de conhecimento-como-poder a um nível mundial (Sir Francis Bacon)<sup>4</sup>. Também me faz pensar até que ponto a fotografia, enquanto ferramenta, prática e recolha de informação pode ou não ser objetiva e não etnográfica. Questiono-me ainda sobre qual a imagem “representativa” que um museu, ou qualquer outra instituição na Palestina, está a tentar transmitir. Poderá alguma imagem da paisagem palestina representar verdadeiramente a Palestina?

1. Ver Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton: Princeton University Press, 1998).
2. Curada por Niels Van Tomme e organizada pelo Center for Art, Design and Visual Culture na Universidade de Maryland Baltimore County, em 2014. (N. E.)
3. Hilde Van Gelder, “Reclaiming Information, Rebuilding Stories: Reinventing Fundamental Rights”, em *Visibility Machines. Harun Farocki and Trevor Paglen* (Baltimore: UMBC Centre for Art, 2014), 66.
4. Ver Azamfirei L. “Knowledge is Power”, *Journal of Critical Care Medicine (Universitatea de Medicina si Farmacie din Targu-Mures)*, 2, n.º 2 (2016): 65-66. <https://doi.org/10.1515/jccm-2016-0014>.

**Daniel Moraes — Que vivências iniciais marcaram a sua trajetória artística?**

● Gio Lourenço — O meu primeiro campo artístico, sem eu o saber, foi a dança. Mas aos 14 anos decidi o que queria para a vida e fui estudar teatro e animação num curso para pessoas inadaptadas e com deficiência.

**Como foi a sua relação com as pessoas na escola e o seu convívio com outras corporeidades?**

Estudei na CERCICA [Cooperativa para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados de Cascais], uma escola em que todas as pessoas têm algum tipo de deficiência, visível ou invisível. A primeira impressão que tive foi que estava numa escola de malucos. Pensei: “Se estou numa escola de malucos, então devo ser maluco.” Mas ao mesmo tempo que estava assustado, encarava aquilo com naturalidade. Lembro-me de haver quem tivesse ataques de pânico ou de raiva e de me aperceber de como é que ia lidar com cada pessoa e a sua deficiência. Cada um fazia os movimentos da sua corporalidade e isso era muito interessante, porque os corpos não estavam em competição, mas em aceitação. Fazíamos exercícios de aquecimento como meridianos, tai-chi e chi kung, e trabalhávamos a fala, o texto, o corpo. Era uma formação bem alargada. Sentia-me apoiado pelos meus colegas e ninguém falhava a nível físico — e com aqueles corpos. Estava tudo muito bem equilibrado, porque a nossa forma de trabalhar ia quase no sentido de atingir a perfeição, porque o nosso desafio era totalmente maior. Era um trabalho de grande intensidade, mas ao mesmo tempo de grande respeito. Durante o curso, a Amélia Videira, que foi minha professora, propôs que eu fosse ao *casting* para o musical *Cabeças no Ar* [2004, enc. Adriano Luz], e foi com essa peça que me estreei como ator profissional no Teatro Municipal São Luiz [Lisboa]. Na altura, não imaginava que iria marcar a minha vida.

**Hoje no Brasil se discute muito a questão da educação inclusiva, onde não se segmenta uma classe para os deficientes. A gente aprende muito com a deficiência do outro. Eu só muito tarde tive acesso a pessoas com deficiência e comecei a perceber que existia uma proximidade de experiências, apesar de as deficiências serem diferentes. O que você vive, eu vivo de outras formas com a minha deficiência nas mãos, que possuem uma deformação congênita e a ausência de alguns dedos. A nossa corporeidade vai se construindo a partir dos embates conflituosos com o ambiente social que nos cerca. Quais as características ou sintomas que você reconhece no seu corpo que incorporam essas memórias significativas da sua trajetória?**

Identifico-as quando falo. É comum as pessoas não entenderem o que quero dizer — logo a compreensão não é muito imediata, logo é complicada e parece que tem de haver uma tradução. Talvez seja uma fala disléxica. Digamos que há tempos normativos em que as pessoas encontram o raciocínio para dizerem o que querem dizer. O que sinto em relação à minha fala é que ela tem momentos partidos.

**Acha que a forma de você lidar com a sua fala se reflete no seu modo de pensar o movimento do corpo no seu trabalho?**

Sim. Quando me é custoso articular um discurso, prefiro primeiro traduzi-lo no corpo em dança. A partir daí é que nasce a fala — mas ela pode vir primeiro em dança.

**Então existe uma conexão que lhe permite encontrar outros meios de o corpo se manifestar com uma certa fluidez? Talvez seja uma relação de permuta e não tanto de compensação.**

Existe mesmo, o corpo toma conta e coloca-me num lugar onde eu queira caminhar enquanto artista.

**Reconhecimento próprio enquanto pessoa com deficiência é algo que se vai construindo, mas muitas vezes é o outro que encontra problemas numa corporeidade que difere das características normativas.**

Este é um projeto de pesquisa teórica sobre a produção artística de pessoas com deficiência no âmbito das artes visuais e do teatro. O projeto Decorporeidades visa gerar, reunir e divulgar conhecimentos sobre as relações entre arte e deficiência. Gio Lourenço, Marta Sales, Nazareth Pacheco e Tony Weaver, no intuito de investigar suas poéticas, produções e identidades, publicam-se as entrevistas com Angelo Custódio e Gio Lourenço, que foram transcritas e editadas pela equipa do projeto.

**Você encara a questão da sua fala enquanto ferida ou cicatriz?**

Por vezes, quem me ouve faz correções. Algumas são válidas, mas depois surgem correções atrás de correções e o outro apercebe-se de que a minha fala não é normativa. E isso pode traduzir-se até numa situação física, porque tudo leva à desconfiança a partir do teu verbo.

**Você fala de correções que ferem e isso é muito marcante. A pessoa vai corrigindo, e o que é educativo acaba por se tornar uma agressão.**

A certa altura questiono-me se a correção é positiva ou se começa a incomodar. E quando incomoda, já pode ferir. Há um jogo duplo, não é? Sei que a outra pessoa me corrige para me ajudar mas, se fica sempre nesse campo, ou faço uma travagem ou ela vai mais a fundo. E aí penso: “Vamos lá ver se essa pessoa realmente quer tocar na minha ferida.” Não a vejo como uma ferida frágil, levo-a comigo e aceito-a. Mas há um aspecto físico, um manejo da boca que expressa, e o olhar do outro está sempre a tentar perceber a partir desse lado físico se tens um lado



Gio Lourenço. *Boca Fala Tropa*. Foto: Sofia Berberan. Cortesia do artista.

intelectual muito presente ou não. Mas só vê o corpo e a fala quotidianos, não espera que sejam trabalhados como corpo artístico e em dança. Muitas vezes encaro essa cicatriz com leveza, mas há momentos em que também a encaro com melancolia e dor.

**A deficiência tem uma coisa, é que ela te acompanha sempre. Eu encaro-a muito mais como cicatriz do que como uma ferida aberta. Está ali, você convive com ela, mas sabe que muita gente ainda vai colocar o dedo — não na ferida, mas na cicatriz —, e você vai ter que remontar e justificar toda uma situação cotidiana. A deficiência sempre está em coisas simples, que são minimizadas, e o fato de a gente tentar amenizar essa presença gera sofrimento. Mas não precisamos falar da deficiência apenas enquanto sofrimento, e acho que os artistas contribuem para expandir essa discussão.**

Eu nunca fiz terapia da fala, aprendi ouvindo, falando, conhecendo a sonoridade do meu ouvido. Adquiri muletas no quotidiano para me defender, mas chega o momento em que elas desaparecem, porque eu apareço na minha forma de ser. Enquanto artista, estou a começar a assumir uma coisa desafiante e não sei como é que certos grupos ou contextos artísticos vão ver a deficiência, que é algo que cria estranheza ou choque, e que muitas vezes é colocado num lugar de condescendência. Mas se eu não tivesse a deficiência intelectual que tenho, não seria o criador que sou hoje. Também faz parte de mim.

**Em novembro de 2022 presenciei sua performance *Boca Fala Tropa* no Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo, e entendi que a dança ali surge como um manifesto, o que tem muito a ver com a história do kuduro.**

O kuduro foi o primeiro contacto que tive com a arte, antes da representação, e é uma das coisas que me mantém ligado às minhas raízes africanas em Angola. O kuduro tem uma relação de proximidade com a deficiência, porque nos anos 1990 a maioria dos bailarinos eram mutilados de guerra e assumiam-no. É bonito ver alguém dançar assim, sem pudor, e as pessoas olharem o corpo deficiente sem preconceito. A guerra é um trauma — pode levar uma perna, pode levar um braço, pode matar —, e os corpos mutilados são exemplos nesse sentido. A maioria dos passos de kuduro, como o *aleijado*, o *brututo*, o *jaracuzo*, o *gato preto* ou o *tá maluco*, foram criados por pessoas com deficiência e depois incorporados por cada um da sua forma. Lá está, corporeidades. O facto de haver esse tipo de inclusão no kuduro é incrível. No *Boca Fala Tropa* não podia deixar de estar em contacto com a guerra, porque trago um corpo com deficiência, presente, mutilado: um corpo-manifesto.

**O que acaba transformando a deficiência em corpo cultural.**

O título também faz alusão à boca que fala de forma agressiva. Os kuduristas têm uma forma muito específica de cantar: quando rimam, é como se estivessem a disparar balas e não houvesse respiração. É o que acontece na fala, não é? A boca dispara, coloca questões, é política. Ao ouvir o kuduro, dou atenção ao lado poético e político. Como a guerra esteve presente, os movimentos nunca vão ser suaves. Há um barulho. Contudo, Sebem, um dos fundadores do kuduro, dizia: “Como é que eu canto a felicidade no tempo da guerra?” Ele cantou a felicidade no tempo da guerra, e as pessoas que cantam o kuduro agora, no tempo da paz, cantam o tempo da guerra. É bem louco isso.

**Você traz também uma questão sobre a sua cicatriz no rosto e, para mim, ficou nítido o quanto a experiência corporal atravessa o seu trabalho.**

Fiz essa cicatriz em Angola, em tempo de guerra, mas ela tem várias camadas. Simboliza uma transição, a minha vinda de Angola para Portugal. Houve alturas em que nem sabia que a tinha. A Sofia Berberan, fotógrafa e produtora artística de alguns dos meus projetos, sugeriu ficcionar essa parte do meu corpo, também ela rachada, e o espetáculo começa com o corte. Dessa “Angola imaginária” também trouxe para o *Boca Fala Tropa* as festas que a minha mãe fazia no meu bairro, o Bairro do Fim do Mundo, em São João do Estoril. Estava tudo junto: a festa era a guerra, a guerra era a festa. A felicidade é um manifesto, não é? Uma vez perguntaram-me: “Mas porque é que trazes as festas do Fim do Mundo para as tuas peças?” E houve uma vez em que soube responder: “A festa é a minha mãe.” Nesta peça, que é um tríptico, uso a palavra “festa” como um código, mas sei que é a minha mãe. O espetáculo parte do corte, vai para a festa e por fim para a amnésia. Essa amnésia é algo que ainda não soube resolver direito — ainda estou a descobrir o que é, ao longo dos espetáculos que vou fazendo.



performáticas. Idealizado por Daniel Moraes, artista e pesquisador brasileiro, em colaboração com Filipa Cordeiro, investigadora e durante o primeiro semestre de 2023, foram realizadas entrevistas audiovisuais com os artistas Angelo Custódio, Diana Niepce, artísticas concernentes às pautas da corporeidade da deficiência (a que chamamos decorporeidade). Neste número do *Coreia*

### Daniel Moraes — Como você percebe a relação entre a sua produção artística e a sua identidade corporal enquanto pessoa com deficiência?

● Angelo Custódio — Utilizo metodologias que vêm de uma relação pessoal com o corpo não-normativo: práticas relacionadas com a escuta, que iniciei com o ato de ouvir internamente o meu corpo e as suas necessidades na relação com o mundo, ainda em criança, e que mais tarde trabalhei no bacharelato em Canto Clássico, no conservatório de música de Amesterdão. A adaptação a um mundo que não foi pensado para nós e a capacidade de improvisação são dados muito presentes na vida de uma pessoa com deficiência, e eu incorporo isso na minha prática artística. No texto “Queering the Body: Sensation and Curiosity in Disrupting Body Norms”<sup>1</sup>, Rae Johnson afirma que, ao cultivar processos de escuta do corpo através da componente somática, a interrupção de normas corporais torna-se não só numa estratégia de resistência contra a opressão como também um processo criativo de investigação sensorial, que cada corpo estimula enquanto prática de libertação. A isto junta-se uma desestabilização das convenções, o que na minha vida e prática artística é tanto uma escolha como uma consequência. O processo de vigilância do olhar do outro e de perturbação das normas sempre aconteceu, pois quando escolho não esconder a deficiência, essa desestabilização acontece.

### Podia falar um pouco mais sobre o seu percurso académico?

Depois de ter estudado canto, quis fazer a transição para as artes plásticas e encontrei o Sandberg Instituut, em Amesterdão, onde há *temporary programs*, mestrados que acontecem apenas uma vez. Um deles foi o Master of Voice (2016-2018), onde estudei artes plásticas em relação com a performance, a voz e questões de género e tecnologia. Foi a partir daí que construí a minha prática que, tal como a minha identidade, tem um posicionamento interseccional feminista *queer* e *crip*.

### Como foi o processo de criação de *QueerAble Adaptations* (2019) e de *QueerAble In/Stabilities* (2020)?

A investigação partiu da memória física da minha experiência com o corpo em criança. Eu não nasci com uma perna amputada — a amputação veio bastante mais tarde, aos 19 anos. Quando era criança, não conseguia andar verticalmente, mas tinha um movimento bastante fluido sem prótese ou aparelho. Queria traduzir essa prática de movimento em som, usar a voz e a linguagem para desestabilizar o que é, ou pode ser, um corpo com deficiência, mas também as normas existentes e os agentes que as mantêm presentes no dia a dia. Nestas peças refiro uma cantiga cuja origem desconheço, mas que terá uma base militar: “Um, dois, esquerdo, direito, encolhe a barriga e estica o peito.” É uma forma disciplinar transmitida pela cultura oral que a minha avó costumava cantar-me, e que eu incorporava sem me aperceber do quão desconectada estava da minha experiência. A cantiga reproduz a ideia de uma postura vertical “correta” — também muito presente no canto clássico —, mas a verdade é que um corpo que respira está em constante movimento, nunca está fixo. Estas normas são feitas por nós, para nós — portanto, cabe-nos a nós entendê-las e decompô-las. *QueerAble Adaptations* foi uma primeira investigação sobre o movimento e o elemento próstético. Em *QueerAble In/Stabilities* substituí a minha prótese por uma barra metálica, que servia de interface entre o movimento do meu corpo e a materialidade do espaço. Este contacto era amplificado e manipulado eletronicamente. Mais tarde, o material foi transposto para um contexto instalativo em que o público experimentava o movimento-som no seu próprio corpo, através de um interface háptico de vibração.

### Que artistas são referências para você na abordagem à corporeidade não-normativa?

Muitas vezes, a questão do corpo não-normativo na arte fica-se pela representação. Como esta perspectiva me parece insuficiente, tendo a olhar para outras abordagens artísticas e para a literatura académica. Gostava de referir Constantina Zavitsanos, artista americana *queer* com deficiência, que investiga novas estratégias e espaços a partir das relações da identidade *queer-crip* com o mundo, e a Isabel Lewis, uma artista sem deficiência, com formação em literatura e coreografia, que a partir de uma perspectiva *queer* cria momentos não lineares e mais vivos de relação entre o público e os *performers*. Em termos bibliográficos, os escritos de Robert McRuer sobre decomposição de formas predeterminadas, em ressonância com uma noção mutável de identidade, que se relacionam de outra forma com a escrita de Karen Barad, que mistura filosofia e física quântica para abordar, numa perspectiva materialista, a questão da indeterminação e da multiplicidade, fazendo um paralelo entre natureza e sujeito.



Daniel Moraes e Angelo Custódio. *O Permuto*. Cortesia dos artistas.

### No *Manifesto Contrassexual* (2000), Paul B. Preciado entende a *queeridade* de uma forma próxima à deficiência, o que me desconcertou: “Espera aí! Porque é que ele se considera deficiente? Porque é que a deficiência está tão próxima da experiência *queer*?”

Preciado fala muito sobre monstruosidade, e os mundos da identidade *queer* e da deficiência provocam um sentimento de repulsa à comunidade normativa. Mas talvez uma pessoa com deficiência não sinta sempre a necessidade de desestabilizar as normas corporais — embora já o faça, apenas por existir.

### Como você acha que as instituições artísticas lidam com a corporeidade da deficiência?

Varia conforme as instituições e os países, mas acho que a aceitação da arte com conteúdo relacionado com a deficiência tem sido o último dos movimentos de libertação no campo cultural. Os movimentos de descolonização, de identidade de género ou de orientação sexual abriram as portas para que isso acontecesse e se repensassem o que é que o conceito de corpo não-normativo pode incluir. Mel Baggs, blogger não-binário que escreveu bastante sobre autismo e deficiência, tem um texto muito interessante

onde refere que há uma hierarquia vertical da opressão que, na maioria das vezes, tem por base o capacitismo<sup>2</sup>. Mas falar de deficiência é conflituoso, porque as pessoas não querem abordar situações debilitantes, nem pensar no facto de que a deficiência não acontece só à nascença, nem lidar com uma estética muito diferente da que é promovida pelo capitalismo neoliberal. Na Holanda, onde vivo, há cada vez mais interesse nestas temáticas, mas o ponto de entrada geralmente não é o corpo não-normativo, mas sim a acessibilidade da cultura.

O que é problemático, não é? “Acessibilidade” é um termo que amplia muito o discurso, tal como “multiculturalismo”. Ao usar estes termos, se perdem aspectos singulares. “Acessibilidade” ou “inclusão” são palavras necessárias para penetrar nas instituições, mas quando a gente desenvolve o próprio trabalho não precisa falar delas. No seu trabalho, você fala de muitas outras coisas e há atravessamentos que não o tornam necessariamente “acessível”. Esse é um ponto ainda problemático nas pautas de curadoria sobre a não-normatividade do corpo e talvez seja o nosso maior desafio hoje: sair das garras da acessibilidade e ocupar outros espaços.

Exatamente.

### Como foi para si o processo de concepção da performance *O Permuto* que criamos juntos em 2021 a partir de trocas e interlocuções de experiências pessoais com a deficiência física?

Quando começámos a conceber o projeto, ainda não nos conhecíamos. Foi um *blind date*, coisa que não costumamos fazer em contexto de trabalho. Por isso, partimos da partilha das nossas experiências com a deficiência, que se traduziu no título: *O Permuto*. Reconhecemos uma certa similaridade de experiências na relação com as estruturas familiares, académicas e laborais, mas também diferenças. Depois trabalhamos o modo como o desporto e o canto clássico disciplinaram e treinaram os nossos corpos e, dessa forma, as nossas mentes, e investigámos a interseção destas disciplinas com o corpo não-normativo, olhando para a falha, a falta, o défice e o desvio.

De fato, o trabalho nasceu da aproximação entre nós e do que desconstruímos a partir dela. O processo foi conflituoso, mas não de uma forma violenta: foi um conflito em que houve suavidade. Nesse encontro, a minha *queeridade* se tornou mais clara. Na minha identidade, a deficiência e a *queeridade* somam forças, uma vez que o facto de ser *gay* e deficiente tem um significado diferente do que teria uma experiência heteronormativa da deficiência.

O facto de teres uma deficiência e te identificares como *queer* foi o ponto de partida para eu aceitar o convite. Adoraria trabalhar mais vezes com pessoas com deficiência, pois nesta partilha há uma sobreposição de experiências e um entendimento — o que não significa que tenhamos de concordar. O meu percurso artístico deu-se em lugares onde não convivia com pessoas com deficiência, por isso é raro ter momentos de troca com alguém da comunidade que também entenda os processos artísticos. Isso é extremamente importante e espero poder repetir este tipo de experiência.

1. Rae Johnson, “Queering the Body: Sensation and Curiosity in Disrupting Body Norms”, em *Embodied Philosophy*, URL: <https://www.embodiedphilosophy.com/queering-querying-the-body/>.
2. Mel Baggs, “There is ableism somewhere at the heart of your oppression, no matter what your oppression might be”, publicado no blog *Ballastexistenz* a 1 de maio de 2016. URL: <https://ballastexistenz.wordpress.com/2016/05/01/there-is-ableism-somewhere-at-the-heart-of-your-oppression-no-matter-what-your-oppression-might-be/>.

Há algum tempo tenho atuado em torno de uma dimensão social da dança. Em 2011, recebi o diagnóstico de hiv +, o que aprofundou uma jornada de cura emocional e criou uma enorme reorientação pessoal e profissional. Viver com o hiv trouxe-me um novo corpo, uma nova identidade social e condição de vida. Obrigou-me a encontrar novos sentidos e a refazer afetos. Ao longo destes doze anos, a dança, por sua vez, transformou a minha relação com um corpo e uma identidade fraturados pelo hiv. Foi neste contexto que surgiram dois projetos de vida – o espetáculo *UNA* (2021, trabalho em processo) e o projeto comunitário *IMUNE* (2023).

Desde 2016, está provado cientificamente que as pessoas que vivem em tratamento mantêm uma carga viral indetectável e, portanto, não podem transmitir o vírus. Vivemos numa época em que o hiv não é tanto um vírus físico, mas um vírus social. Entendê-lo assim permite ir à “raiz do problema”, concluindo que só a proximidade e o diálogo ajudam a dissolver o preconceito e a transformá-lo em empatia e corresponsabilidade. Estamos na era Indetectável = Intransmissível (I=I); porém, essa informação não é suficientemente divulgada. I = I quer dizer que as pessoas hiv+ se tornaram protagonistas no controlo da epidemia: uma pessoa que sabe o seu diagnóstico, que está a ser medicada mantendo o vírus intransmissível e que faz rastreios gerais de seis em seis meses, é um corpo a menos no cenário “roleta russa”. Ou seja, nos últimos anos, a realidade inverteu-se.

A proposta de *UNA* e *IMUNE* é também inverter a narrativa sobre o(s) vírus, vendo-o(s) menos como inimigo(s) e mais como experiência(s)-portal, catalisadora(s) de processos de transformação individuais e coletivos. Estes projetos surgem com essa intenção: a de partilhar uma perspetiva sobre o que é viver com hiv atualmente, em discurso direto e multifocal.



Ato fundador do Coletivo VIRAL, a 1 de dezembro de 2020 no Terreiro do Paço (Lisboa).  
Foto: Giulia Ferrari.

## HIV: DE LIMITAÇÃO A EXPANSÃO

Sou a primeira mulher em Portugal a assumir o hiv no seu discurso artístico. Trazer este facto, ao invés de uma suposta reclamação de mérito, evidencia o nível de preconceito ainda vigente no país. Nesse sentido, é também pioneiro o Coletivo VIRAL, cofundado por mim, Paolo Gorgoni *aka* Paula Lovely e Luca Modesti *aka* Er Baghetta, em 2020, que propõe uma resignificação dos imaginários sobre hiv/sida através das artes performativas, celebrando a visibilidade e reivindicando a centralidade das pessoas que vivem com hiv.

Entendo o processo criativo como um modo de conhecimento e criação de sentido sobre o mundo. Foi precisamente por via de um processo criativo que não só revisitei as minhas feridas como explorei os efeitos advindos deste diagnóstico e as diferentes capacidades que o vírus foi acordando em mim.

Em 2021 criei *UNA*, uma pesquisa sobre o hiv baseada em questões biográficas, biomédicas e sociopolíticas. *UNA* veio refletir sobre as transformações no corpo e na identidade causadas pela infeção, convidando a olhar para o vírus - e para a vida - a partir do lugar da reinvenção. A ideia expandiu-se através de entrevistas a outros corpos positivos realizadas em diferentes países (Brasil, Estados Unidos e Espanha), que abordaram temas complexos como a discriminação, a opressão e a resiliência dos corpos em diálogo com estas questões: *como dar corpo ao invisível? Como falar do tabu? Como (de)mover e desconstruir preconceitos?...*

A partir da relação indissociável entre arte e vida, interessou-me pesquisar e tensionar sentidos: o vírus do ponto de vista médico, o imaginário da saúde e da biologia, o vírus do ponto de vista social (estigma, relação entre público e privado, rejeição, cuidado, entre outros). Este aspeto relacional fez-me procurar uma dramaturgia com base em metáforas e estados corporais associados à convivência com o vírus. *Como é que o facto de eu viver com hiv interfere na relação com o outro, como é que isso interfere comigo, e, por consequência, como é que isto se expandiu a partir do momento em que o assumi publicamente?...* Interessou-me igualmente mergulhar no modus operandi do vírus, relacionando-me com ele como se de uma entidade se tratasse; ou até mesmo ver o vírus na sua qualidade de “falha no sistema”/colisão/disrupção... Tudo isso serviu como inspiração para *UNA* que, assim como o vírus, é mutante e um trabalho em processo.

Por perceber que é um tema que tende a fazer emergir muitas emoções e tensões, faço conversas com o público após todas as apresentações. Uma vez, uma pessoa da produção de um festival onde atuei procurou-me no camarim, lavada em lágrimas, para partilhar que o seu irmão tinha falecido por complicações associadas a um quadro de sida. O facto de ter assistido à peça fê-la entrar em contacto com uma série de emoções não processadas, como os anos que passou a ir buscar medicação para o irmão ou os últimos meses em que este desistiu de tomar a medicação e acabou por morrer. Situações deste género evidenciam o quanto esta pandemia que dura há quarenta anos continua envolta em silêncio e o quanto trabalhos que abordam esta temática podem ser uma forma de atravessar a dor em conjunto, e não mais de forma isolada e silenciada.

Como evolução desta peça, criei e dirijo, desde o início de 2023, o *IMUNE*, projeto comunitário sobre o vírus como motor de transformação social, que conta com o GAT/Grupo de Ativistas em Tratamentos como entidade promotora, e que irá desenvolver-se na cidade do Porto até 2025.

Combinando criação artística, arte-educação e ativismo, coloca pessoas hiv+ e hiv- em diálogo, investigando o potencial da dança e das artes expressivas como motor de desconstrução do estigma e de resignificação desta condição de saúde. O projeto surge igualmente para gerar mais qualidade de vida e incentivar diferentes níveis de visibilidade hiv+ em Portugal. Dentre as suas atividades fazem parte: um grupo de inter pares artístico-terapêutico hiv+; um programa de formação com artistas e ativistas; um laboratório de criação & espetáculo comunitário; intervenções urbanas como *flashmobs* e ações nas salas de espera dos serviços de Infectologia; palestras em escolas; a realização de um documentário que contribua para uma maior representatividade e um estudo de impacto pela Faculdade de Motricidade Humana (Universidade de Lisboa).

O *IMUNE* quer não só trazer um tema pouco explorado no panorama performativo nacional como enfatizar a importância de ser discutido em discurso direto — o slogan “*Nada sobre nós, sem nós*”, resume essa intenção. Paralelamente, o *IMUNE* propõe a criação de algo até então inexistente: uma comunidade hiv+ em Portugal. Aliás, quer criar uma comunidade que inclua também corpos aliadas, permitindo que quem não pode assumir o hiv possa também participar e envolver-se. Quando menciono a escassez de coletivos, hoje em dia, na segunda maior cidade do país, Porto, nem a Abraço (maior ONG dentro da causa) tem um grupo ativo. Obviamente, nem todas as pessoas hiv+ vão querer buscar outros pares, porém, é importante que o possam fazer.

Compreender o hiv num *lato sensu* tem-nos permitido conectar com outros vírus sociais. No *IMUNE*, a adoção de uma lente interseccional, atenta à opressão e ao privilégio das diversas pertenças sociais, convida a perspetivar o hiv como uma causa encruzilhada, destacando a sua transversalidade com outras causas não-normativas. O facto de ser uma diferença invisível e de não haver propriamente um perfil associado ao hiv, leva a que, ao dismantelar o preconceito em torno deste vírus, possamos contribuir para desconstruir outros vírus sociais como o sexismo, a homofobia, o racismo, o classismo, o capacitismo e outros tipos de preconceito.

## HIV: DO INDIVIDUAL AO COLETIVO

A dimensão que tomou a pandemia de Covid-19 deixou expostas as nossas fragilidades e privilégios. Atravessámos um trauma coletivo que não está a ser tratado dessa forma. Neste momento, a arte e, principalmente, as artes do corpo, pode(m) ser um caminho para refletir e dar sentido aos desafios, ao luto, à reinvenção que está em curso. Urge repensar o que entendemos por imunidade; urge não esquecer a “comunidade enquanto imunidade”<sup>1</sup>. Urge ver a presença do vírus nas nossas vidas menos como um inimigo e mais como um mensageiro ou pedagogo<sup>2</sup>. Estes são alguns dos diálogos que *UNA* e *IMUNE* têm fomentado, querendo olhar para as ressonâncias entre ambas as pandemias — de Covid-19 e hiv —, no sentido de trazer à luz a experiência de vida daqueles que já se confrontaram com a sua própria mortalidade e estão há muito a viver face à incerteza. A relação com um vírus acorda as nossas respostas traumáticas. Se o mundo terá que seguir a adaptar-se a novos vírus, é essencial compreender que eles não estão contra nós, eles fazem parte de nós. Isso é o que nos move nestas pesquisas: ver o vírus de uma forma expandida, natural, metafórica, inclusive como uma linguagem para entender as relações humanas, a opressão, a diferença, a marginalização. Para isso, precisamos de mais aliadas.

NOTA: A sigla hiv é utilizada em letras minúsculas propositadamente, com a intenção simbólica de suavizar o peso associado ao vírus.

1. Paul B. Preciado, “Aprendendo com o Vírus”, *El País*, 2021, acessado a 14/08/2022, [https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952\\_026489.html](https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html).
2. Boaventura Sousa Santos, *O Futuro Começa Agora: Da Pandemia à Utopia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021



O ambiente e as condições de trabalho nas artes do espetáculo criam um conjunto específico de desafios no desenvolvimento de identidades profissionais, na criação de um sentido de carreira e na gestão do equilíbrio entre a vida profissional e pessoal. Na comunidade da dança - na qual a maioria dos artistas trabalha como *freelancer* - o padrão é o emprego intermitente e precário. Esta precariedade traduz-se não só em períodos de trabalho instáveis, mas também está associada a stress financeiro; elevados níveis de competitividade; pressão para estar constantemente disponível e ser flexível com o seu tempo; dificuldade em definir metas profissionais e medidas de sucesso; falta de um sentido de estabilidade, muitas vezes ligado a um estilo de vida transnacional.

A investigação académica mostra sistematicamente que instabilidade, insegurança e más condições de trabalho têm um impacto negativo significativo na saúde mental<sup>1</sup>. Nas artes do espetáculo, as relações contratuais são fluidas e caracterizadas por uma falta de regulamentação, proteção social e desequilíbrios de poder. Ao mesmo tempo, nos contextos laborais, os níveis de autoexigência, desempenho, responsabilidade e pressão são elevados e constantes. Nas últimas décadas, a escassa investigação psicológica disponível<sup>2</sup>, mostra que os profissionais da dança são uma população especialmente vulnerável no que diz respeito à saúde mental, com uma maior prevalência de depressão, ansiedade e distúrbios alimentares do que a população em geral. É, assim, necessário abordar as consequências imediatas e a longo prazo da cultura de trabalho na saúde mental e no bem-estar desta comunidade.

*O processo de inápiduação e diferenciação da identidade pessoal e profissional é particularmente complexo na área da dança, uma vez que a condição de saúde física (como lesões ou doenças) e decisões pripadas (como a parentalidade, só para citar a mais óbvia) têm um impacto direto e imediato nas possibilidades de trabalho. A maior parte dos profissionais da dança iniciou a sua formação em idades precoces, o que contribui para uma interligação, ou utilizando jargão da psicologia, para um enredar da identidade pessoal e do estilo de vida com as decisões profissionais. Estes aspetos permeiam todas as dimensões do desenvolvimento da carreira e das relações de poder, criando uma teia de vulnerabilidades com diferentes pontos de intersecção.*

No que diz respeito à saúde mental existem poucos recursos estruturais, quer no contexto educativo quer no profissional, para dar resposta às exigências e desafios do sector. A responsabilidade recai sobre cada um, individualmente, para procurar ajuda de forma independente, o que muitas vezes acontece já em situação de crise ou psicopatologia instalada. Está implícita a convicção de que cabe a cada pessoa assegurar a sua regulação emocional, encontrar soluções individuais para problemas sistémicos e definir limites e fronteiras. Isto embora o mal-estar e o sofrimento psicológico surjam associados ou até como consequência direta das dificuldades em navegar no mundo do trabalho e da sua relação, conflito ou interferência com outros contextos de vida. Este tipo de lógica remediativa pode reforçar desigualdades e favorecer um pensamento empresarial de auto-otimização. O que significa, ainda, que aqueles que não dispõem de redes de apoio e/ou que provêm de meios menos privilegiados são deixados em posições ainda mais vulneráveis. Isto é particularmente verdade para as comunidades LGBTQIA+, com deficiência e etnicamente diversas, que têm de lidar com múltiplas camadas de stress e discriminação.

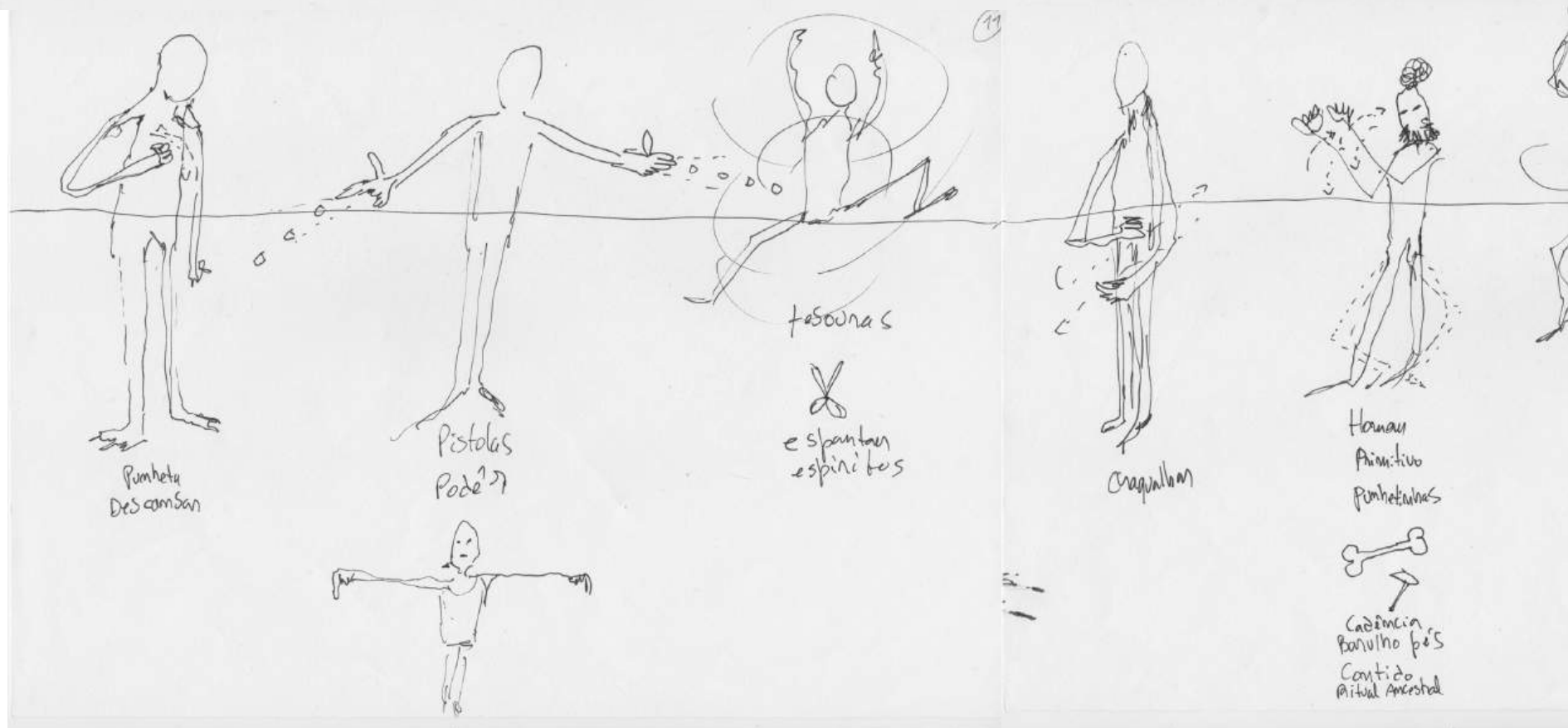
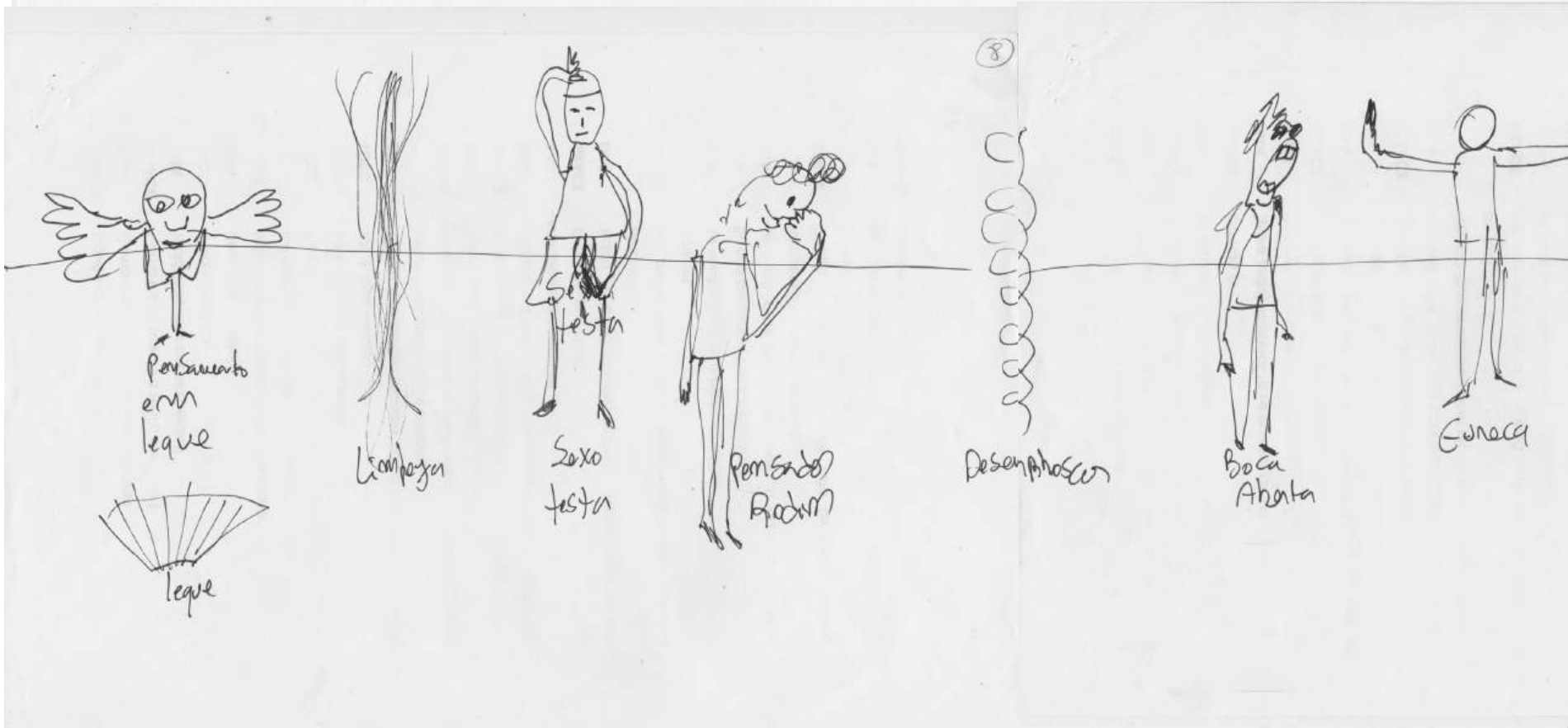
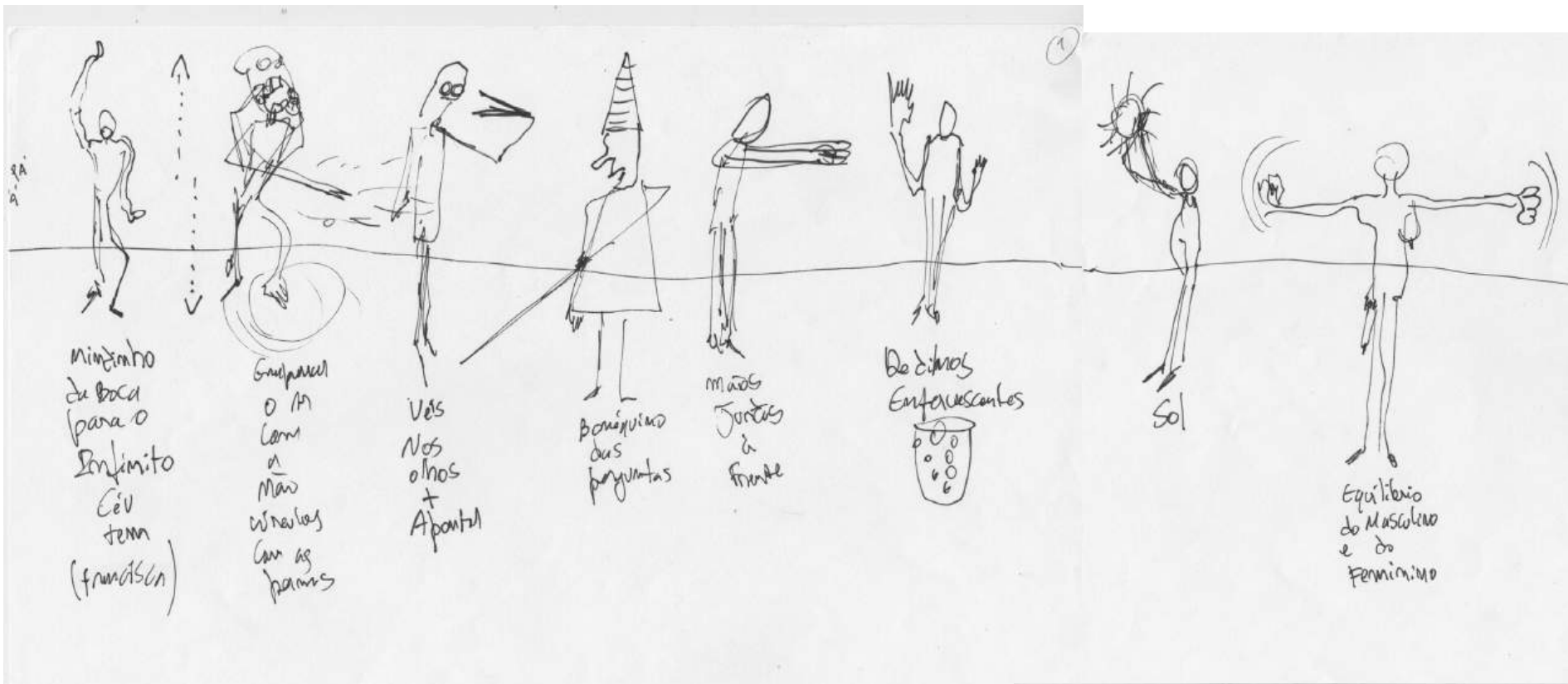
A pandemia de Covid-19 funcionou como uma lupa para os problemas de saúde mental mais prementes no sector. A dramática interrupção do trabalho durante a pandemia exacerbou os sintomas e aumentou a consciência da necessidade de um apoio mais consistente. Embora os efeitos a curto prazo das medidas de confinamento tenham sido amplamente debatidos (ou seja, stress, solidão, ansiedade, depressão), sabemos muito pouco sobre a forma como a experiência da perda, as pressões e os desafios dos dois anos de pandemia e o aparente regresso a uma vida profissional “normal” se repercutem na perceção atual do bem-estar.

*É urgente criar espaços de discussão adaptados às necessidades da comunidade. Paralelamente às valiosas e necessárias iniciativas de cuidado e bem-estar entre pares, é importante facilitar o acesso a apoio psicológico especializado para a comunidade da dança em todo o território nacional. Este apoio deverá dar resposta às necessidades do sector através da interpenção precoce e contínua na gestão das exigências do trabalho freelance, do desempenho/performance/audição/digressão e da conciliação de diferentes papéis profissionais; nas implicações profissionais e psicológicas associadas a situações de lesão e doença; e na promoção do desenvolvimento de competências interpessoais, sócio-emocionais e de estratégias de resiliência. Neste momento existe apenas uma estrutura em Portugal, a Fundação GDA, que proporciona o acesso participado a psicoterapia para a comunidade artística. No entanto, nessa lista de profissionais consta uma única psicoterapeuta associada. Um primeiro e importante passo seria alargar ao país inteiro a lista de profissionais associados.*

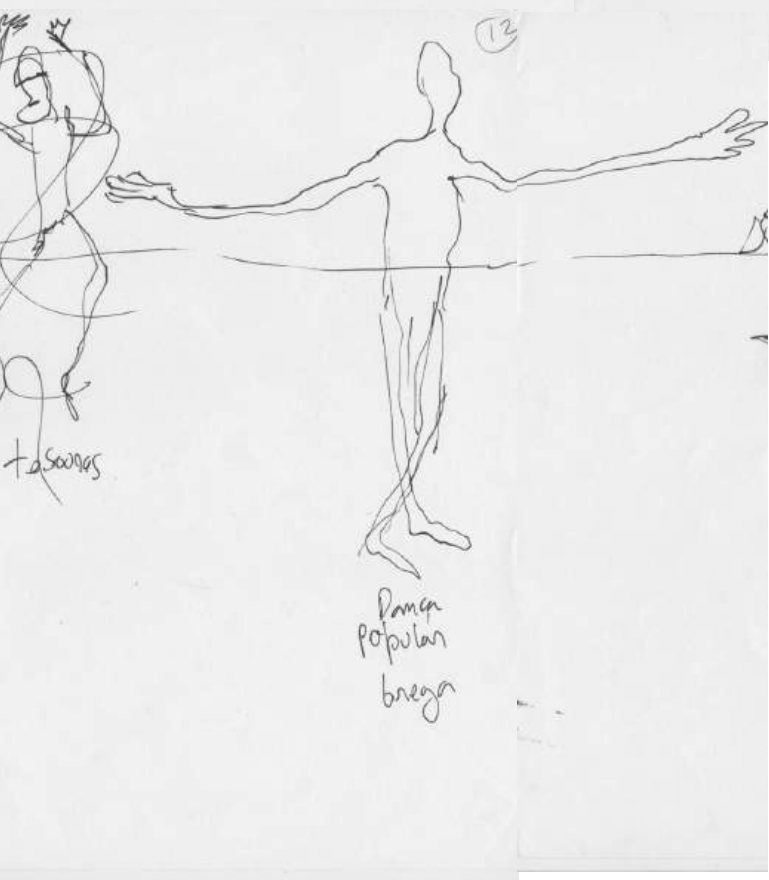
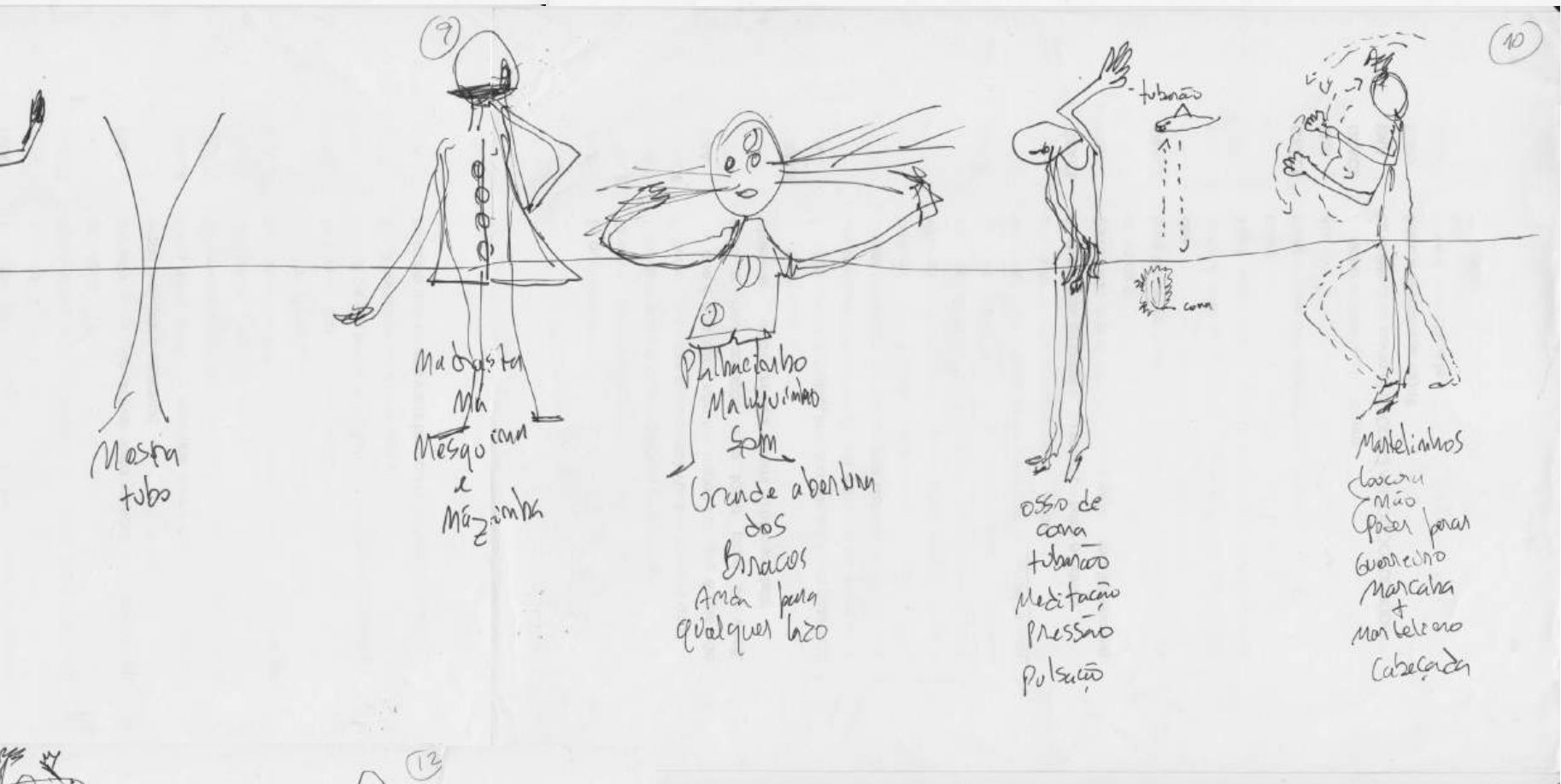
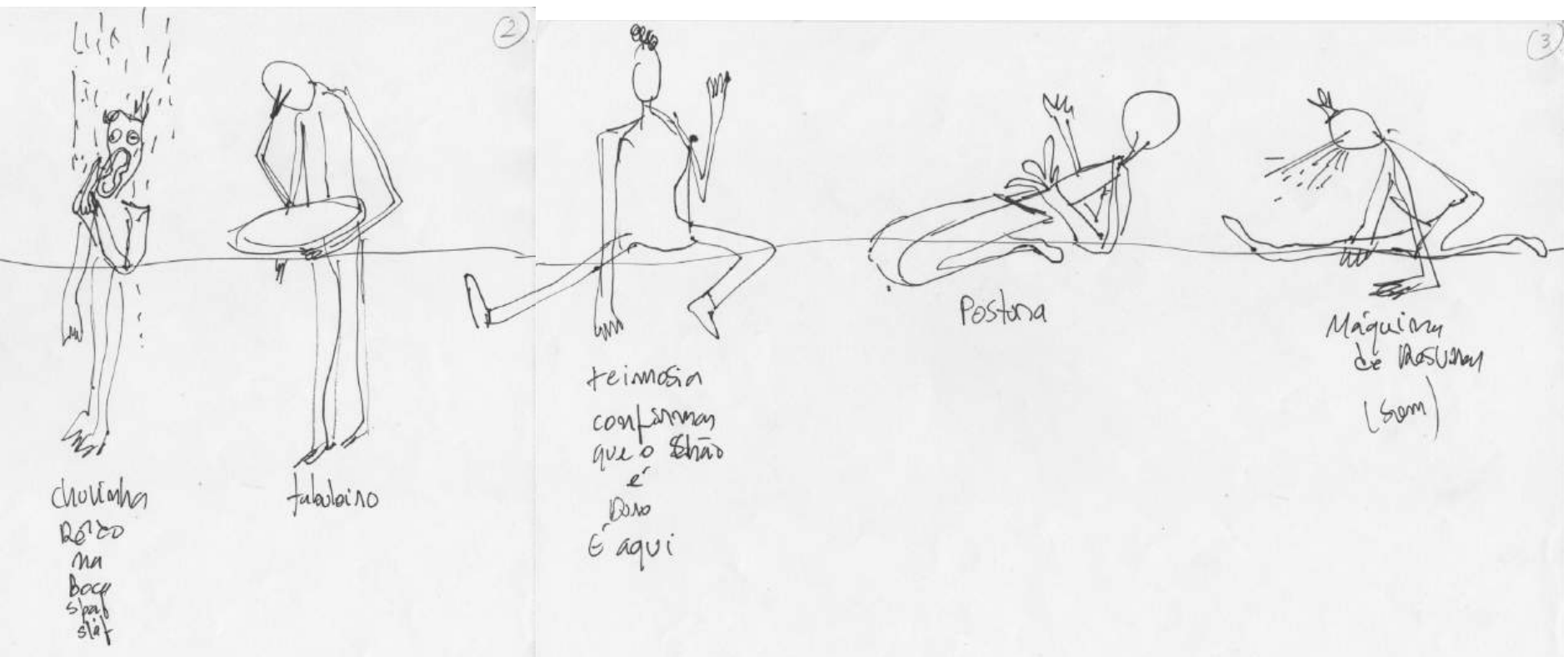
Antes de iniciar a minha formação profissional em dança estudei psicologia e trabalhei como investigadora associada do Centro de Psicologia da Universidade do Porto. Durante todo o período da licenciatura em dança na Universidade de Artes Folkwang fui representante estudantil e trabalhei em conjunto com os serviços para a igualdade de oportunidades e de género da universidade. Enquanto estudante fiquei surpreendida, e até chocada, com a resistência e a falta de preparação do ensino artístico para integrar as chamadas competências transversais na formação de bailarinas e bailarinos, reconhecendo que as competências técnicas são apenas uma parte da formação e não são suficientes para poder navegar os desafios de uma carreira artística. Deparei-me com as dificuldades em encontrar ajuda especializada, atempada e regular para os pedidos de apoio que me chegavam (por exemplo, falta de motivação, sentimentos de incerteza e desesperança em relação ao futuro, dificuldades na gestão de stress, situações de abuso e discriminação). Esta perceção tornou-se ainda mais clara durante a pandemia, em que recebi inúmeros pedidos de ajuda e era notória a discrepância entre as necessidades e as possibilidades de apoio disponíveis. Por esta razão, em 2020 comecei a pesquisar sobre a investigação psicológica existente no âmbito da saúde mental nas artes performativas e tenho desenvolvido workshops e materiais de sensibilização com o objetivo de aumentar a literacia do sector e defender um melhor acesso ao apoio à saúde mental.

Em maio de 2023, no âmbito do programa Pista<sup>3</sup>, o Alkantara - em colaboração com a Loja Lisboa Cultura (serviço da Câmara Municipal de Lisboa) - promoveu uma edição do Fórum Cultura sobre a Saúde Mental nas Artes Performativas, no qual estive responsável pela moderação. No fórum, com um formato de discussão e debate aberto, procurou-se reunir profissionais de diferentes áreas que trabalham com/ou investigam sobre questões de saúde mental e sobre a relação entre condições laborais e saúde mental. Foram abordadas as questões mais prementes no sector das artes performativas e a sua articulação com a sociedade civil e os desafios associados ao desempenho de funções de organização, direção e gestão em estruturas artísticas, contrapondo perspetivas e práticas, identificando as principais necessidades e recomendações de medidas a adotar e a implementar. É urgente reconhecer a necessidade de nos envolvermos em políticas de promoção de condições dignas de trabalho e da saúde mental que incluam não só artistas, mas também produtores, pessoal dos teatros, programadores, decisores políticos e de organismos de financiamento. O objetivo é garantir a criação de espaços seguros e de uma cultura de apoio, definir e implementar boas práticas de trabalho, e redirecionar recursos das instituições para projetos continuados de apoio à saúde mental. Todos os conteúdos abordados durante o fórum foram compilados num relatório que está disponível e pode ser descarregado no website do Alkantara.

1. Ver I] Chirban, Sharon A, e Miriam R. Rowan (2017), “Performance Psychology in Ballet and Modern Dance”, em *Psychology in Professional Sports and the Performing Arts: Challenges and Strategies*, ed. Robert J. Schinke e Dieter Hackfort. Routledge: Nova Iorque.
2. Clemens, Lucie (2022), *Equity Global Scoping Review of Factors Related to Poor Mental Health and Wellbeing within the Performing Arts Sectors*. Equity Mental Health Report. <https://www.equity.org.uk/media/6188/mental-health-report5.pdf>.
3. PISTA é um programa modular de formação e de fóruns, com vista ao desenvolvimento e atualização de competências profissionais, à partilha de boas práticas e à discussão pública de temas da atualidade cultural.







## Matéria inédita João Bento

Em 2015/2016, durante a criação da peça *O Limpo e o Sujo*, de Vera Mantero, fiz uma série de desenhos que são um léxico de movimentos contidos numa única frase de dança que percorria toda a peça. Estes desenhos serviram para analisar ao pormenor estes movimentos e também registar os seus nomes particulares, estudando assim sonoridades próprias para cada um deles. Os desenhos feitos a partir dos intérpretes da peça em movimento (Vera Mantero, Elizabete Francisca, Volmir Cordeiro) foram esboçados de forma rápida ao longo de vários dias no estúdio do Rumo do Fumo, constituindo assim uma longa linha de tempo. A música foi também, e sobretudo, um corpo presente e participativo na construção da coreografia dos três intérpretes, como um elemento aditivo na criação da própria peça, dialogante e iniciador de gestos e movimentos. Às premissas de limpeza interior e ecologia do eu - físico e espiritual -, procurei captar sons que refletissem sobre noções de ritual individual e coletivo.

Vicente Escudero (1888-1980) protagonizou uma viragem no flamenco ao dar um caráter moderno a uma arte considerada tradicional, ao mesmo tempo que buscando as suas raízes na tradição cigana. A sua obra *Mi baile*, publicada em 1947, é um dos raros esforços teóricos no meio, a par do seu “decálogo” onde enumera dez mandamentos para o bailarino masculino:

A masculinidade do manifesto, “1. Dançar como um homem; 2. Sobriedade; 3. Virar os pulsos de dentro para fora com os dedos juntos; 4. Ancas quietas; 5. Dançar de forma clara e sem vaidade; 6. Harmonia de pés, braços e cabeça; 7. Estética e plástica sem mistificações; 8. Estilo e acento; 9. Dançar com indumentária tradicional; 10. Alcançar variedade de sons com o coração, sem chapas nos sapatos, nem outros acessórios.”

testemunha do seu tempo, contrastava com a sua forma de apresentação, num poster cor-de-rosa, escrito à mão delicada e ornamentadamente pelo próprio. ● Escudero foi também um respeitado pintor. Durante três anos viveu em Paris onde se cruzou com os protagonistas dos movimentos cubista, surrealista e dadaísta, cuja influência ficou espelhada numa performance em que Escudero dançou, em vez da guitarra típica ao vivo, ao som difundido de “dois dínamos de diferentes intensidades”. Mas a sua referência foi La Argentina, a bailaora com quem teve uma relação de amizade e forte discussão artística, e que se espelha num dos textos aqui publicados.

● Vicente Escudero veio várias vezes a Portugal. A primeira visita foi nos anos 1920, quando foi nomeado de “zapateador inimitável”; voltou em 1943 com a Companhia de Arte Coreográfica Espanhola, ao lado de Carmina García, com quem protagonizou *El Amor Brujo* no Teatro Nacional São Carlos. Em 1951 regressa, por último, ao Teatro Tivoli, para dançar entre sessões de cinema.

Vicente Escudero e La Argentina em *El Amor Brujo*, 1936.



(N. E.)

- 1 Formas de dança do flamenco antigo da escola bolera.
- 2 Cantos e bailes típicos de Sevilha e de outras províncias da Andaluzia.

3 Ignacio Zuloaga Zabaeta (Eibar, 1870-Madrid, 1945) pintor espanhol conhecido pelos seus quadros costumbristas e retratos naturalistas.

4 Nome dado às castanholas na região de Andaluzia, originário da palavra palos (pequenos pedaços de madeira).

5 Bailado composto por Manuel de Falla para a bailaora Pastora Imperio, estreado em 1915, em Madrid. Foi dançado, entre outros, por Vicente Escudero, La Argentina e Carmita García.

6 Armando Meckel foi um empresário responsável por lançar bailaoras, nomeadamente La Argentina em Paris, em 1926, na Sala Gaveau.

7 Existem poucos dados sobre a Compagnie des Ballets Internationaux, que terá sido impulsionada por Jean Weinfeld, em colaboração com Julia Marcus, artistas exilados em Paris no auge do nazismo no final dos anos 1930.

8 Estúdio de Vicente Escudero em Paris.

9 Francis C. Cuppicus (1880, Alemanha-1966, EUA) foi empresário de ópera, influente no Metropolitan Opera em Nova Iorque.

10 Golpe militar de nacionalistas contra o governo republicano eleito, que daria origem à Guerra Civil Espanhola e ao início do Franquismo. La Argentina terá falecido de síncope ao tomar conhecimento do golpe em julho de 1936.

11 Expressão para identificar uma série de combinações de sapateado que produzem um som de conclusão.

12 Gíria para designar “bom”.

13 Corrida de touros.

14 Variante do Tango de Cádiz. Estilo de flamenco polirrítmico.

15 A expressão “tener duende”, refere-se a uma questão de alma ou estilo, que vai para além de qualidades técnicas. Segundo Federico García Lorca em “Teoría e Prática do Duende”: “Assim pois o duende é um poder e não um obrar, é um lutar e não um pensar. Eu ouvi um velho violonista dizer: ‘O duende não está na garganta; o duende sobe por dentro a partir da planta dos pés’. Ou seja, não é uma questão de facilidade, mas de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue; ou seja, de velhíssima cultura, de criação em ato.” <https://www.vermelho.org.br/2011/06/10/federico-garcia-lorca-teoria-e-pratica-do-duende/> [26.08.2023].

16 Secção de música flamenco em que o guitarrista interpreta uma composição, entre as diferentes letras de uma canção.

17 Momento da dança com que se fecha uma secção, ou como remate, típico do flamenco. Corresponde a momento de dedilhadas simples na guitarra que vão até ao final da melodia. É feito dando um forte golpe com o pé contra o chão. <https://www.flamencoexport.com/>



Vicente Escudero, Barcelona (1958). Foto: Oriol Maspons. Cortesia Arquivo Fotográfico Museo Reina Sofia.

## Mi baile (1947) A Minha Dança

# Vicente Escudero

### Antonia Mercé “Argentina”

É tal a admiração que sempre senti pela arte desta genial artista que quis dedicar-lhe não apenas este imprescindível capítulo escrevendo sobre a dança espanhola, mas sim todo o livro, como sincera homenagem à sua memória. ● Antonia Mercé foi a criadora de uma escola de dança tão própria, tão genuína, que dela partiram e a ela foram parar todos quantos pretenderam ou tentaram dar universalidade à dança espanhola. ● A arte de “Argentina” inspirou-se em todas as modalidades pitorescas do bailado espanhol dos finais do século passado, que entrançaram os passos de *Los panaderos de la flamenca*, *El olé de la Curra*, *La maja y el torero*... e que tamborilaram no “riá, riá, pitá”<sup>2</sup> das sevilhanas. Mas ela soube elevar o nível destas manifestações artísticas populares, e dá-lo a entender e a admirar a todos os públicos do mundo. ● A sua figura alcançou proporções tão gigantescas que a sua fama só teve como rival a de Ana Pawlova, a outra eminente dançarina da altura. ● Foram muitas as polémicas a que esta rivalidade deu azo, e eu lembro-me de ter tomado parte em não poucas delas. ● Um dia alguém disse: — **Ana Pawlova é, sem dúvida, a bailarina do século. — Y “Argentina” é a de todos os séculos repliquei eu. Ana Pawlova continuei quando dança, dá a impressão de que não pousa sobre a impureza do palco. É como um pássaro no ar, como uma estátua grega num pedestal invisível. Antonia Mercé também não toca a terra, nem abandona o voo, mas sabe tirar, milagrosamente, por um lado, torrentes de sons rítmicos e, por outro, capturar no ar vibrações maravilhosas. Por isso, a arte da minha compatriota não tem comparação.** Na realidade, Pawlova e “Argentina” foram dois temperamentos, duas inquietudes de uma mesma arte, e representavam dois pontos de partida para o porvir da dança. ● Para o triunfo definitivo de Antonia Mercé contribuíram de forma eficaz a sua cultura artística e uma infinita aspiração de depuração estética, ambas necessárias para não se cair no falso, algo infelizmente tão frequente em certos meios da nossa atual coreografia. ● É sabido, por todos quantos seguiam o movimento artístico da dança espanhola, que “Argentina” e eu não nos entendíamos do ponto de vista artístico, e que andávamos sempre “como o cão e o gato”. Mas no fundo sempre estivemos de acordo, mesmo apesar de as nossas tendências serem completamente opostas. Ela era muito disciplinada e estudiosa; trabalhava as 24 horas do dia se tal fosse necessário. Eu, indisciplinado e boémio, só estudava de vez em quando. ● Para as minhas danças inspirava-me em Picasso; ela não passava de Zuloaga<sup>3</sup>. Eu nunca fui grande amigo da música, que só utilizava seguia em casos imprescindíveis; ela admirava-a e seguia-a fielmente, ensaiando até que música e dança estivessem completamente sintonizadas; e só então apresentava a dança no palco, com aquele seu maravilhoso estilo pessoal. ● Foi assim que a sua genialidade alcançou o grau máximo de expressão com os “palillos”<sup>4</sup>, o que lhe valeu o título de “rainha das castanholas”. Um trono que ficou vago desde a sua morte. Foi realmente um caso único na história da dança espanhola. ● Certo dia perguntei-lhe: — **Ouçá, Antonia: como é que os utiliza para tirar sons tão diversos a esses dois “pedacitos” de madeira? A senhora parece um prestidigitador que está constantemente a apanhar no ar diferentes castanholas, sem que ninguém saiba de onde as tira. — Não vale a pena falar disso respondeu-me isto não se aprende, vem de longe...** E, sorrindo, alongou uma das suas mãos e produziu um pianíssimo que parecia acabado de chegar de não se sabia onde. ● Pensando nesta prodigiosa habilidade, eu não fazia outra coisa que não fosse dar voltas à minha cabeça, olhando as minhas castanholas por todos os lados para ver se eram diferentes das dela ou se tinham algum defeito. ● Um dia chegou-me às mãos um folheto de publicidade da dita artista que tratava desta questão:

*Quando era pequena (talvez 5 anos) ouvia constantemente em casa dos meus pais, que davam aulas de dança, o ruído pesado e monótono de grandes castanholas. ● Este ruído antimusical irritava-me de tal forma que me refugiava na última divisão da casa para não ouvir o seu eco.*

*Ai exercitava os meus dedos de menina em cima de um par de castanholas, muito pequenitas, que o meu pai me tinha oferecido, esforçando-me inconscientemente — com aquela idade não se raciocina — para retirar do meu instrumento sons que não me ferissem os ouvidos, como os outros. ● Esses foram os meus inícios na arte que pratico, e posso muito bem dizer que o gosto que ganhei pelas minhas castanholas veio do desgosto que me inspiravam as de todos os outros. ● Pouco a pouco, o que não era mais do que instinto transformou-se em vontade própria, e pus-me a estudar minuciosamente a maneira de obter com a ponta dos meus dedos sonoridades cada vez mais pronunciadas. Procurava a razão do porquê de as castanholas, até então, em vez de serem doces aos dedos, lhes oporem constantemente o obstáculo da sua pesada uniformidade. Seria por causa dos cordões e seria necessário modificar a sua espessura? Conviria aumentar ou diminuir o diâmetro dos furos por onde passam esses cordões? Deveria acentuar-se, mais ou menos, a concavidade da própria castanhola? No fim, foi este problema que atraiu a minha atenção. ● Então encomendei ao fabricante toda uma gama de castanholas com concavidades distintas. Este ficou furioso, dizendo que lhe estavam a tentar ensinar o seu ofício. Respondi-lhe que da minha parte podia vender ao mundo inteiro as castanholas que costumava fabricar, mas que eu, para mim, precisava de outras. E foi desta forma que consegui, por fim, os meus propósitos.*

Depois de ler este folheto fui, pela minha vez, a um fabricante de castanholas, que também a contragosto acabou por me dar o que lhe pedia. ● Fechei-me no meu quarto e comecei as minhas experiências. Mas apesar de passar o dia todo naquilo, sacava sempre o mesmo som. ● Não me serviu de nada nem mudar a grossura do cordão, nem o diâmetro dos furos, nem a concavidade das castanholas. Apesar da minha habilidade e das sucessivas alterações, o resultado continuava a ser o mesmo. ● Eu acho que o segredo estava mesmo nela e levou-o para o céu para sempre visto que, até hoje, ninguém conseguiu dar com ele, nem o vai conseguir. Porque embora ela tenha sido a criadora desta escola que hoje todos cultivam, falta-lhes o génio da professora. ● Da minha parte, ao ver que nunca conseguiria nada nesse sentido, mudei de tática. Por intermédio de um amigo consegui que numa fundição me fizessem umas castanholas em ferro, outras em bronze e outras em alumínio. Nestas últimas é que todos os fatores tinham influência: a concavidade, o furo, o peso. Tivemos que fazer uma infinidade de testes para no final, à força de paciência e de dinheiro, conseguirmos umas que soassem bem. ● Estreei-as num concerto na Sala Pleyel, em Paris, e não quero referir o que deram que falar em todos os meios artísticos parisienses. Em todos os sítios aconteceu o mesmo. Aqui em Espanha muitas pessoas lembram-se delas e perguntam-me porque é que já não as toco. A única razão é que as perdi juntamente com um baú, por causa destas guerras e por causa da extraordinária dificuldade em conseguir fazer outras. ● A nossa tão chorada artista, quando soube que as usava, dizia a toda a gente que só um louco poderia ter tido uma ideia daquelas. Isto sem saber que tinha sido ela a causadora da minha doença. ● No entanto, quando nos encontrávamos ou me chamava para colaborarmos juntos nalgum bailado, nunca chegou a falar-me das minhas castanholas metálicas. ● Antonia Mercé foi, na sua vida, uma pessoa encantadora, possuía uma simpatia que “assustava” e a sua bondade só era comparável à sua arte. Mas no trabalho tinha um temperamento forte e severo. ● Lembro-me de que enquanto



ensaiávamos uma sequência do *Amor brujo*<sup>5</sup> no grande teatro de Bordéus, ao ver-me sentado, descansando num cantinho, me disse com o sotaque duro que a caracterizava: — **Vicente, o que estás a fazer aí? Ala, vamos ensaiar! — Pois agora não ensaio. Ah! Além disso, eu não preciso de ensaiar** respondi. ● Este incidente criou uma atmosfera de nervosismo e o ensaio rapidamente acabou. ● Mais tarde contaram-me que ela tinha comentado: “Este Vicente é um demónio; conseguiu pôr-me nervosa; ensaia sempre de qualquer maneira, e a verdade é que quando vai para o palco cai sempre de pé como os gatos.” ● No dia seguinte, quando nos encontrámos, continuámos a ensaiar como se não se tivesse passado nada. ● Noutra ocasião, em Paris, o seu empresário, Meckel<sup>6</sup>, foi procurar-me para pedir a minha colaboração para montar o *Amor brujo* com os Ballets Internacionais<sup>7</sup>, em que cada país com algum significado no mundo coreográfico apresentava o seu bailado. ● Como já tinha sabido que, além do bailado, Antonia também ia apresentar uma secção de danças a solo, respondi-lhe que aceitaria sempre com muito gosto quando eu próprio também pudesse dançar a solo. — **Estou farto disse-lhe de não fazer mais do que tontices de mudo nesse bailado, limitando-me a andar de um lado para o outro pelo palco, nessa pantomima tão comprida.** Ficou Meckel de lhe transmitir a minha resposta e pouco depois de ele se ter ido embora apareceu ela pessoalmente no meu estúdio “Gallinero bohemio”. — **O que é que se passou com o Meckel?** perguntou ela sem me cumprimentar. — **Nada. Ele não lhe disse?** — **Sim, e por isso tenho de te dizer que andar por um palco é mais difícil do que dançar. A mim agrada-me-ia, mas são os organizadores que querem que mais ninguém dance na parte das danças. — Então, os organizadores dançam o meu papel.** Sem me responder, saiu como um relâmpago, batendo com a porta com tanta força que partiu os vidros da parte superior desta. ● A partir daí pensei muitas vezes em dançar um dia com umas castanholas de vidro e parti-las num golpe final (ainda que me cortasse), reconstituindo na sua memória aqueles cacos de vidro que nos mantiveram separados durante tanto tempo. ● Porque aquele incidente artístico deixou-nos afastados durante quatro anos, nos quais não voltou a dirigir-me a palavra, apesar de eu ter procurado o momento uma infinidade de vezes, quando coincidíamos em concertos e receções. ● Foi pouco antes da sua morte que nos reconciliámos. Coppicus, o empresário nova-iorquino, quis montar um “ballet espanhol” e contratou a “Argentina” na condição de que eu também dançasse. ● Quando soube que ela tinha aceitado fiquei muito mais contente pela alteração da sua atitude do que pelo contrato. Fui imediatamente cumprimentá-la e de repente estávamos outra vez muito amigos, como se nada se tivesse passado. ● Isto aconteceu em Nova Iorque em março de 1936. Voltámos para Espanha, onde nos apresentámos com o *Amor brujo* no Teatro Español (Madrid) e depois fomos a Paris montá-lo no Teatro da Ópera. ● Ao terminarmos a nossa atuação, ela ficou em França e eu voltei a Espanha para vir buscar alguns artistas para os bailados, e nunca mais voltei a vê-la. ● No início de agosto do mesmo ano, ao passar de novo a fronteira para me juntar a ela, o comandante do posto francês deu-me a terrível notícia. ● Foi uma das emoções mais fortes que sofri na minha vida. A minha disposição já estava influenciada pela tragédia que Espanha atravessava e o choque foi tremendo. Com Antonia Mercé, a excelente amiga, perdia ao mesmo tempo o meu maior estímulo artístico. ● Os meus olhos enevoaram-se e se não me tivesse lançado instintivamente para um banco que ali estava poderia ter rodopiado pelo chão. ● Já reanimado dirigí-me a Baiona, o sítio em que morreu, e depois a Paris. Não recordo nada destas viagens pois fi-las quase como um sonâmbulo, e assim continuei durante algum tempo.

## Os meus primeiros passos de dança

Comecei a dançar em Valladolid, a minha cidade natal. A minha infância foi passada entre ciganos. Pela atração que exerciam sobre mim o seu carácter e as suas roupas, julgo que o meu primeiro gesto de criança deve ter sido o de bater “palmas”. ● Todos os rapazitos que eram meus companheiros de brincadeira, quando eu tinha apenas 10 anos, sabiam fazer algum “redoble”<sup>8</sup> e eu imitava-os. Com frequência também via os adultos a dançarem em casamentos e batizados, em que jovens e velhos competiam dando as suas “vueltecillas” de aficionados. ● Dava-me tão bem com os ciganos que, mais do que uma vez, em miúdo, me lembro de os ter ajudado nas suas “trafulhices” e na venda de bugigangas. ● Nunca me esquecerei da primeira vez que, numa feira, tive de chorar abraçado às patas de um esquálido cavalito gritando: — **Não me separem dele, que é um cavalo muito “güeno”<sup>12</sup>, que nunca encontrarei outro tão “santito”, não mo tirem!** ● O compadre comprador, convencido pelos meus prantos,

formalizou a compra e montou em cima dele. Não tinha ainda passado um minuto quando caiu dele abaixo, mas não demorou menos tempo a levantar-se e a começar a correr atrás de mim vociferando: — **Agora é que vais chorar a sério, malandro!** ● Ainda bem que naquela altura eu corria mais depressa do que um comboio. ● Embora vá tentar sempre limitar-me o mais possível ao tema da minha dança, por vezes não poderei evitar que surjam historietas como a anterior que, embora não tenham uma relação direta com ela, servirão no entanto para ajudar a compreender a formação do meu carácter. ● Os primeiros “redobles” produzidos pelos meus pés ouvi-os a ecoarem numa tampa de esgoto, ganhando-lhes tal gosto que passava o dia a correr de uma para a outra, para comprovar os diferentes sons. ● Todas as vezes eram diferentes, e por isso as preferia em vez do chão que não ressoava ou das madeiras das mesas que tinham uma vibração mais opaca. ● Muitos desgostos me causou esta

paixão, e mais de uma multa teve o meu pai de pagar por causa dela, visto que como eu lhes dava com tanta força acabava sempre por parti-las e os guardas andavam atrás de mim. ● Até o próprio Ayuntamiento [Câmara Municipal] teve de levar a coisa a sério e chegou uma altura em que nem eu próprio sabia de onde podia sair tanto representante da autoridade. E tive de mudar o meu campo de operações. ● Numa das margens do rio Esgueva havia uma árvore que tinha sido derrubada há muitos anos por um vendaval e que atravessava o seu leito; muitas pessoas utilizavam-na para passarem para o outro lado. Em cima desse tronco continuei as minhas experiências. Aí tinha que lutar não só com a dificuldade do som que produzia, muito mais apagado do que nas chapas metálicas, mas também com o equilíbrio, o que era para mim um novo aliciante, que me valeu mais do que um “mergulhão”. ● O medo que tinha dos mergulhos fez com que chegasse a adquirir um equilíbrio fantástico, que conservo desde então. ● O guarda da zona não devia ser admirador das minhas proezas, porque cada vez que me surpreendia atiçava-me o cão, pelo que tinha que suspender o meu treino. ● Nessa altura, o meu pai conseguiu empregar-me numa tipografia, onde comecei a aprender o ofício de marcador de provas. Mas como a minha verdadeira paixão continuava a ser a dança, o ruído das máquinas atraía-me enquanto trabalhava, e nele descobria ritmos que tratava de traduzir em passos, sapateando em cima dos degraus. Esquecia-me de colocar o papel na máquina ou deixava-o cair em rolos e distraía o resto do pessoal do seu trabalho. Por esta razão fui despedido, uma por uma, de todas as tipografias de Valladolid. ● Ao ver-me sem trabalho vali-me da rudimentar técnica adquirida com os ciganos, nas tampas de esgoto, na árvore, nos degraus das máquinas e nas esquadras. (Os guardas conseguiram apanhar-me mais de uma vez quando partia as tampas, e levavam-me para a esquadra, onde nunca faltava um comissário castiço que me punha a dançar e que, depois de uma boa reprimenda, acabava por me dar um par de reais, o que na altura representava muito dinheiro para um rapazinho.) Decidi então dedicar-me completamente à dança, e comecei as minhas primeiras escapadelas para as aldeias da província, atuando em praças e cafés durante as festas locais. ● Como era o tempo das capeias<sup>13</sup>, viajava sempre na companhia de toureiros, e por mais de uma vez repartiu com eles o que ganhava e... até os riscos. Uma vez insistiram tanto comigo e picaram tanto o meu amor-próprio que decidi ir para arena e espetar um par de bandarilhas, o que consegui fazer não sei se lá muito bem; o que sei sim é do medo que senti e que me subiu uma coisa tão estranha pelo corpo todo que anos mais tarde, em Paris, esse momento me inspirou um desenho que intitulei “Os touros e o baile”, porque o baile... desenrolava-se aqui por dentro. ● Eu dançava uma dança a que chamava *O comboio*, visto que me tinha inspirado, nas minhas constantes viagens clandestinas, no ruído que as rodas produziam enquanto iam variando de velocidade nas curvas e nas retas do trajeto por cima dos carris. As pessoas das aldeias ficavam entusiasmadas, sobretudo quando reproduzia com os pés as entradas e saídas nas es-

tações. Arrancava com um *pianíssimo*, ia matizando em crescendo a velocidade e alcançava o máximo. ● Gostavam mais desta dança do que a de outros “bailaões” que atuavam acompanhados por guitarristas, sapateados e *tanguillos*<sup>14</sup> cómicos ou de “brincadeira”. E no meu prato caíam sempre as “pesetinhas” imprescindíveis para ir vivendo. ● No entanto, o meu desejo era chegar a dançar com guitarra, o que me parecia algo bastante difícil, já que era conhecida a tradição de os flamencos não se ensinarem de uns aos outros nem nos mais ínfimos detalhes. Há que captar tudo à força de tempo despendido, vendo e ouvindo. É algo difícil, que por vezes chega a parecer um mistério e, todavia, não é senão um segredo zelosamente guardado por todos os artistas deste género, desde tempos imemoriais. ● Isso induziu muitos escritores a qualificarem-no como mistério, chegando inclusivamente a dizer que há duendes<sup>15</sup> pelo meio e não sei mais quantas coisas. Mas na realidade trata-se de um segredo que, se fosse ensinado de boa-fé, seria facilmente aprendido, mas que não o sendo leva muitos anos a desvendar. ● Além disso, todos os que escrevem ou falam sobre ele não estão “inteirados”, que é como se diz na linguagem do flamenco. ● Estar “inteirado” consiste em conhecer não apenas o compasso ou o ritmo que deve ser usado em cada dança, mas também saber em que momento é preciso assinalar ao guitarrista, com um gesto e um passo, as mudanças que se querem fazer no compasso e no ritmo — ou seja, passar às “falsestas”<sup>16</sup>, aos “desplantes”<sup>17</sup> e aos meios “desplantes”, etc., até ao final. É claro que isto só se consegue se o guitarrista também estiver “inteirado”. ● A primeira vez que dancei “a sério” com acompanhamento de guitarra, e digo a sério porque esse também é um termo do flamenco (até então só tinha dançado acompanhado por aficionados, tão pouco sabedores como eu), o guitarrista perguntou-me: — **Ouve lá, rapazinho, tu estás mesmo “inteirado”?** ● Eu respondi que sim, meio enfadado, para despistar. Na primeira atuação numa aldeia e ao começar os primeiros compassos, parou em seco e disse-me bem alto, para que todos os espectadores ouvissem: — **Chavalito, tu enganaste-me, tu não estás “inteirado” nem pouco mais ou menos.** ● Como o público não sabia do que se tratava, e como o que eu estava a fazer lhes agradava, tomaram o meu partido e gritaram-lhe: — **Ei tu, toca e cala a boca, ou vamos ter de te pôr a guitarra ao pescoço. Nas festas anteriores trouxeste-nos um “bailaor” que era uma “porcaria” e não lhe disseste nada. — Sim, mas para aquele eu podia tocar porque ele estava “inteirado”** desculpava-se timidamente o guitarrista. — **Toca a tocar e a calar. Vamos, chavalinho, “saca” outra dança.** ● Encorajado, dancei-lhes *O comboio* e depois continuei a bailar à guitarra aquilo que me ocorria. O guitarrista, algo assustado por um lado, mas prevendo uma boa quantia por outro, foi-me seguindo como podia, saltando por cima das regras do flamenco, e assim continuou comigo durante uma temporada. Nunca me disse nem me explicou nada e eu continuei por aldeias e cidades sem me “inteirar”.



## Indíralo

Este texto resulta de exercícios de escrita coletiva realizados no contexto de “Indíralo: como não fazer algo individualmente”, um workshop com María Jerez e Quim Pujol que teve lugar entre 5 e 9 de julho de 2023 no Centro Ciência Viva do Alviela (Alcanena, Portugal), no quadro da Escola de Verão: Na Prática, uma parceria entre o Materiais Diversos e o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito da Linha de Investigação em Discursos Críticos nas Artes Performativas. Este workshop convidava a trabalhar com o imperativo de um verbo inventado: “indíralo”. A definição desse verbo é “não fazer algo individualmente” e designa uma prática em que decididamente não se age de forma isolada. Nesta prática, o corpo coletivo é incontornável e as ações, descobertas e composições têm sempre de ser definidas à medida que ocorrem na comunidade, entendendo esta como algo humano e não humano. Este imperativo é a decisão de propor, de forma coreográfica, outras formas de fazer que se afastam de ações autónomas, sublinhando que os processos são sempre coletivos, interdependentes e ecossistémicos. Trabalha-se na coreografia de um cérebro múltiplo e divergente que não se desloca numa só direção, mas antes ao longo de muitas linhas simultâneas que não foram acordadas, para nos relacionarmos com o que não conhecemos e ainda não foi definido. Trata-se de um estado de incerteza coletiva.

Sabemos que estamos juntos “nisto”, mas “isto” nunca é definido, é um enigma que mantemos entre todos nós, humanos e não humanos. Como podemos relacionarmo-nos com o que suspende o sentido e o significado? “Indíralo” é a celebração deste relacionamento, desta junção no enigma.

Nesta prática os participantes da oficina escreviam indistintamente em português, espanhol, catalão e também utilizavam anagramas e palavras inventadas coletivamente durante as sessões de trabalho. Os humanos e não humanos que permitiram que emergissem estes textos em modo de diário, aforismo, pergunta... são **Andreia Neves Marinho**, o **Centro Ciência Viva Alviela**, **Andreia Sofia Cardoso Lima**, a **floresta**, **Patrícia Conde**, **Fernando Pedro dos Santos**, **João Henriques**, a **gruta**, **Valentina Parravicini**, **Cristina Fuentes Ávila**, o **rio Alviela**, **Francisco Weber Ruiz**, **Gustavo Vicente**, **María Jerez**, **Quim Pujol** e os espíritos.

Julho 2023

Sol es va més ràpid, però juntes arribarem més lluny i en cara que mai atrapem l'horitzó, mos servirà per a seguir caminant. La resposta està al nostres peus<sup>1</sup>. Estou só quando me desconecto do presente, e quando sinto que o outro não me compreende. Entra menos la luz de fuera pero todo lo de aquí dentro brilla más ahora -o así lo respiro-. Respirar é difícil: encher-me de ar, mastigá-lo, deitá-lo fora. Procuro não pensar respiradamente. Outros respirarão comigo. Hacer cosas juntas puede hacerte sentir solo y hacer cosas solo puede hacerte sentir con otros. Para salir de la configuración por defecto, tal vez sirva hacer “otra cosa”. Procuramos uma identidade coletiva diversa. A diversidade como o não-antagonismo da identidade. Componer juntas en tiempo sincrónico. Crear un *beat* entre dos pulsos cardíacos. En realidad, todo respira al mismo tiempo. Dentro de los cuerpos está un yo invisible que no para de moverse. (Pulso). Puede tocarse. Eu? O Outro? Nós no mesmo espaço, um todo de muitos mil-folhas, à procura do estar e do fazer, a caminhar. Fragmentar la sincronía en múltiples tiempos lineares. Eu procuro a palavra (...) ¿Has visto la película *Nostalgia de la luz* [2010, Patricio Guzmán]? A sexta, o momento de dormir acompanhados, guiados pelo som dos pássaros até um sonho comum, ou um fio de baba. “Eu sou porque tu és.” Ubuntu – coletivo versus individualidade – busca por um território comum. La vra pa a cu ro pro eu... Se atuássemos em comunidade, com a consciência de que “eu sou porque tu és”, talvez conseguíssemos libertarmo-nos da preocupação de encontrar culpados e não criássemos tanta solidão. Eu ro pro cu a vra la pa...

Sentir ou ir na corrente da maré? Estar entre, no limbo, procurando pontos de encontro e de conspiração. Que importância damos à palavra e ao lugar da fala? A noção de ficar só, de solidão ou solitude é um mil-folhas com muitas camadas. A relação criadora do indivíduo e do coletivo não é uma relação unidirecional, como o provérbio do ovo e da galinha, mas sim bidirecional, impossível de estabelecer uma ordem hierárquica entre objetos.

Julho 2023

*Es mejor negociar fonéticamente. Há beleza na precariedade do material e no desapego da ideia. Yo soy muchas pequeñas cosas puestas en relación con otras. São esculturas de rastos que se encontram no ponto marcado a meio. Múltiplos rastos fazem uma vida. Perdi algo que nunca foi meu para un nós. Crapo, crapi elei, crapi elái, botomparani. O cesso pro me cocei... a palapra ntinuoco (...). A Alegria no trabalho. Agua-mopimento-fluxo. Fomilitas, amóno, neflono, nixainjfrin, bruslam, nospaliti, bashaliti, enónochoco, nalestian e braistrocia. Escolher atuar a partir do que há. O espaço nunca está vazio. O espaço entre não é aquilo onde estamos sempre? Comecei o processo... Continuo à procura da palapra (...) Un objeto no es una imagen. Dejar que acontezca y hacerlo*

*acontecer. Respirar en distintos sitios te cambia el cuerpo. Gerar visibilidade é um gesto de apagamento. Su meda baina pollo fa. Não há culpados nem inocentes no fazer... cei come o ssocepro... Nuo conti rando procu a laprapa. Es mejor recoger materiales juntas. Respirar é difícil. Los procesos artísticos siempre pueden encontrar una salida airosa. Escuto a respiração do espaço e procuro afinar-me com ela. Trabalho a partir do que está disponível. Na linha do horizonte, o meu corpo está ao mesmo nível da pedra. La realitat depèn dels ulls en què una la mira. Braistrocia é uma ilha onde se respira para transformar.*

Julho 2023

*Abrir the affordance de los huecos como práctica de estar juntos. O corpo introduz-se pelas mãos. Vamos juntxs cuando la cosa va sola. Um rio contradiz corpos, encontra rostos dispostos numa floresta... (...) A cesta. A roda das gerações segue enraizada. En un diálogo siempre hablan como mínimo tres personas. Sobre a toalha. Debaxo da toalha. Ou fora da toalha. Mas sempre na toalha. Uma canção que ia e vinha, mais mmmm, mais praidiosa. A água com que lavamos os pés é a água do nosso batismo. Los pliegues de las manos de nuestras abuelas estaban aquí hoy. La escultura es el arte de lo inmóvil pero todo se mueve al mismo tiempo. Que a palavra seja ou não seja dita de todo. Que se suspenda a vontade até que chegue a decisão.*

Julho 2023

Zahorí, agua, azar. Zahorí, azar, agua de azahar. Para que los objetos disfruten, los cuerpos humanos han de desaparecer. Escuto a cigarra, a minha vontade e a do outro? La naturaleza dona veu a cosas mai dites<sup>2</sup>. Pergunta a caneta o que quer escrever no espaço, escuta a resposta que se escreve, continua perguntando outra outra vez. Claro, oralc, raloc, dizemos no escuro. As pessoas que estranham a nossa romaria, as cigarras que não querem saber das nossas conversas, as pedras que ignoram as nossas intenções. Impasse in passe impas se i mp asse im pas sei mpa ss ei mpass e. No ceder ante la nitidez, permanecer en la borrosidad del instante perdido. Oxigénio/Para deixar de

respirar.../Resfriar com um rio-mar/Caminhada/Tudo e nada/À procura do que/Não se sabia o que é.../ Floresta.../Teremos descoberto/O que se queria?

Julho 2023

A CIGARRA ENGOLIU O MORCEGO, O CANTO LITÚRGICO MATOU O QUE SOBRAVA. TUDO É UMA ESCOLHA E QUE PRIVILÉGIO O NOSSO PODERMOS ESCOLHER. O DESEJO DE DESEJAR DEVORA-ME ÀS POSTAS. UVAS, ROMÃ, LARANJA, LIMÕES E OUTROS FRUTOS MÚLTIPLOS. OJALÁ LA NATURALEZA (DE LAS COSAS) NUNCA DEJE DE HABLARNOS -Y OJALÁ SIEMPRE SABER ESCUCHAR-. PENSAR COM O CORPO, SER-SE UM OBJETO, FALAR INDIRALÉS. EXPERIMENTAR, RESPIRAR JUNTOS, NUMA ORESTA FAZER A FESTA COM POCOS-MUITOS. É POSSÍVEL COLABORAR SEM CEDER? CR AUSÊNCIA CR PRESENÇA CR CR CRAUS CR CRRCRCR. 11 VOCES 10 VOCES 5 VOCES 1 VOZ 1 VOZ 2 VOCES 5 VOCES 10 VOCES 7 VOZES 1 VOZ 3 VOCES 1 VOZ 1 VOZ 1 VOZ 3 VOCES 1 VOZ. O VENTO, O MAR, AS ONDAS, ESTÃO CHEIOS DE AUSÊNCIAS. TOCAR UN MATERIAL ES INVOCARLO.

1. Sozinho vai-se mais rápido, mas juntos iremos mais longe e adiante sem nunca alcançar o horizonte, o que nos ajudará a continuar caminhando. A resposta está aos nossos pés. (Tradução livre)
2. A natureza dá a ver as coisas nunca ditas. (Tradução livre)



Esculturas divergentes, realizadas pelos participantes na oficina de María Jerez e Quim Pujol, nos Olhos de Água, 2023. Cortesia Quim Pujol.



# Vento (A)Mar

## Dori Nigro, Georgia Quintas, Paulo Pinto

A exposição *Vento (A)Mar* dos artistas Dori Nigro e Paulo Pinto, que esteve presente na Bial'23 Fotografia do Porto, realizada de 18 de maio a 2 de julho, investigou o território simbólico-poético da ancestralidade e os espaços de memória entre Pernambuco (estado de origem dos artistas) e a cidade do Porto (cidade onde residem). Ao longo de suas trajetórias, os artistas têm estabelecido, enquanto discurso crítico-afetivo, elos entre intenção poética e relações em rede no tocante à história colonial, às narrativas auto-ficcionais, à desconstrução de álbuns familiares e ao silenciamento de mulheres pelo patriarcado.

Nessa ação criativa, os artistas trouxeram, para além dos trabalhos autorais, a relação com o artista cearense Mestre Júlio Santos, um dos mais importantes profissionais da fotopintura brasileira. Esse diálogo revela retratos e registros de aspectos sociais sobre o imaginário dos álbuns de família e sua representação para a memória da alteridade.

A prática vernacular da fotopintura em *Vento (A)Mar* promove o retorno de imagens de mulheres e famílias apagadas pelo seu próprio tempo. Em conjunto, os artistas avivam matriarcas, dão-lhes a presença da identidade. Os retratos tomam esse caminho da confluência de histórias familiares, das conexões mesmo de memórias de sofrimento, injustiça e opressão contra mulheres, diluídas por seus papéis sociais num Brasil enraizado pela diáspora africana e colonial. As cores nos retratos (pintados) potencializam ancestralidades, dão corpo simbólico enovelado ao presente do passado, provocam a arqueologia da força vital do feminino.

Durante a abertura da exposição, uma das salas onde estava a obra *Adoçar a Alma para o Inferno III* foi encerrada e depois exposta fragmentada, sem a autorização dos artistas e da curadora Georgia Quintas, pela administração do Hospital Conde de Ferreira com anuência da Santa Casa da Misericórdia. A censura revela a dificuldade das instituições de reconhecer o perfil escravista do seu patrono, Joaquim Ferreira dos Santos, primeiro Conde de Ferreira,<sup>1</sup> que com o dinheiro da venda de cerca de 10 mil pessoas escravizadas financiou a educação, a saúde, a banca portuguesa e a causa política de D. Maria II, rainha de Portugal e Algarves<sup>2</sup> (que lhe concedeu três títulos de nobreza), além de obras de caridade.

A violenta dupla censura (encerramento da sala e exposição da obra fragmentada), reflexo do colonialismo incrustado na sociedade portuguesa, contribuiu para o apagamento das histórias das nossas avós, que disparavam a criação da exposição. Em reparação às suas memórias, nossa ancestralidade, partilhamos seus retratos e histórias.



Elisabete e Antônia, retratos das avós de Dori Nigro. Provocação do artista partilhada com o fotopintor Mestre Júlio Santos, 2023.

### Elisabete

A imagem à esquerda é o último registro de minha avó materna, Elisabete. É das poucas fotografias do nosso álbum de família que resistiu às enchentes consecutivas que assolam a comunidade onde cresci, iniciadas desde o aterramento dos mananciais da Marim dos Caetés (terra indígena) para construção de engenhos de cana-de-açúcar, obra autorizada por Duarte Coelho, portuense donatário e primeiro governador da capitania de Pernambuco entre 1534-1554.

Meu pai, autor da imagem à esquerda, capturada durante meu aniversário de cinco anos, revelou-me o entristecimento do seu olhar. Segundo ele, durante o ato fotográfico, o *flash* da máquina deixou-a assustada. Era a metáfora utilizada pelo meu pai para apaziguar a dor da doença terminal de minha avó. Ela morreu logo após meu aniversário de seis anos.

Na ausência de mais fotografias dela, o seu rosto adornado em flores no velório era a única lembrança que tinha. Essa imagem foi meu primeiro contacto com a morte.

Meu olhar vagueia pela fotografia na tentativa de compreender quem foi essa mulher camponesa, com um pé fincado no catolicismo e outro no candomblé; que morreu à espera de reparação de sua dignidade, por ter sido injustamente acusada do assassinato de um líder camponês e, assim, acabou presa por esse crime forjado pela ditadura militar brasileira.

Revivo com raiva legítima as dores de minha avó quando esbarro na violenta censura que sofreu a exposição *Vento (A)Mar*.

### Antônia

Nunca tivemos em casa fotografias da minha avó paterna, Antônia, mas guardo dela boas lembranças. Ela encantou-se na minha adolescência. A notícia de sua morte veio de manhã, anunciada por um dos meus tios. Eu, em cima de uma árvore, escutei a conversa angustiante entre meu tio e meu pai. Aquela mangueira era meu espaço de conforto diante da realidade concreta.

Meus tios diziam-me que minha avó morreria com medo da morte. Viveu sem deixar que o medo a paralisasse. Antônia tinha a voz doce. E era com essa doçura que nos recebia. O cheiro do bolo recém-saído do forno anunciava o caminho até a cozinha. Ela adorava doces de todos os tipos. Morreu de diabetes *mellitus* (tipo II), patologia que acomete corpos negros com maior frequência.<sup>3</sup>

Muito tempo depois de sua morte voltei à casa de meus tios em busca de fotografias dela. Encontrei um retrato de seu casamento com meu avó, apagado pelo tempo, com o vidro da moldura rachado em várias partes.

O casamento de minha avó não foi fácil. O machismo cerceou sua vida. Antônia era uma mulher forte e sábia. Sabia esperar o tempo das coisas. Tinha o corpo forte e a voz mansa.

Aquela imagem rasurada de seu casamento parece querer denunciar uma outra história de apagamento. Ao olhar para ela, penso no abismo que me separa de minha ancestralidade negra. Desconheço as imagens dos meus bisavós e tataravós negros. Nossas histórias foram apartadas em navios negreiros.

Talvez tenham sido os meus ancestrais os corpos escravizados trazidos nos navios comandados pelo Conde de Ferreira que desembarcaram na capitania de Pernambuco, a que deu mais lucro à coroa Portuguesa.



Alcides e Elita, retratos das avós de Paulo Pinto. Provocação do artista partilhada com o fotopintor Mestre Júlio Santos, 2023.

### Alcides

Dizem que era como o arroz-doce que bem sabia fazer, alma de açúcar.

Tecia nas mãos linhas da vida, fios de algodão, filhos do amor puxado como alfenim. Doze, dois partidos anjos no início de ser mãe e quase fim. Zelosa em criar, nutrir, vestir, cuidar. Cozia, cosia, cantarolava, benqueria.

Doce, apurando-se em dores de ausências assombradas, rebordada por dentro sem cuidado médico mental, como a maioria das mães em suas incomensuráveis jornadas. Sofreu como um pássaro *Sofren*<sup>4</sup>. Pouco sei do que pouco falam, moem. Dores em gerações.

Sempre-viva, como toda fotografia parada no tempo, como as flores miúdas de seu vestido no último retrato, à esquerda. Trinta e três anos e sonhos de passear quando a cria criasse. Promessas rurais de sonhos urbanos, de praça, feira, festa, parque, missa, quermesse.

Não viu a cria voar, construir ninho. Não viu netos, não vi vó. Lançou filhos de muitas sementes: sertão, litoral, travessias das águas do Rio Salgado, mitos do Boqueirão e da nação Calabaças.

Mistura de gentes da terra, das matas, das águas, do sangue das invasões, tráficos, entradas, bandeiras, guerras, espadas, crucifixos, candelabros, estrelas de Davi.

Mo(v)eu-se na vida como pode, vertendo-se em garapa de cana-de-açúcar sem fermentar. Na memória centenária dos que a conheceram: agonias de duas asas partidas não cuidadas em doze seguidos partos desde menina-moça-menina. Na memória dos filhos: fartura de grãos, alegria mel em todos os cantos da casa... ceifadas por lágrimas, desespero e fúria.

Em desassossego viu-se árvore, galho e folhas a balançar ao vento em melodia de paz. Amplificadas as dores da alma, sem cuidados devidos da saúde pública, "decidiu" partir.

### Elita

Criança, olhava o retrato pintado de minha avó materna e tinha certeza de falar com ela. Imagens falam, crianças ouvem, artistas e gentes al(m)adas também.

Quadro grande de moldura de boniteza dourada envelhecida. Minha primeira paixão pela fotografia e pela alma capturada de uma pessoa amada que nunca conheci.

Quando nasci, as pessoas que mais amava já haviam começado a partir. Meus olhos desde sempre são testemunhas de muitas ausências afetivas.

Esse retrato de vó materna despertou a curiosidade de querer guardar o amor nos olhos, como relicário de recortes de reminiscências, para ilustrar as histórias latejantes de quem foi e do que passou.

A imagem de vó me chegou porque alguém antes de mim se tornou guardiã da memória familiar. Minha mãe dedicou-se a aglutinar passados congelados que pontuaram pessoas, lugares, situações, condições. Delicada pedagogia que me cativou no interesse sobre as gentes, suas micro-histórias e cruzamentos com macro-histórias.

Foi o retrato de minha vó materna, santificada por minha mãe, que me fez questionar sobre a ausência da imagem de minha vó paterna, sua prima. Meus avós eram primos, os quatro. Heranças de misturas ancestrais de tradições judaicas e afro-ameríndias, forjadas na zona rural do sertão, na agricultura de subsistência.

Elita é o meu primeiro amor imaterial que se fez presença numa fotopintura encomendada por minha mãe a um fotopintor ambulante.

Dizem que vó Elita sabia fazer doce de leite como ninguém; tinha cintura finíssima ressaltada pelo uso de anáguas armadas em goma; gostava de usar um pequeno decote com um pingente de trevo; era bem humorada e festiva; apaixonada por música, dança, costura, por meu avó e seus filhos.

Teve sete filhos e viveu a dor da morte de um deles. Aos trinta e três morreu num parto de outra Elita, que só vingou até a primeira infância. Mortes vaticinadas pelo descaso da saúde pública nos sertões rurais de heranças coloniais.

1. CAPELA, José. *Conde de Ferreira & C.ª. Traficantes de Escravos*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2012.2. A natureza dá a ver as coisas nunca ditas. (Tradução livre)  
2. ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins. *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Lisboa: Zairol, 1989.  
3. MINISTÉRIO DA SAÚDE. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa, Departamento de Apoio à Gestão Participativa e ao Controle Social. *Política Nacional de Saúde*

*Integral da População Negra: uma política do SUS*, 3ª edição. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2017.

4. Nome popular do pássaro *Corrupião*, também conhecido como *Sofrê*, *Xofreu*, *Concriz*. Espécie endêmica do Brasil de canto melodioso e capacidade de imitar o canto de outras aves.



# FANUN RUIN — Abrir o Lugar do Luto Zia Soares

*Há uma casa que habita em mim.*

*Sei das cobras, vermelhas, que sempre guardam a casa e só se deixam ver quando há perigo. Na outra noite sonhei que uma delas repousava nos meus ombros. Antes que a visse, pressenti-a. E como antecipasse qualquer reação, silenciosa, esqueceu o seu rosto para junto do meu. Fixou-me. E eu a ela.<sup>1</sup>*

Atravesso salas, corredores, os meus olhos passam agilmente em revista todos os aglomerados de ossos mais ou menos compartimentados, catalogados, arquivados: não, não, não...

Não, não, não são estes.

Não, não, não...

Não, não, também não...

Estou parada, mas o meu corpo, todo o meu corpo, teima em pesar-me apenas para um lado, obrigando-me a virar a cabeça num gesto rápido, preciso, como se em busca de equilíbrio. E então que os vejo, mesmo antes dos meus olhos. Agora estou diante de vós e nunca mais saio daqui.

E é isto noite após noite: atravesso salas, corredores, os meus olhos passam agilmente em revista todos os aglomerados de ossos mais ou menos compartimentados, catalogados, arquivados: não, não, não...

Não, não, não são estes.

Não, não, não...

Não, não, também não...

É então que os vejo, mesmo antes dos meus olhos. Agora estou diante de vós e nunca mais saio daqui.

Precisava de acabar com aquilo, precisava de acabar com a angústia que ia ocupando os meus sonhos e pesadelos e pensamentos.

Então invento o *FANUN RUIN* — que se traduz do tétum [língua nacional de Timor-Leste] para português, *Chamar Ossos* — uma performance onde expelir o confronto com a morte sem rosto, onde me apaziguar. A mim...

Então chego a mim, também é sobre mim, eu, convergência extemporânea onde Timor Lorosa'e se encontra com Angola para depois derivar em Portugal. Ponho na voz a minha vida:

*Timor. Em 1959, um grupo de homens timorenses revolta-se contra o regime colonial. São presos e desterrados — durante vários dias viajam no vapor “Índia” para um destino que desconhecem. Um desses homens é o meu pai.*

*Angola. 1960... Um grupo de homens com rostos desfocados. A fotografia mais antiga que tenho é a do meu pai com os companheiros na cadeia do Bié. No Bié, o meu pai conhece a minha mãe.*

*Portugal. 1882. Uma coleção de crânios usurpados. Na parte oriental da ilha de Timor têm lugar os ritos de caça de cabeças, exortados pelos invasores portugueses. De entre os decapitados, 35 crânios foram desterrados para Portugal. Jazem num armário no Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra.<sup>2</sup>*

De volta ao necrotério.

Enunciam-se as perguntas:

Como eram os rostos dos decepados?

Quais os seus nomes?

Quando retornam os ossos usurpados?

Quem os espera?



Zia Soares. *FANUN RUIN*. Foto: Susana Paiva. Cortesia da artista.

Quem ainda se lembra?

Quem quer esquecer?

*No que diz respeito aos crânios de Timor, e ao contrário do que tem sido defendido por alguns ativistas (...) e investigadores, a historiadora mostra reservas em se proceder à restituição sem que haja pedidos de devolução por parte do próprio país.*

*“Em abstracto poderia concordar, mas isso levanta problemas. Restituir a quem? Em que moldes? É preciso ter uma noção prática; não basta meter estes espólios numa caixa e enviá-la. A UC [Universidade de Coimbra] ainda não recebeu nenhum pedido”, nota Luísa Trindade. “O ponto principal deve ser o diálogo e a partilha.”*

Afinal, quando alguém se apodera de algo que não é seu, usurpa portanto, e tem verdadeira intenção de se retractar, deve ou não dar o primeiro passo? E se sim, no caso da coleção de crânios timorenses, os insepultos cativos em Portugal há mais de 140 anos, quando tenciona o Governo Português, e a Universidade de Coimbra dar esse passo, iniciando “o diálogo e a partilha” com o Governo Timorense?

Afinal, volvidos mais de 140 anos, quanto tempo mais necessita o Governo Português, e a Universidade de Coimbra, para “ter uma noção prática” de como processar o retorno dos crânios?

Afinal, como está a ser tratada ou para quando se prevê alguma partilha pública sobre o desenvolvimento dos processos de inventariação dos restos mortais e dos artefactos pilhados dos países anteriormente colonizados por Portugal?

Escavo, folheio, desenterro o mal concretizado, conspurco-me uma vez mais com as certezas mortas do arquivo fundado em violência.

É imperativo rasgar as fronteiras da História! É urgente desfigurar a arquitetura do arquivo!

Perante o estratégico apagamento contínuo das narrativas que contrariam a univocidade do colonizador, pode ser muito sedutor, e por vezes enganador, tentar preencher esse espaço tornado lacuna, ousar criar carne para os ossos: urdir a partir do nada, do vazio, buscar apaziguamento onde aparentemente não o há. Como reparar a violência senão com a coragem de a expor, produzindo e provocando configurações outras dela mesma, e ainda sem submeter os insepultos a um novo trauma?

É preciso performar a ferida, repetir sem tréguas a partitura do soçobro até que se torne obsoleta:

*Eu sei. Sei da catana no pescoço. Sei do Joelho no pescoço. Sei da bota na cara. Sei do derradeiro suspiro quando não se consegue respirar.<sup>4</sup>*

Não, não é sobre reescrever a História, mas sobre escrevê-la, protagonizando-a e performando-a, aceitando antecipadamente que ela, ainda, permanecerá inacabada. Trata-se de abrir o lugar do luto, do cerimonial, onde a incomensurável violência da estropiação, da violação, da desumanização dá lugar ao silêncio e só o sussurro pode irromper qual veneno que se propaga vagarosamente e se enraíza no inadiável pulsar da ulteridade.

Não, não me detenho a historiar a Guerra de Laleia<sup>5</sup>: Emancipo-me dela: Atuo.

— Hau iha imi nia oin.

Hau la sai daar hosi nec too ita nia rain hatudu imi nia oin.

Manu kokoreek ona, asu la harii ona.

Ita nia Uma Lulik<sup>6</sup> hein imi.

/

— Estou diante de vós.

Nunca mais saio daqui até que a nossa terra revele os vossos rostos.

O galo já cantou e o cão não ladra mais.

A nossa Uma Lulik [Casa Sagrada] vos espera.

1. Zia Soares, *FANUN RUIN*, 2022.
2. Zia Soares, *FANUN RUIN*, 2022.
3. Mariana Duarte, “Restituição de bens culturais, três debates nacionais para descolonizar os museus”, *Público*, 21 de junho de 2023.
4. Zia Soares, *FANUN RUIN*, 2022.
5. Foi durante a Guerra de Laleia, entre 1878 e 1881, que guerreiros timorenses, ao serviço do governo colonial português liderado por Hugo de Lacerda, decapitaram timorenses tidos como rebeldes, pertencentes a uma comunidade que vivia nas montanhas (no litoral a leste de Díli) onde se refugiou o rei de Laleia, D. Manuel Salvador dos Remédios, considerado líder dos opositores à missão e ao governo português.
6. Uma Lulik é a casa sagrada e tradicional timorense, o espaço central da cultura e da identidade do povo maubere. Cada aldeia tem a sua Uma Lulik onde a família armazena as relíquias sagradas dos seus antepassados. Na Uma Lulik — reservatório de memórias e saberes ancestrais — realizam-se os rituais que permitem o encontro entre os mortos e os vivos.

## O Terreno Afetivo — Notas Sobre Metodologias para Corpos em Espaços Públicos Katarina Lanier

*Em junho, participei no Summer Lab de 2023, em Escópia (capital da Macedónia do Norte), enquadrado no programa europeu Arte Clima Transição. Fui enviada pela Culturgest, de Lisboa, e recebida pela Lokomotiva, em Escópia. O tema era a função do espaço público no ambiente urbano. Um grande foco do nosso trabalho foi relacionarmos com as consequências do programa Escópia 2014, um projeto multimilionário, coordenado pelo partido então no poder VMRO-DPMNE, para a construção de monumentos e edifícios com a intenção de criar atrações mais clássicas. Este projeto transformou a cidade num estaleiro do poder, reescreveu o espaço público e a memória histórica e alterou a vida quotidiana dos cidadãos de Escópia.*

Durante o tempo em que estive em Escópia, fiquei com uma série de questões que se relacionam entre si: em que história estou a mergulhar? Será que esta é a história recente da cidade, a história da ex-Jugoslávia ou é a história da etnia dos povos desta região? O que fazer e como lidar com o peso da história?

Um participante perguntou à nossa guia, Ivana Dragsic, o que faria ela com todos os edifícios do programa Escópia 2014, se fosse a presidente de câmara da cidade. Ela respondeu que destruiria a maior parte deles. Pensei para mim mesma que se tratava de uma metodologia artística. Fabricar possibilidades como esta cria fantasias e práticas especulativas que, concretizarem-se, não seriam tão simples como destruir as construções de 500 milhões de dólares, nem provavelmente teriam as consequências que Ivana estaria a imaginar.

Perguntaram-me várias vezes nesta viagem qual é a perspectiva da minha mãe, uma vez que cresceu em Sarajevo, que esteve cercada durante os três anos da guerra dos anos 90. Pensei para mim própria: como posso resumir a sua experiência e por onde começar? Com o avançar da discussão, nos últimos dois dias, sou lembrada da forma radicalmente diferente como as regiões da ex-Jugoslávia viveram a separação da nação comunista-socialista de Tito. Duas senhoras ficaram com pele de galinha quando comecei a falar-lhes de Sarajevo. Não tenho a certeza se foi a forma como falei que desencadeou a reação física ou se foi uma dor empática que elas próprias nutriam pela população de Sarajevo durante a guerra. Trata-se de outra prática artística: partilhar fantasmas. Pensar com outros sem um objetivo estabelecido a não ser ver uma parte do prisma da experiência humana. A curiosidade em relação ao que não pode ser quantificado: aquilo que só pode ser vivido em primeira mão ou através da tentativa de nos relacionarmos com outra pessoa.

Durante a nossa pesquisa coletiva, cheguei ao conceito de terreno afetivo. Uma tarde, um pequeno grupo, composto por Arshia Ali Azmat, Merel Smitt e eu própria, criou uma estratégia de mapeamento da cidade que incluía o registo de elementos arquitetónicos e comerciais como edifícios vazios, monumentos anteriores



a 2014, negócios informais e de registo da presença de grupos historicamente marginalizados como a comunidade Roma, os recoletores de lixo e os sem-abrigo. Esta estratégia de mapeamento incluía vários exercícios, tais como: perguntar a um transeunte “onde estou?” ou escolher um transeunte e segui-lo até ao seu destino. Ao atravessar a cidade com a nossa caixa de ferramentas, cheguei a um ponto em que tudo o que conseguia fazer era sentar-me num banco de rua e ouvir um jovem que estava a cantar na ponte entre a praça central e o velho bazar. Esta ponte é uma ligação fundamental, onde diferentes corpos que são agentes da cidade se encontram. Quando me sentei a ouvir o rapaz a cantar senti-me aliviada. Afastei-me dos grandes monumentos, virei as costas ao jovem cantor e senti o meu corpo a relaxar. Permiti-me abandonar o meu cérebro analítico e deixar o meu corpo senciente escolher ir para um sítio de conforto. Depois disto, atravessaríamos a ponte e a nossa última paragem seria num café do bazar, para comer juntas um *kunefe* – símbolos do jugo otomano, da herança islâmica e da sociabilidade quotidiana.

A cidade afetiva não se conforma à malha ortogonal e ao mapeamento das ruas por *drones*. Não diferencia entre a esfera pública e a privada, apesar de parecer tentador no contexto de espaços urbanos e dos seus tradicionais equivalentes da esfera íntima. É um lugar de mudança onde vales e cantos escuros e espaços de conforto correspondem a afetos individuais e partilhados, que existem na percepção, na memória e no imaginário. É uma proposta: relacionarmos-nos com relações visíveis e invisíveis entre micro e macro-histórias, coisas mundanas e experiências sociopsicológicas. É um convite à construção do mundo e à sua transformação partindo da experiência do emocional e do psicossomático.

## Acolho Muitos Eus Tiran Willemse

Neste texto uso um método de escrita não linear, que se relaciona com o meu trabalho, que nunca é unidimensional e se dirige a muitas questões ao mesmo tempo – esta ambiguidade é uma parte da minha sensibilidade estética muito queer e muito negra.

Ainda não está acabado, mas estou quase. Multiplicar, irá seguramente fixar. Lembro-me de pessoas que já não estão vivas. Lembro-me de dançar à morte de manhã. Como se olha para uma coisa que não se consegue ver. Como nos tornamos humanos? Proximidade e experiência. Suficientemente grande para todos. Negociar o espaço, acomodar e resistir. Está no ritmo, está no som. O fluxo que não está em perfeita harmonia.

A loucura humana. Uma falta de sentido, tal como eu gosto. Um estado não-binário. O lugar esquecido do qual nem sequer falamos, mas que preciso de levar mais longe. Qual é o meu processo? Um eu na prateleira. O meu corpo começa a falar. A dança despedaça-me o corpo. Uma noção diferente de articulação. Ainda há um longo caminho a percorrer. Dividir, sentar, protestar, destruir. Linhas que transformam fronteiras em horizontes. Linhas direitas transformadas em curvas e círculos. O que é natural? Da África do Sul à Inglaterra à Suíça à Alemanha a Bruxelas a Estocolmo à Alemanha e Suíça, de certa forma, estou presente. Expressar para dividir. Levanto-me, sento-me, para ficar emocional, para ficar funcional e levantar-me e entregar-me. Ordeno o movimento, a escuta e a transição. A arma sobre a carne. Como é que vieste aqui parar? Consegues sentir? Magoa? Não tenho a certeza, tu gostas? Gostas assim? Está tudo bem?

Ele está aqui? É sempre ele? Como é que a dança te despedaça o corpo? Por onde andei eu num futuro imprevisível? Música clássica a tocar ao fundo. Como não sacrifico quem sou? Às vezes magoa. Ele não está sempre aqui, mas está perto. Difícil e pesado, e eu levo mais longe. Posso falar sobre dança negra? Celebrar rituais e cerimónias. Música e celebração. Sinto-me assim aqui onde estou agora. Como é que eu faço sempre isto acontecer? Existiram diferentes períodos de dança negra.

Estudando, o feminino dentro de mim intriga-me. Nervos, o que quer que faça: sempre sem t-shirt. Não cor-de-rosa. Nostálgico como o caralho. Não consigo explicar. Tão limpo, um cheiro remotamente delicioso nos ecrãs. Uma rapariga bonita. Clavícula proeminente. Sentindo pelo meu

prazer. Nível teórico. Entre silêncios dou estalos na minha cara. Expirar, mas ouvir apenas a minha boca a mexer e sentir o meu peito inflado. Passar por estados fantasmagóricos. Suá-los para fora de mim. Retirar a base para ser verdadeiro.

Um processo estranho, limito-me a aceitá-lo? Uma vastidão a abrir e fechar para encerrar a escuridão dentro de si. Espaço público. Como agir nele com normalidade? Está na hora de deixar a cidade, tenho sonhado comigo no campo. A dormir à noite em silêncio absoluto. A olhar para a árvore e a pensar que nem sequer acredito na natureza. É a altura ideal para desfazer este trabalho. A precisar de mais ferramentas políticas para o fazer. Uma sensibilidade anarquista para fazer um caos líquido e pétreo, monstruoso e nodado, aguçado e selvagem, sem controlo, uma desgraça sobre o caos, tempo dentro de uma instituição, insanidade mistura-se com obscuridade, um natural insuportável. NÃO OLHES. Proibido mergulhar. Partir e sair. Continuar e entregar. Apaixonar-me e desapaixonar-me. Lembro-me de estar num monte na Cidade do Cabo e de o meu irmão sorrir para mim. A dançar e a adorar.

Música ao fundo a tocar. Grito, é o meu processo, mas ninguém acredita em mim. E por isso movemo-nos num padrão formal, pelo beco vazio. A margem castanha, cheia de água, ao nascer do sol. A superfície a brilhar, refletida no estúdio. Passa uma nuvem e está tudo vazio. A luz reúne-se em qualquer ângulo. A água é um elemento não humano. Estou sozinho, isto desliga-me de um universo sónico. Agarro-me, é como se estivesse a flutuar. Em certas circunstâncias, mergulho no meu vasto corpo de água sem espaço lá dentro. Sem maldade, não zangado, nem sempre certo, com más intenções. Esforça-te muito, mas sê divertido. Duro e não quero simpático. Generoso e complicado.

Sou um marinheiro, rapaz estrela, doutor, com um vocabulário de género tão diferente que até posso tornar-me monstruoso. Recusar esta ideia do sentido do corpo num acesso semiótico. Constrangimentos específicos de raça e classe, leituras dentro disto. Não há um corpo de género e ainda não é. O perdedor, não por eu ser *queer*, negro, um *millennial* ou por gostar de cor-de-rosa, mas porque a verdade é demasiado difícil de engolir para a maior parte de nós.

Todos ligados romanticamente ao início da minha experiência performática.

Forças invisíveis como meio de construir forma. Lidar com a luta que expande as nossas vidas e as coisas que nos acontecem ou as coisas onde existimos faz-me pensar em margens que têm qualquer coisa que ver com uma coisa que se assemelha a um culto – um atípico. As impossibilidades de um corpo ou da experiência de um corpo e a impossibilidade de uma margem dentro de um contexto institucional. Entro para o meio da sala, faço uma vénia, as pessoas aplaudem, avanço 1 vez, recuo uma outra, vénia. Avancei outra vez e fiz uma última vénia e todo o espetáculo colapsou para o subsolo. Foi o fim? As caras das pessoas estão confusas. Algumas sorriem, outras odeiam, outras estão assustadas. Eu olho para toda a gente com um grande sorriso, a pensar quem são vocês e o que estou eu a fazer à vossa frente? Tenho medo de vocês e vocês parecem estar sempre com medo de mim.

*blackmilk*, o meu primeiro solo, marca um momento na minha

prática, comeci a ter uma relação diferente da que tinha com mostrar o meu trabalho. Essa tinha sido uma conversa recorrente sobre ser negro, no que diz respeito à sobrevivência. No meu espetáculo acabei a escotar o público até lá fora, quase um a um. A estranha classe social a que pertence um artista que performa. Estar na posição de artista é, amiúde, estar entre as posições de classe e ter uma visão do excesso. O meu trabalho sempre assentou na ideia de colonialidade como uma forma de excesso: pensar a expansão territorial, a condição de violência.

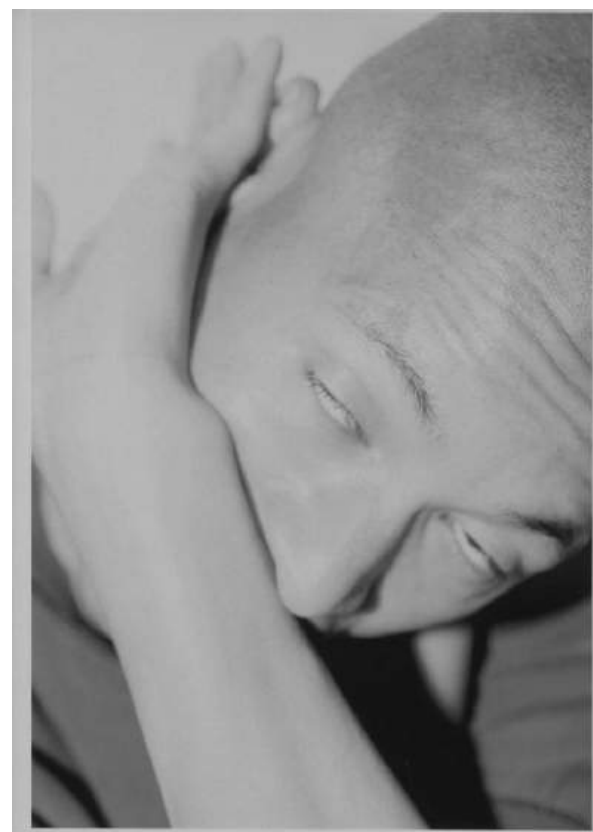
Esta dança faz parte de um outro amanhã, de outro tipo de linguagem. Falar das coisas da natureza, da naturalidade, de como deve ser. Falar das coisas da negritude acerca do vazio. O vazio sem fim. O poço sem fundo que te rodeia.

A questão da autenticidade para mim sempre foi sobre reverter expectativas de transparência. O facto de estar em palco e de recusar um final tradicional aponta para a realidade da performance. Para mim, isto está assente na minha política, no meu mundo social, no meu ambiente, a troca de poder que tenho com o público e com as instituições. Existe tensão em simultaneamente suspender a autenticidade de estarmos juntos de forma consciente.

Olhando para os meus espetáculos como um processo constante de transformação, enquanto desafio os limites das minhas políticas na esfera teatral, entendo o meu trabalho como um processo a caminho da ambiguidade, manifestação do inacabado ou do fora de ordem. O meu processo artístico implica uma colisão de culturas criativas. Invisto na exploração de estratégias de uma estética negra, desenhando a experiência de ser negro nas artes performativas e de como isso se relaciona com a vida, a morte e o conceito de se ser humano. Estou a investigar linguagem que manipule a minha prática ao mesmo tempo que procuro ofícios que manipulem o teatro e criem um sentido do que é político.



Foto: Katarina Lanier.  
Cortesia da artista.



Tiran Willemse. Foto: Camille Spiller. Cortesia do artista.

gambitos  
**O ValvÊm**  
Daniel Lühmann

existe um texto. ele é lido primeiro na sua integralidade, numa tentativa de compreender o que está em jogo ali e que virá a se apresentar quando da sua tradução em outra língua, *langue, tongue* pra se tornar *texte, text* também. nessa altura, são identificados os termos recorrentes, as eventuais pedras encontradas pelo caminho. pegar um texto pela mão. depois, esse mesmo apanhado de páginas é relido em pedaços, os chamados blocos de trabalho. esses pedaços de texto se tornam *morceaux de texte, pieces of text, or would they be slices?*, que são relidos à medida que são concluídos. dois pra lá, dois pra cá. os pedaços são então reunidos e tornam-se fragmentos maiores, digamos, capítulos, que são relidos novamente uma vez promovidos a *chapters, chapters, deux pas en avant, deux pas en arrière*. não se deixe enganar por esse plural de aparência tão simples: um mero s que transforma um capítulo em vários significa que a mesma operação foi refeita, isto é, uma única letra concentra horas e *heures e hours* de trabalho, *boulot*, trampo, ou apenas *work work work work work*, como quem sacode uma canção pop e, ao fazê-lo, põe também a bunda, *les fesses*, the ass a mexer. *two steps forward, two steps back*. é importante lembrar que a unidade livro, *bouquin, livre, book* leva tempo e que, nesse decorrer, os sentimentos se transformam do amor à raiva à indiferença à falta de vontade de vê-lo na frente e ao amor de novo, à euforia de começar a vislumbrar o fim, *la fin, this is the end*. não, não, ainda não: é preciso reler a totalidade, reestudar termo por termo, resolver as últimas questões, dúvidas, *doubts, doutes*, elaborar as notas de rodapé, dar explicações mais palatáveis a determinadas escolhas e tudo isso com calma, pois ele precisa de tempo, o texto. seria besta reduzir os esforços e tentar ganhar do relógio justo nessa altura do castelo de cartas. num futuro próximo, ele também virá a operar um retorno depois de ser percorrido pelos olhos, *les yeux, the eyes* de outra pessoa, *someone else, quelqu'un d'autre*, mas isso é só depois.

\* \* \*

é Mais ou menos assim que eu trabalho, que aprendi a trabalhar, uma maneira inscrita no meu modo de leitura e interpretação do mundo. é Também assim que eu danço.

\* \* \*

trata-se de observar com fineza aquilo que se manifesta, que insiste em aparecer sob diversas formas em torno de um mesmo tema que decidiu se intrometer no interesse. feito uma suspeita de gravidez inesperada que afia o olhar e multiplica os indícios de barrigões e bebês em volta, viés de confirmação. ou seu pleno contrário, o caso raro de alguém que sente uma dor na barriga e, pensando ser um desconforto banal, sai do hospital com um bebê nos braços. não é questão de inventar ou criar, está mais pra deixar-se impregnar, *being pregnant*, fecundado, prenhe de alguma coisa até então desconhecida. pra começo de conversa, o hospedeiro se põe a mobilizar referências. primeiro os textos, que ajudam não só a encontrar saídas, mas servem também pra colocar em palavras os pensamentos. eles são literários, teóricos, oriundos de domínios variados e variáveis. imagens, diagramas e outros se acrescentam a essa massa ainda amorfa pra acompanhar a operação de transformar tais indícios em práticas, gestos, sequências, matéria de improviso. daí esse conjunto começa a se desenhar em formas mais ou menos precisas, mas de costuras e encadeamentos ainda turvos. será que é nesse momento que isso começa a se chamar coreografia ou a atividade já vale enquanto tal desde o princípio? a última opção me parece mais justa, pois um texto só se concretiza depois de disposto em paradigmas e sintagmas, mas não pode existir sem o conteúdo que o informa, a experiência cotidiana e acumulada, as relações estabelecidas no sentido mais amplo, enfim, tudo aquilo que compõe quem escreve(m). munido então desse léxico performativo, de cânones e canhões, a etapa seguinte é a formalização de uma linha de ações e/ou movimentos e/ou operações organizadas numa espécie de escrita movente, que pode variar mais ou menos durante essa produção de narrativa ao vivo, aos vivos.

\* \* \*

seria isso o fim dessa operação de contaminação cruzada, desse vaivém entre texto e movimento?

\* \* \*

no documentário “foucault contra si mesmo” (2014) de françois caillat, a trajetória do filósofo e da sua obra são analisadas por especialistas que dão a ver um pouco da sua maneira de costurar cada elemento constitutivo do seu *corpus*, particularmente o fato de o trabalho seguinte começar sempre a partir do fim do anterior – uma continuidade quase óbvia, exceto que nem um pouco. tem também a questão essencial de se deixar levar pela escrita, de ter um tema sem saber aonde ele irá, mas de se jogar nele mesmo assim e acolher de maneira crítica o que sair desse buraco. tais aspectos, somados a seu percurso erudito e exemplar, mas que se autorizou, quiçá até mesmo ousou mover os limites de diferentes domínios de conhecimento, tornando-se quase um historiador sem sê-lo de fato, operam um borrão nas fronteiras dos conhecimentos, e eu acho que é aí que se encontra o xis da questão.

\* \* \*

Pera Pera Pera,  
você está se comparando ao foucault,  
é isso mesmo?

\* \* \*

a resposta às duas últimas perguntas interpostas vem na forma de um sonoro não, *non, nananinã, no no no*, necas de pitibiriba. a atividade performativa, depois de ter revirado tanto e continuado sua existência num palco ou fora dele, opera coisas que precisam ser mastigadas, digeridas, formuladas uma vez mais, retrabalhadas em palavras, *paroles, paroles, paroles. mutatis mutandis*, é no gesto editorial que esse ciclo encontra um fim provisório e oscila de texto a movimento, depois novamente em texto, apontando um vínculo com outros ainda, tornando-se movimento de novo, pra daí retornar à forma textual e assim por diante. esta é a tentativa aqui, tanto no que se lê quanto naquilo que se escreve sobre um corpo, passando por diferentes estruturas e registros de escrita pra demonstrar uma composição individual múltipla, um grande hematoma. como quem tenta tatear as fronteiras invisíveis e intocáveis e, fazendo isso, avança um passo em direção à dissolução delas ou, pelo menos, à constatação da sua limitação irrisória. respostas completas, iluminações e totalidades não são esperadas, é mais uma questão de encontrar um buraco, uma pedra, um desejo que passe de um domínio a outro, até que um novo entrave ou vontade surjam e convoquem o outro lado. ou a simples, reconfortante e luxuosa possibilidade de deixar algo descansar e ir ruminando sua decantação enquanto se faz outra coisa e, assim, colocá-las em contínuo diálogo. pois, dançando, a escrita pode assumir outros contornos e, escrevendo, a dança também abre outras facetas, um ciclo que se persegue sem se arretar mas não sem arestas.

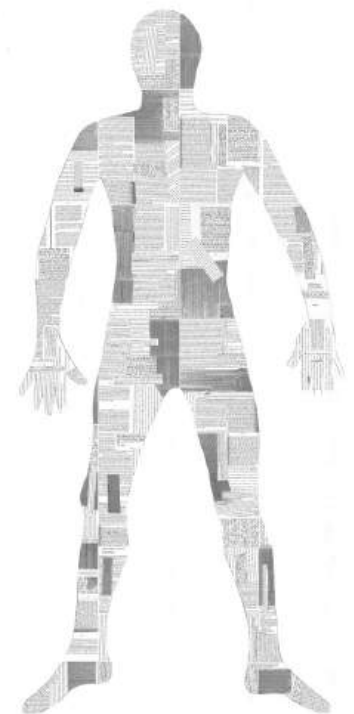
\* \* \*

*ce dont on parlerait à présent* aqui-lo de que sealaria agora *what we would talk about then was the middle of the way era do meio do caminho du milieu du chemin, mais y a-t-il besoin tem necessidade is it really necessary? the impression que fica a impressão that remains l'impression qui reste est que non, não, no, absolutely not. carlos had said a while ago já faz um tempo que ele disse il avait dit, non? depuis un moment qu'il y avait une pierre que tinha uma pedra, there was a stone no meio do caminho, in the middle of the way, au milieu du chemin, ou à mi chemin? que tinha um caminho no meio da pedra, maybe a path in the middle of the stone, un chemin au milieu de la pierre peut-être, et qu'elle, la pierre, the stone, a pedra talvez fosse o caminho, serait peut-être le chemin, it would perhaps be the way itself que talvez maybe perhaps again peut-être encore nem caminho tivesse, there would be no way, il n'y aurait pas de chemin, only pierre, juste stone, só pedra, just, que les rétines as retinas the retinae would already já estavam be seraient déjà bien fatiguées, cansadas, tired, exhausted and that it was quite possible, era bem possível, il était assez possible, probable même, sans doute, even likely, provável até, que eles se apedrassem, yes, they would se lapider, ils allaient se lancer des stones, lapidate, throw pierres les uns sur les autres at each other.*

este texto integra *horror vacui*, uma publicação e performance que consiste em cobrir o corpo de escritos, ambas trazidas ao mundo no contexto do programa de mestrado exerce de ici-ccn em parceria com a université paul valéry em montpellier, França.



Daniel Lühmann. *Corps de références*. Cortesia do artista.





# Políticas da Caída ou Como Colocar o Estado *Ora Baiar*

Lior Zisman *Zalis*

“É preciso girar para colocar a força em movimento. Tem que ficar tonto mesmo, é assim que eles vêm”, foi o que me disse Maria quando perguntei o que tinha que saber se quisesse *baiar*<sup>1</sup> o Terecô, religião de matriz africana natural da cidade de Codó, interior do Maranhão (Brasil). *Eles*, a que se refere Maria, são os encantados, seres espirituais. *Eles vêm* ao se incorporar nos *brincantes* – como se chamam os seus praticantes e médiuns. Segundo dizem, os encantados tiveram uma vida terrena como nós, mas não morreram. Driblaram a morte e encantaram-se. Vêm ao nosso plano para trabalhar, utilizando o corpo dos médiuns. Quando não estão trabalhando, *baixam*<sup>2</sup> nos festejos para brincar, dançar, beber cachaça e cerveja, fumar e participar do tambor das tendas, dançando Terecô por dias seguidos. O ritmo do Terecô é chamado de ritmo da Mata, acompanhado de tambores, cabaças, marimbas e, em alguns momentos, flautas.

Próprio da cidade de Codó, esse ritmo conforma certo elemento distintivo do Terecô em relação, por exemplo, ao do Tambor de Mina, religião de matriz africana presente em São Luís, capital do Estado do Maranhão. Também é por meio dele que se criam certas condições para que os encantados *baixem*. Estas são moduladas pela força com que o ritmo é tocado, dependendo de fatores variados que vão desde a força dos músicos a trabalhos religiosos feitos pelos pais e mães de santo ou à situação espiritual dos presentes, entre outros. Além do toque, é através da dança que a força é colocada em movimento. Como um dinamizador religioso, junto às doutrinas – pontos cantados –, aos músicos e aos instrumentos, o corpo transforma-se em *aparelho*, termo usado para designar o corpo do médium. Essa aparelhagem coreógrafa transforma-se em um veículo de outras ontologias. Acelerado, no ritmo da Mata os brincantes *baiam* girando, individual e coletivamente, criando uma *corrente*.<sup>3</sup> À medida que os corpos giram no espaço e sobre si mesmos, os encantados vão *pegando* as pessoas. Gestos de tontura, fraqueza nos pés, necessidade de apoiar o corpo e outras expressões do transe começam a povoar os corpos que, um a um, vão *caindo* e recebendo seus encantados.

Quando estive em Codó fazendo meu trabalho de campo do doutorado<sup>4</sup> entre 2022 e 2023, a expressão *cair*, além de designar a incorporação, aparecia também em certas memórias sobre o tempo em que o Terecô era perseguido pela polícia.<sup>5</sup> A perseguição às religiões de matriz africana no Brasil esteve presente desde o começo do tráfico transatlântico de pessoas negras da África para o Brasil. Junto ao racismo estrutural e institucional, a tipificação do crime de “curar feitiço”, “charlatanismo”, “baixa medicina”, “curandeirismo”, “feitiçaria” e “pajelança” em distintos instrumentos legais (Códigos Penais e Códigos de Postura) começa a aparecer a partir do século XIX, aplicada majoritariamente às religiões de matriz africana no Brasil.

Segundo contam os mais velhos, em Codó, essas histórias aconteceram entre 1920 e 1950. Os terecozeiros eram presos, e o tambor, proibido. No entanto, para resistir a essa perseguição, desenvolviam-se algumas táticas não apenas para dar continuidade à prática religiosa, mas para escapar à violência policial. Uma das principais figuras da perseguição era um policial chamado de Tenente Vitorino, conhecido por sua crueldade e ódio às religiões de matriz africana. Mas por mais que o tenente tentasse proibir o Terecô, não conseguia. Dona Cleude, moradora do Quilombo Santo Antônio dos Pretos, localizado a 70 km do perímetro urbano de Codó, contou-me sobre o dia em que o Tenente Vitorino tentou acabar com o Terecô, mas acabou *caindo* nele.

Em Santo Antônio, antes de haver salão – nome usado para designar os espaços de culto –, o tambor era feito em um local identificado como *ilba*, mais afastado da zona residencial do quilombo, situado no meio da mata e rodeado por olhos d’água. Era difícil chegar lá. A polícia não conseguia. Segundo os mais velhos, quando a polícia estava no caminho, as matas se fechavam: os policiais andavam, andavam, andavam e não encontravam o tambor. Às vezes ouviam o tambor de um lado e, quando iam naquela direção, escutavam o tambor em outro lado, perdendo-se nas matas.

Um dia, os encantados souberam que o Tenente Vitorino vinha com um grupo de policiais, mas, ao invés de despistá-los, combinaram de deixá-los encontrar o tambor. Vitorino vinha lá de Codó. Colocou seus policiais num camburão e trouxe mais quatro carros. Nesse dia a mata não estava fechada, era via livre para eles encontrarem. Tenente Vitorino, quando entrou no salão, foi recebido com um encantado de um lado e outro do outro, no meio estava Colin Maneiro,<sup>6</sup> que montou no Tenente Vitorino e dançou Terecô *em cima* dele a noite toda. Depois, pegaram o carro, colocaram o pessoal lá, com tambor e tudo, e foram até Codó continuar brincando de Terecô. Entraram na delegacia *baiano*, tudo com seu Colin Maneiro montado nele. Depois disso, ele não só liberou o Terecô, como passou a frequentar todos os anos o festejo por lá.

Chave nas histórias de perseguição ao Terecô, a figura do Tenente Vitorino delimita um marco temporal – “no tempo do Tenente Vitorino” –, um tempo de silenciamento, repressão e fuga. Poucas das pessoas que estão vivas hoje em Codó o conheceram, e são muitas as versões das histórias em que ele aparece. Existe, contudo, uma noção comum a todas elas: seu fracasso. O Tenente Vitorino é, na memória do Terecô, uma cifra narrativa do fracasso do poder repressivo do Estado frente à agência do Terecô. Provavelmente ele era um militar de alta patente responsável pela região e, como contam, chegou a Codó para proibir o tambor. Sua relevância no Terecô é tanta que fizeram uma doutrina sobre ele:

*Baia, baia, baia,  
Baia, baiadó (x2)  
Tenente Vitorino quer acabar com o terecô*

*Tenente Vitorino é homem não é menino,  
Quer acabar com o terecô com cipó de Tamarindo.*

*Tenente vitorino é um homi muito malino,  
Quer acabar com o terecô, com cipó de Tamarindo.*

A música, dizem alguns, foi cantada no momento em que Vitorino *caiu* em Santo Antônio dos Pretos e começou a dançar. A estratégia foi combinada: utilizar o corpo dos policiais e fazê-los *baiar*. Forma-se uma inusitada coreografia que invade a repartição pública. A incorporação, nesse caso, é distinta daquelas usadas nos cultos e nas obrigações religiosas pelos médiuns ou, como chamam em Codó, *aparelhos*. É uma incorporação instrumentalizada à resistência. Trata-se do uso do *aparelho* estatal para dançar a noite toda e sustentar aquilo mesmo que se buscava reprimir. Dançar o tambor é uma forma de manter a força circulando e fluindo, sustentando a energia vital do terreiro.

A relação entre dança e política ganha aqui particular mutação. A resposta à violência estatal é o controle de um corpo que é posto a girar no ritmo da Mata. “Quis acabar com o Terecô mas acabou *caindo* nele”, me disse a mãe de santo Maria dos Santos quando contava as histórias daquele tempo. *Cair* alude também a uma política da derrubada. Tanto o corpo como a autoridade caem, sucumbem a uma rítmica, a um poder. São arrastados por uma força. Essa *caída* é da mesma ordem do tombo, o “tombo da maresia”, como disse a mãe de santo Luízinha referindo-se ao momento em que os encantados *pegam* a pessoa. Um tombo não para fazer cair no chão ou interromper um percurso, mas para transformar e continuar *corpo* de outra forma. É um corpo que *cai* ao mesmo tempo em que é capturado para não mais deixar o sujeito dono de si mesmo.

Nessa política da *caída*, a resistência não pode ser desvinculada da sua dimensão religiosa. Como um movimento tático, os corpos não se confrontam. São tomados. Diferente das barricadas, dos protestos e das passeatas, a agência política é um corpo condicionado ao



Passeata da Tenda Espírita de Umbanda Santa Bárbara (Codó, Maranhão), 2023. Fotografia digital.

movimento. Um corpo que, mais que interrompido, mais que assassinado, mais que atingido, é apreendido. Na história de Cleude, submeter-se ao ritmo do Terecô é transformar a autoridade performativa do Estado, subjugando-a e colocando-a em outro lugar. De alguma forma, através dos corpos que dançam, o poder é deslocado. É, ainda, desmoralizado, invertido, desconstruído. É um gesto de sobreposição da força do Terecô à do poder Executivo. O Estado sucumbe à dança.

1. A palavra *baiar* refere-se genericamente ao ato de dançar – bailar – o Terecô. Ao longo do texto, as palavras em itálico referem-se a conceitos êmicos, utilizados pelos interlocutores para indicar experiências, práticas e conceitos nos seus contextos.
2. Essa expressão é utilizada para referenciar o momento em que as entidades incorporam no médium. Além dela, escutamos também expressões como *a entidade subiu em cima, montou, pegou* ou também que a pessoa caiu.
3. *Corrente* é um termo polissêmico que remete tanto a essa atmosfera criada durante a gira quanto à organização e hierarquia dos encantados de uma pessoa.
4. Este texto é resultado do trabalho de campo que realizei em Codó entre 2022 e 2023 para a minha tese de doutoramento no âmbito do programa em Pós-Colonialismo e Cidadania Global no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. A minha pesquisa de doutorado centra-se na agência política de seres não humanos dentro das relações de racismo institucional, perseguição e conflito com o Estado Brasileiro e seus agentes.
5. Sobre os instrumentos legais e a perseguição institucional às religiões de matriz africana no Brasil, ver Dantas, Beatriz Góis (1988), *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*, Rio de Janeiro: Graal; e Maggie, Yvonne (1992), *Medo de feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Sobre a perseguição de religiões de matriz africana e pajelança no Maranhão, ver Ferretti, Mundicarmo (2001), *Encantaria de “Barba Soeira”: Codó, capital da magia negra?*, São Paulo: Editora Siciliano; Ferretti, Mundicarmo (2015), *Um Caso de Polícia! Pajelança e Religiões Afro-Brasileiras no Maranhão (1876-1977)*, São Luís: EDUFMA.
6. Os encantados dividem-se em linhas e famílias, estabelecendo relação de parentesco uns com os outros. Colin Maneiro é um encantado da família de Légua. Alguns dizem que é um dos primeiros filhos do encantado chefe da linha da mata de Codó, Légua Boji Buá Ferreira da Trindade, enquanto outros sugerem que é seu irmão. Conheci seu Colin Maneiro em cima do pai de santo Zé William, da Tenda Espírita de Umbanda Santa Bárbara em Morada Nova, quilombo localizado cerca de duas horas de carro de Codó. Sua fama de grande feiticeiro e curador é disseminada pela região. É um encantado velho, gosta muito de cachaça e sempre quando *baixa* tira a camisa, bota um chapéu e amarra um pano atravessado no corpo.



**Alaa Abu Asad** é artista e trabalha com linguagem e plantas. Desenvolve trajetórias alternativas onde valores de (re)apresentação, tradução, olhar, ler e compreender se intersectam. O seu trabalho assume a forma de textos, filmes e performances, no qual explora visualmente os limites da linguagem.

**Angelo Custódio** (1983, Portugal) é um artista e performer que vive e trabalha em Amesterdão. Estudou canto clássico (BA) no Conservatorium van Amsterdam e tem um mestrado em artes visuais do departamento Master of Voice (MoV) do Sandberg Institute.

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

**Daniel Lühmann** (Poços de Caldas, 1987) dança, escreve e traduz, não necessariamente nessa ordem nem separadamente. Vive atualmente em Montpellier, trabalha a solo, em coletivo e em colaboração com outros artistas, além de traduzir para editoras e instituições de arte.

**Daniel Moraes** (1981, BR) é um artista, curador e investigador acadêmico que vive e trabalha entre São Paulo e Lisboa. Mestre em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, fundador do Projeto Demonstra e do Projeto Decorporeidades.

**Dori Nigro** (1988), performer e arte/educador. Doutorado em Arte Contemporânea. Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas. Especialização em Arte-Educação. Bacharelado em Comunicação Social e licenciatura em Pedagogia. É membro do Tuia de Artíficos e da União Negra das Artes - UNA.

**Fátima Ribeiro** (Praia, Cabo Verde, 1962), moçambicana, licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade de Coimbra, com bacharelado em Ensino do Português pela Universidade Eduardo Mondlane (Maputo). É professora de Português, tradutora e revisora linguística.

**Filipa Cordeiro** é doutoranda em Estudos Artísticos na NOVA-FCSH-IFILNOVA. É tradutora, escreve ensaio e poesia e participa regularmente em projetos colaborativos e de edição independente (Goodbye Issues e Forfatternes Klimaaksjon, entre outros). Paralelamente, faz música como Riva Mut.

**Georgia Quintas** (Recife, 1973) (Recife, 1973) é escritora, antropóloga, curadora, professora e pesquisadora no campo da teoria, filosofia e crítica da imagem fotográfica. Autora dos livros *Jogos de aparência* (2016), *Inquietações fotográficas* (2014), e *Man Ray e a Imagem da Mulher* (2008).

**Gio Lourenço** nasceu em 1987 em Luanda, Angola, e cresceu em Portugal. Foi bolseiro do Centro Nacional para a formação em Dança e Performance no c.e.m., fez o curso de Teatro e Animação na CERCICA e é ator residente do Teatro GRIOT.

**Giulia Damiani** é uma artista e escritora a viver em Amesterdão que trabalha com performance. A sua prática intersecciona o corpo, o lugar e métodos criativos feministas na procura de rupturas na linguagem e no contexto.

**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 (Amesterdão). É membro co-fundador do Observatório das Transformações da Cidade de Lisboa.

**Indíralo**. Entre 5 e 9 de julho de 2023, formou-se uma assemblagem temporal entre humanos e não humanos. Este ajuntamento teve lugar no Centro Ciência Viva do Alviela, um espaço de divulgação científica situado num paraíso natural protegido, rodeado por bosques, atravessado por um rio e habitado por morcegos que vivem em cavernas que formam parte do enclave. Junto a estes e aos diferentes elementos que os compõem: ramos, pedras, folhas, cogumelos, troncos, água, sanguesugas e um tempo, etc... um grupo de humanos realizou o workshop que tinha como título: *Indíralo*. Este grupo era composto por Andreia Neves Marinho, Andreia Sofia Cardoso Lima, Patrícia Conde, Fernando Pedro dos Santos, João Henriques, Valentina Parravicini, Cristina Fuentes Ávila, Francisco Weber Ruiz, Gustavo Vicente, María Jerez e Quim Pujol. Estas pessoas estão vinculadas às artes performativas, à dança, ao teatro ou à antropologia, entre outras coisas e provêm de países como Portugal, Itália, Angola, Espanha... Esta assemblagem temporal é completada pelos espíritos que os participantes mantiveram a seu lado durante o workshop, como parte do mesmo.

**Janeth Mulapha**, nascida em Moçambique, é bailarina e coreógrafa. Começou por ser nadadora antes de entrar para uma companhia de dança. No seu trabalho questiona a posição das conquistas do género feminino, o drama e a comédia que são totalmente expressivas.

**João Bento** é artista sonoro e visual, licenciado em Artes Plásticas/Escultura pela ESAD, nas Caldas da Rainha. Compõe som para dança, performance, instalações, teatro, cinema e live acts. Articulando instrumentos analógicos/ electrónicos e objectos sonoros usados em contextos multidisciplinares.

**João dos Santos Martins** (Santarém, 1989) distribui a sua prática entre atividades que permeiam a dança, trabalhando tanto como bailarino quanto experimentando os suportes de coreografia, exposição e edição.

**Joana Lourencinho Carneiro** (Beja, 1993) é designer gráfica e investigadora, residente no Porto. Desenvolve a sua prática de forma multidisciplinar, na exploração de dinâmicas entre desenho e tipografia. Trabalha em projectos que diluem o limite entre arte e design.

**Katarina Lanier** é bailarina, artista visual e performer bósnia-norte-americana. Tem formação em filosofia, dança e ciências sociais. Tem interesse em processos colaborativos, nas possíveis relações entre produção de imagens e práticas de corpo e no uso experimental de códigos sociais.

**Lior Zisman Zalis** (Rio de Janeiro, 1992) é pesquisador no campo interdisciplinar dos estudos culturais, antropologia e teoria política. Investiga as relações entre religião, política, materialidades e agência de seres não humanos. Trabalha com a escrita, ensaios e investigação artística.

**Luísa Saraiva** nasceu no Porto e é coreógrafa e intérprete. Estudou psicologia na Universidade do Porto e dança na Universidade de Artes Folkwang. Na sua prática coreográfica, utiliza uma abordagem transdisciplinar na investigação do movimento, da linguagem e do som.

**Mariana Rezende** é tradutora e escritora brasileira residente em Lisboa. É pós-graduada em Artes da Escrita e mestre em Estudos sobre as Mulheres pela Universidade Nova de Lisboa. Traduziu recentemente *PRÓ - Reivindicando os Direitos ao Aborto* de Katha Pollitt.

**Patricia da Silva** (Lisboa, 1980), formou-se na ESTC, começou por trabalhar com Mónica Calle e foi membro do Teatro Praga. Participa com regularidade em espectáculos do Cão Solteiro. Faz esporadicamente traduções para instituições culturais e artistas.

**Paulo Pinto** (1972). Multiartista. Arte/educador. Arte/terapeuta. Psicólogo. Professor. Investigador no pós-doutoramento em Arte Contemporânea, U.Coimbra. Licenciado e mestre em psicologia. Licenciado em Artes Plásticas. Licenciado em Teatro. Membro do Tuia de Artíficos e do Laboratório de Criatividade e Saúde Mental.

**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 técnicas e práticas ligadas à palavra escrita. É doutorando em estudos de teatro.

**Teresa Fabião** é bailarina, educadora, pesquisadora e artista. Mestre em Dança, doutora em Artes Cénicas e especialista em Terapia pelas Artes Expressivas. Recebeu várias bolsas e viveu/atuou/lecionou em Portugal, Brasil, Espanha, Itália, Colômbia, Benin, Cabo Verde e EUA.

**Tiran Willemse** é bailarino e coreógrafo da África do Sul, residente em Zurique. A sua prática de performance está enraizada na atenção ao espaço, à imaginação, ao gesto, e ao som, focando-se em como a construção de raça e género é performada, comunicada e desafiada.

**Vicente Escudero** (1888-1980) foi um bailarino espanhol, responsável pela renovação estética do flamenco na primeira metade do século XX. Escreveu testemunhos e tratados sobre dança e foi pintor, aliando a sua prática de dança aos movimentos modernistas.

**Zia Soares** é encenadora e atriz. Trabalha entre a África e a Europa. Recentemente encenou *O Riso dos Necrófagos* (Teatro GRIOT/Culturgest), *FANUN RUIN* (Fundação Calouste Gulbenkian/So Wing\_arts) e *Pérola Sem Rapariga* (So Wing\_arts/TNDM II/apap-Feminist Futures).



Vicente Escudero com o seu gato Miso, em Paris. Fotografia desconhecida.

CONTRIBUIÇÃO # Alaa Abu Asad, Daniel Lühmann, Dori Nigro & Paulo Pinto com Georgia Quintas, Giulia Damiani, Janeth Mulapha, João Bento, Katarina Lanier, Lior Zisman Zalis, Luísa Saraiva, Projecto Decorporeidades (Daniel Moraes & Filipa Cordeiro com Gio Lourenço & Angelo Custódio), Projecto Indíralo (Andreia Neves Marinho, o Centro Ciência Viva de Alviela, Andreia Sofia Cardoso Lima, a floresta, Patrícia Conde, Fernando Pedro dos Santos, João Henriques, a gruta, Valentina Parravicini, Cristina Fuentes Ávila, o rio Alviela, Francisco Weber Ruiz, Gustavo Vicente, María Jerez, Quim Pujol e os espíritos), Teresa Fabião, Tiran Willemse, Vicente Escudero, Zia Soares  
TRADUÇÃO Patrícia da Silva, Pedro Cerejo  
REVISÃO Pedro Cerejo, Daniel Lühmann, Fátima Ribeiro, Mariana Rezende.

DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins  
EDITORA-ADJUNTA Clara Amaral  
DESIGN GRÁFICO #9 Isabel Lucena  
COLABORAÇÃO DESIGN GRÁFICO Joana Lourencinho Carneiro  
APOIOS NO LANÇAMENTO Casa da Dança (Almada), CADAC - Companhia Alentejana de Dança Contemporânea (Beja), A Gráfica (Setúbal), Linha de Fuga (Coimbra) Contemporânea (Beja), A Gráfica (Setúbal), Linha de Fuga (Coimbra)  
APOIO NA DISTRIBUIÇÃO Camões - Instituto da Cooperação e da Língua  
PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Sofia Lopes/Associação Parasita, Circular Associação Cultural  
AGRADECIMENTOS Maria Ángeles e Julio César Fraile Sandonis, sobrinhos-netos de Vicente Escudero, Arquivo fotográfico Museo Reina Sofia, Pedro G. Romero

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 fevereiro de 2024, reservando-se o direito de seleção dos textos, que devem ser enviados por correio eletrónico até ao dia 30 de dezembro de 2023 para: coreia@coreia.pt

DEPÓSITO LEGAL 452179/19 ERC 127238 IMPRESSÃO  
F IG - Indústrias Gráficas, SA - Coimbra  
TIRAGEM 3500 exemplares FONTES Garamond, Arial Narrow, Helvética Roman, Apple Chancery, Aja, Instruction, Prestige Elite Std, F Grotesk  
PROPRIETÁRIO Circular - Associação Cultural  
SEDE DE REDAÇÃO/EDIÇÃO Praça Luís de Camões, 9 - 1.º, 4480-719 Vila do Conde NIF 507590767

O Estatuto Editorial pode ser consultado online em [www.coreia.pt](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



CÂMARA MUNICIPAL DE VILA DO CONDE

dgARTES  
DIREÇÃO-GERAL  
DAS ARTES

REPÚBLICA  
PORTUGUESA  
CULTURA