

C@reia #10

Tadáskia de trégua, é dia Julián Pacomi Toda a Luz do Meio-Dia Yvonne Rainer Declaração (1968), Acção de Rua (1970), Trio A (2011) Alaa Abu Asad Na Ausência da Invasora Filipa César e Sónia Vaz Borges Educação Militante e o Mangue Talles Lopes Engolindo o Velho Mundo Bibi Dória Ensaio Sobre o Nome de Um Filme João Pedro Soares Como num Sonho Acordado Marlene Monteiro Freitas Qual é o Deslocamento da Língua Que Vamos Fazer para Podermos Construir Uma Nova Língua Juntos? Célio Ucha Dias Makongos: A Problemática da Mente e do Corpo Raquel André Querida Sophie Alina Ruiz Folini Aeromancia Mickaella Dantas Compor Uma Fisicalidade

Sonhei que tinha caído de uma ribanceira. Do lado de lá da colina havia um gradeamento em arame. Não percebi como passei para o outro lado, mas não era possível voltar para cima. Comecei a descer uma estrada de terra sem saber onde estava nem para onde ia. Era uma paisagem rural. Falo com pessoas que encontro e pergunto-lhes como regressar. Em algum momento, apercebo-me, no sonho, de que estou em Israel, e que do outro lado é a Palestina. Não reconheço os lugares por onde passo. Na vida acordado nunca estive em Israel nem na Palestina. As imagens que tenho são de desertos, muros de betão, arame farpado. Não correspondem às imagens do sonho. Por que razão acho que estou em Israel? Pergunto a uma senhora com olhar assustado como voltar para Gaza. Um momento de consciência atravessa o sonho e diz-me que não poderia estar em Gaza pois aí está-se em guerra, um massacre, está tudo destruído, e não foi esse o lugar de onde vim. Corrijo a pergunta e digo, como voltar para a Cisjordânia? Ela indica-me um caminho, em frente e depois à direita. Tudo me parece suspeito e duvido se vou conseguir voltar. Atravesso ruas com ar medieval, becos escuros com pocilgas e galinheiros, estreitos com poças de água e lama. Finalmente alcanço o caminho que me levará à fronteira. Chego e sou recebido por um militar. Ele tem uma espingarda na mão que me obriga a tocar por breves instantes. Indica-me que, para passar, primeiro tenho de me registar. Dirijo-me ao posto, pedem-me a minha identidade e pago uma taxa. Tenho uma botija de gás na mão. Dizem que tenho de a colocar num atrelado à parte e que será entregue do outro lado. Dirijo-me à saída, acordo.

É um lugar de privilégio poder sonhar e não viver esta realidade. Aliás, é um privilégio poder dormir e sonhar.

É raro lembrar-me dos meus sonhos. Mais raro ainda sonhar com algo que não conheço, com pessoas que não conheço. E ainda mais raro é sonhar com o “mundo”. Acordado pergunto-me por que razão este sonho. Passei os últimos dias, as últimas semanas, os últimos meses, os últimos anos a ler notícias de guerra. Não é raro o dia em que leio quatro jornais diferentes à procura de entender o que está a acontecer. Dias antes tinha reencontrado uma pequena publicação de Michikazu Matsune, que relata um episódio no aeroporto de Tel Aviv, em 2008, em que o bailarino afro-americano Abdur-Rahim Jackson, membro da companhia Alvin Ailey, foi parado no controlo de passaportes. Começando por ser interrogado por suspeitas em torno do seu primeiro nome, árabe, ele acabou por ser forçado a dançar em frente aos agentes de segurança para provar a sua profissão e identidade. Matsune¹ conta esta história conectando-a com a sua experiência de emigração nos EUA, examinando o lado paranóico e abusivo de definição de perfis e de vigilância que a globalização comporta.

Por mais estranho que me pareça a realidade entrar no meu sonho, o facto é que esta realidade, apesar de longínqua, está totalmente emaranhada no meu quotidiano. Em 1968, Yvonne Rainer escrevia “o meu corpo continua a ser a realidade duradoura”, tentando articular como as imagens da Guerra do Vietname a serem transmitidas na TV lado a lado a anúncios publicitários produziam um estado de choque em si. O mesmo se passa agora, no entanto, as imagens disseminam-se não só na televisão mas também nos nossos telefones, onde quer que estejamos, destruição e morte intercalam-se com imagens de cães e gatos de amigos, publicidade a produtos para a queda de cabelo e anúncios de viagens. Como é que esta violência é digerida? Yvonne Rainer, — de quem aqui publicamos uma série de escritos e documentos — reflete que é o peso do seu corpo que se torna presente no trabalho que faz. E se esse peso toma uma forma política, ela não é literal mas concreta na própria forma do corpo.

A vontade de ser literal, de falar, de dizer de que lado estamos é uma força tanto emancipadora quanto repressora. A abolicionista Ruth Wilson Gilmore dizia, numa marcha pela Palestina em Lisboa, que “devemos mostrar, de todas as maneiras possíveis, a nossa solidariedade recusando a autorrepressão”. Fez uma ligação com as forças nazis nos anos 1930, que, eleitas democraticamente, frisou, democraticamente,

começaram por reprimir pouquíssimo, mas com efeito em muitos. Os que não eram diretamente reprimidos, dizia, autorreprimiam-se por medo. Este sentimento regressa quando assistimos a colegas artistas e investigadores na Europa e nos Estados Unidos a terem os seus trabalhos e colaborações cancelados por se manifestarem antiguerra, contra o genocídio, solidários com uma Palestina livre e pelo cessar-fogo em Gaza. Nas palavras de Fred Moten, perante a compulsão para falar, “precisamos de ser capazes de fazer uma distinção entre fazer declarações e a prática ética de pensar e estudar juntos face à doença comum com que somos confrontados”². Para Moten, mais do que “expressar solidariedade para com a Palestina e para com a prática anticolonial palestina, trata-se de juntar forças para com a anticolonialidade”³.

Muitos dos textos que compõem esta edição do *Coreia* poderiam ser entendidos desta forma. Praticar a anticolonialidade não apenas como uma luta de libertação, mas como uma postura contra a ideia de que uns podem dominar outros, de que um estado é a condição suprema para a existência de um povo, contra um pensamento estreito que divide tudo, que retira humanidade a uns, que separa a natureza do humano e vice-versa. Tal é o caso da contribuição de Alaa Abu Asad que narra a diáspora de uma planta japonesa trazida pelos europeus para a Europa e que se tornou uma espécie considerada “invasora” pelos próprios e, portanto, indesejável. Partindo da botânica e da sua relação de resistência ao colonialismo, em particular o português, Filipa César e Sónia Vaz Borges levam-nos pelos mangues guineenses para refletirem sobre como estes ecossistemas permitiram construir novos lugares de imaginação face a uma velha força agressora. De mundos velhos sedentos fala ainda Talles Lopes elaborando uma minuciosa análise da cartografia colonial portuguesa e especulando como esses tratados foram incorporados pelo projeto modernista brasileiro que preconiza a conquista do interior do território e das formas de vida indígenas.

Trabalhando a partir do território mas atravessando o corpo, Alina Ruiz Folini escreve sobre a sua visita às minas da Panasqueira, no concelho do Fundão. A herança do extrativismo, que coloniza as terras para fazer riqueza, as exaure e deixa ao abandono, é aqui refletida no sentido de politizar a relação com o ar que respiramos e a responsabilidade entre entidades do cosmos. Sobre cuidado da terra olhamos também para o filme *Os Curadores da Terra Floresta*, de Morzaniel Iramari Yanomami, que documenta um ritual de xamãs yanomami para curar a floresta amazónica. Ao focar-se neste filme, João Pedro Soares traz uma reflexão sobre a relação entre cinema e imagem e a dimensão da visão yanomami nessa brutal missão de cura. A capacidade de ver outramente obriga a pensar o filme não apenas pela sua imagem mas pelo gesto que o constitui.

A transferência da imagem para o gesto ressoa com a transferência de ver e recontar que Bibi Dória traça do seu processo de memorizar um filme. Num momento em que ardeu, em 2021, parte da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, resultado do desprezo institucional do governo de Bolsonaro, Bibi Dória insurge-se como um corpo de um filme. Perante a destruição da memória dos arquivos, Dória é simultaneamente receptáculo e transmissor de uma obra numa outra medialidade que é a sua fala, a sua própria memória, o seu corpo. Reverberando com esta transferência, Raquel André interroga noções de media numa carta endereçada a Sophie Calle, artista que ao longo da sua carreira tem esbatido as fronteiras entre vida e arte. Raquel André questiona se a vida da artista pode ser considerada a obra em si mesma e, nesse caso, concretizar o que Rosalind Krauss chama de “verdade” como um meio em si. Ou seja, será a obra a vida no corpo de alguém?

O judoca olímpico Célio Dias, que encontramos em performance nas ruas do Chiado e do Camões no outono passado, escreve um testemunho sobre a relação que ocupa o seu corpo não normativo entre a prática do judo e a da dança contemporânea. E sobre o lugar de encontro entre línguas e linguagens fala-nos Marlene Monteiro Freitas numa longa entrevista a partir da sua encenação da ópera *Lulu*, de Alban Berg, em Viena. Nesta entrevista reflete sobre a forma como o seu trabalho opera na criação de uma

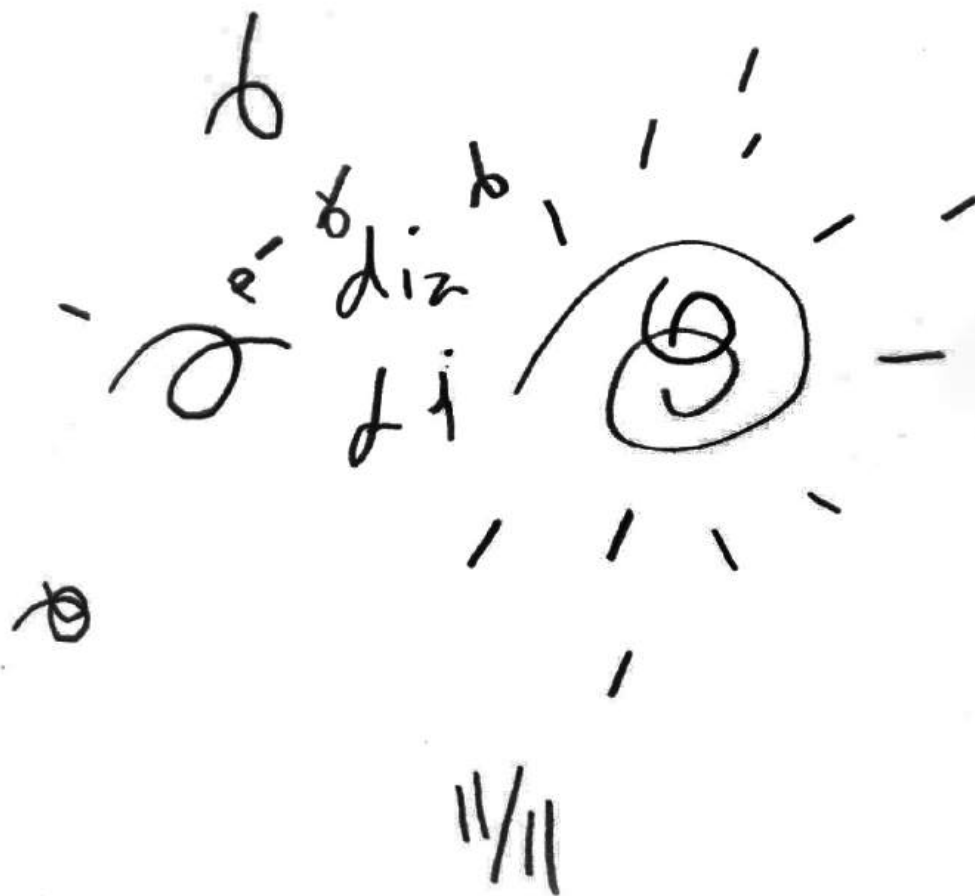
nova linguagem mediada pelo encontro, seja com novos intérpretes, bailarinos e colaboradores, seja na relação que estabelece com o público. Este deslocamento que permite criar uma nova língua através do encontro, sublinha uma ética de trabalho que contraria a ideia de imposição e reafirma a necessidade de reinvenção coletiva.

Perante um mundo em guerra permanente e novas ordens mundiais imanentes, perante o confronto com “a urgência feroz do agora”⁴, importa continuar a renovar hábitos de reunião, renovar os nossos hábitos de estar junto. Como lia num artigo de Constança Viegas Martins, “o melhor que temos a fazer pelo povo palestino é lutar contra as instituições aqui”⁵. É contra o fascismo que nos movemos. É contra o fascismo que vemos ressurgir diariamente em todos os cantos, cinquenta anos depois do 25 de abril. E ainda que nos possamos adaptar às trevas — parafraseado Julián Pacomio, num texto que pensa o sol e a sua presença (ou ausência) na arte e na literatura — a luta continua, é contínua. Como diz o título da contribuição gráfica de Tadáskia, *de tréguas, é dia*.

João dos Santos Martins

p.s. Ao fecho desta edição soubemos da partida demasiado cedo da bailarina Mickaella Dantas, de origem brasileira e radicada no Porto, que ao longo da última década dançou intensamente por toda a Europa. Para a homenagear incluímos um testemunho seu, de 2021, no qual reflecte sobre a relação com um novo corpo que integrou, prótese, “compondo uma nova fisicalidade”.

1. Michikazu Matsune, Dance, *If You Want to Enter My Country!*, 2008. Publicação independente.
2. “Fred Moten on Palestine and the Nation-State of Israel”, 25/10/2023, <https://www.youtube.com/watch?v=vWnzkJUAZnQ&t=21s>, consultado a 12/02/2024.
3. Ibidem
4. Martin Luther King Jr.'s *I Have a Dream*, 1963, consultado em <https://www.npr.org/2010/01/18/122701268/i-have-a-dream-speech-in-its-entirety>
5. *Jornal Puncto*, Edição 2/40, Outono 2023, “Palestina Mon Amour”.



de tregua, é dia
Tadáskia

Grafite sobre papel, díptico, 2023.

Toda a Luz do Meio-Dia¹ (Apontamentos sobre o Sol, Alguma Escuridão e Muito Poucos Crepúsculos)

Julián Pacomio



"Não somos criaturas da luz. Somos animais sem sombra, de movimentos fugidios e reverberações ténues, como são ténues as nossas resistências. A luz denuncia-nos, expulsa-nos", escreveu Camila Sosa Villada no seu romance *Las Malas* (Barcelona: Tusquets Editores, 2020).

Se lançarmos uma olhadela a Madrid e a Barcelona, as cidades que, tirando Lisboa, mais percorri nos últimos anos, damo-nos conta de uma temática pujante nas suas exposições, publicações, peças de teatro, seminários e ciclos de reflexão: a noite. "Dance this mess around"; "Estudios de la noche"; "Querer parecer noche"; "Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío", no CA2M (Madrid, Móstoles); "YOU GOT TO GET IN TO GET OUT", em La Casa Encendida (Madrid); "Las periferias de la noche", de Apichatpong Weerasethakul, no Fabra i Coats (Barcelona); as publicações "Historia universal del after", de Leo Felipe, e "Raving", de McKenzie Wark, pela Caja Negra; ou "EDIT", de Sonia Fernández Pan, com a Caniche editorial; "Article 6: Pensar la noche", no quadro das edições de Sant Andreu Contemporani (Barcelona), para dar conta de apenas alguns casos.

Penso que, no contexto lisboeta, a noite aproxima-se mais da festa do que de outras das suas aceções. Seguramente, com um eco *clubber* berlinense, mais jovem e mais *queer*. Pensemos, por exemplo, no Planeta Manas, nas Festas Mina, em bares como o Damas, clássicos como o Lux, sítios *underground* como o Desterro e toda a onda de proliferação do *international dj*, *raves*, residentes e *guests*, que também têm o seu quê de hipsterização da cultura moderna e do novo *digital nomad*. Tenho de reconhecer que me fascina, ao mesmo tempo que me cansa tanta admiração pelo noturno.

"A luz, que foi condenada a descer do sol e que acabou a combater contra os corpos humanos, aqui na vida", escreveu Manuel Vilas no seu romance *Ordesa* (Madrid: Alfaguara, 2018).

Pergunto-me sobre o dia e sobre o sol e pergunto-me onde acabarão aquelas exposições, artistas, livros e filmes que se centram na luz e se afastam da noite. Será que as margens, os mistérios, o oculto, o periférico, o estranho, o *outro* e tudo aquilo que sai da norma apenas pode acontecer de madrugada? Intuo que não.

Pergunto-me pelas razões deste abandono e pelo porquê de o que é luminoso ter deixado de ser menos importante do que o que acontece por trás das sombras. Não existem, por acaso, escuridões em plena luz do dia?

"Vontade de obscurecer tudo? Não: vontade de iluminar - com luzes de sol ou de artifício - as zonas obscuras", escreveu Alejandro Zambra em *No leer* (Madrid: Anagrama, 2018), sobre o romance *Toda la luz del mediodía*, de Mauricio Wacquez (Santiago: Editorial Zig Zag, 1965).

Estamos acostumados a pensar que é na noite e na madrugada que surgem os mistérios e os fantasmas. No entanto, no mundo antigo, especificamente na Grécia clássica, não é com a chegada da escuridão que deuses e demónios se mostram, mas sim ao meio-dia, quando o sol está no seu zénite e não há sombra alguma, é este o único momento em que podem ser identificados com total claridade. Roger Cailliois conta-nos, no seu livro *Los demonios del mediodía* (Madrid: Siruela, 2020), que, na tradição da mitologia mediterrânica, a hora do meio-dia era o único momento em que o ser humano ficava exposto a todos os perigos e a todas as tentações. Não só é a hora dos mortos, quando os mortos querem estar sozinhos, como também é a hora da própria morte. De facto, as sereias, tal como outras figuras mitológicas como as esfinges, as lârnias, as harpias, as erínias, as nereidas e as ninfas foram, na sua origem, representações de demónios, de almas mortas e de almas dos mortos que, como os vampiros, apenas podem ser vistos aquando da hora imóvel e calorenta do meio-dia. Embora se saiba que o meio-dia é o momento em que há luz sufi-

ciente para a viagem da alma até ao Paraíso também há um duplo sentido que desvela a sua contradição, é a hora dos mortos, dos seres sem sombra, a hora do meio-dia tanto salva como assombra.

"Farei com que o sol se ponha em pleno meio-dia", profetizou Amós (Amós, 8:9).

Já com Homero, na *Iliada*, o decorrer completo de um dia seria dividido em três: "Chegará a manhã, o crepúsculo e o meio-dia" (*Iliada*, VIII). No entanto, durante muito tempo, a hora do meio-dia também foi o momento mais fácil de medir - o verdadeiro meio-dia será sempre o momento da longitude mínima da sombra de um objeto vertical espetado no solo; já a hora da meia-noite continuava a ser mais difícil de calcular, e até a própria palavra *media nox* não chegou a ter uma ressonância tão forte como a palavra meio-dia.

"O sol é o que alegra o dia pela manhã quando nasce.

Ai de nós que seria

se o sol um dia faltasse?", pergunta a letra de um fado operário do Alentejo.

Além de toda a mitologia associada, o meio-dia continua a ser importante para a cultura popular e rural. Há um momento muito concreto para os trabalhadores do campo denominado "a sesta do carneiro", também conhecida como "sesta do burro" ou "sesta do cabrito", muito popular no Mediterrâneo e no interior da Península Ibérica, especialmente na Estremadura espanhola e na Andaluzia. Hoje está associado ao ato de passar pelas brasas antes da hora do almoço, mas originalmente fazia referência ao descanso dos trabalhadores que, depois de terem acompanhado e alimentado o gado pelos montes, depois de terem lavrado e cultivado a terra, decidem procurar uma sombra por baixo da copa de uma árvore próxima para dormirem um pouco. Descansar quando o sol vai alto era uma máxima, proteger-se do momento mais quente do dia (o meio-dia), no lugar mais quente (o campo), no trabalho mais esgotante (o trabalho agrícola). Além disso, o meio-dia é também a hora que menos vento oferece, a falta de sombras na intempérie e o cansaço associado à lavoura colocaram este momento diário como o mais perigoso e propício a apanhar uma insolação.

A hora do meio-dia tornou-se popular na mitologia grega e eslava, mas também existem palavras muito específicas para nomear o nascer e o pôr do sol: *lubricán*, que significa algo como "nem lobo nem cão" ou "meio lobo meio cão". É uma palavra usada para os crepúsculos, tanto matutinos como vespertinos, e que provém do latim: *lupus*, "lobo", e *canis*, "cão". *Lusco-fusco* é outro sinónimo, neste caso usado mais concretamente para a hora do anoitecer. É um substantivo popular em Portugal, também usado na Galiza e em outras latitudes espanholas.

Lusco-fusco designa exatamente o instante em que desapareceram todas as cores quentes no céu e em que as tonalidades cinzentas estão prestes a cair, convertendo o céu em noite profunda e cerrada. *Lubricán* e *lusco-fusco* são um "já não, ainda não", um momento "quase", um instante de

transição da luz solar. O meio-dia, como instante suspenso, é quase impercetível se não se der conta da ausência de sombras. Ao invés das mudanças rápidas dos estados crepusculares, o meio-dia é uma pausa, é o momento em que o sol está mais alto no firmamento, marcando a sua ascensão e descida em relação à linha do horizonte e dividindo o dia em dois. Esta imagem é um instante que se converte numa dobra, o dia a metade, o centro, o ponto concreto intermédio entre dois extremos. O meio-dia é a medida.

"Mete-me medo a luz,
o quieto da luz,
o osso da tua tempera

contra o meu", declama Olvido García Valdes no seu poema *Ella, los pájaros* (Soria: Diputación de Soria, 1994).

A noite aguarda terrores, seria um erro negá-lo, mas o sol dói mais e os seus raios, como é evidente, queimam. É sabido que quando se permanece algum tempo na escuridão, as pupilas se dilatam, os olhos acostumam-se e chegamos a ver coisas que era impossível intuir num primeiro momento. Digamos que uma pessoa se adapta às trevas. Todavia, durante o dia as pupilas contraem-se e precisamos de lentes escuras para nos protegermos e não ficarmos cegos. Precisamos de algo como não ver para podermos ver. É sabido que não se pode olhar diretamente para o sol e para a morte durante um tempo demasiado prolongado sem se sofrer danos. Nunca nada doeu mais ao ser humano do que uma imagem luminosa e absolutamente radiante.

Texto traduzido do original em espanhol por Pedro Cerejo.



A colheita. Pieter Bruegel, o velho. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA. 1565.
A sesta. Vincent van Gogh. Musée d'Orsay, Paris, França. 1889.

1. Título da peça dirigida por Julián Pacomio e co-criada com Bibi Dória e Bruno Brandolino, segunda parte da "Trilogia do sol", que estreou no Espaço do Tempo em 2023.

DECLARAÇÃO (1968)

(Não é necessário ler isto antes da observação.)

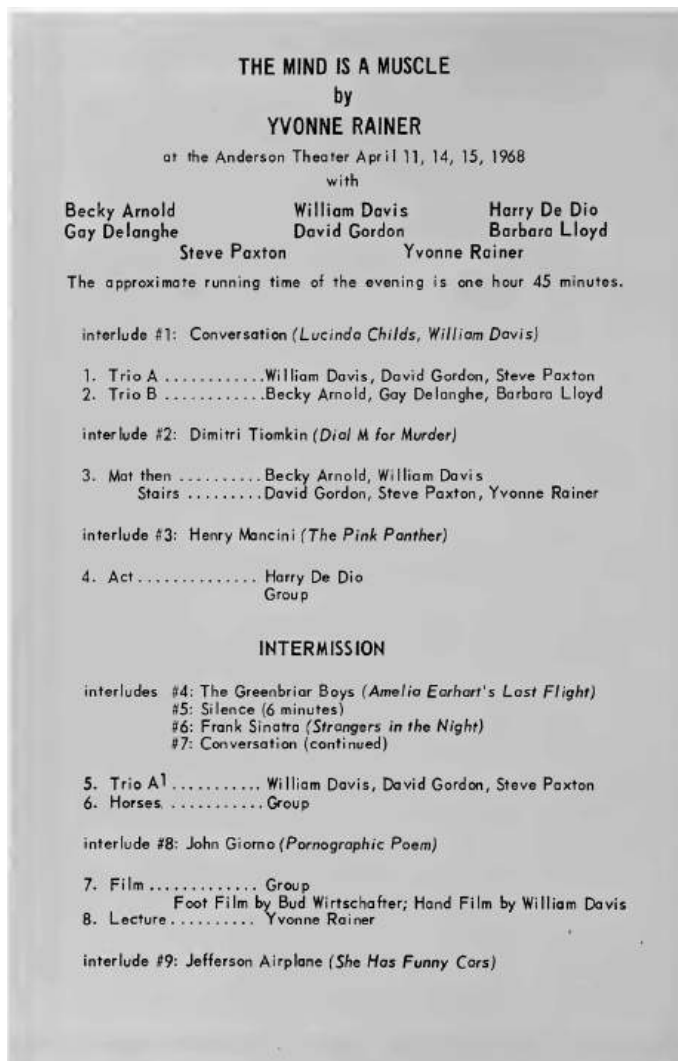
As escolhas no meu trabalho baseiam-se nos meus próprios recursos peculiares — obsessões da imaginação, poderíamos dizer — e também numa discussão contínua com a dança, no meu amor e desprezo por ela. Se a minha raiva contra o empobrecimento das ideias, o narcisismo e a exibição sexual disfarçada da maior parte da dança pode ser considerada como moralismo puritano, também é verdade que eu amo o corpo — o seu peso, a sua massa e a sua fisicalidade não aperfeiçoada. No geral, tenho interesse em mostrar as pessoas enquanto estão ocupadas em vários tipos de atividades — sozinhas, com outras pessoas, com objetos — e em pesar a qualidade do corpo humano em relação à dos objetos e longe da superestilização dx bailarinx. Interação e cooperação, por um lado; substancialidade e inércia, pelo outro. A invenção de movimento, ou seja, a “dança” em sentido estrito, é apenas um de vários fatores no trabalho.

Embora as preocupações formais variem em cada secção de *THE MIND IS A MUSCLE* [A MENTE É UM MÚSCULO], podemos fazer uma declaração geral. Estou frequentemente envolvida em mudanças que são confrontadas com uma ou mais constantes: pormenores executados no contexto de um contínuo de energia (*Trio A*, *Mat*); frases e combinações realizada em uníssono (*Trio B*); movimentos interativos e mutuamente dependentes realizados num padrão espacial particular (*Trio A*); padrões espaciais variáveis e configurações de movimento realizados por um grupo que se movimenta como uma só unidade (*Film*, *Horses*); mudanças numa configuração de grupo que ocorrem em torno de uma área central de foco constante (*Act*); e justaposições mais óbvias que envolvem verdadeiras separações no espaço e no tempo.

A condição para a realização das minhas coisas reside na continuação do meu interesse e da minha energia. Tal como as questões ideológicas não têm influência no tipo de trabalho, também o teor das condições políticas e sociais não tem influência na sua execução. O mundo desintegra-se à minha volta. A minha ligação com o mundo em crise permanece ténue e distante. Posso antever um tempo em que esse distanciamento terá necessariamente de terminar, embora não consiga prever exatamente quando ou de que maneira as relações mudarão, ou que circunstâncias irão incitar-me a um diferente tipo de ação. Talvez apenas o recrutamento militar universal feminino afetará a minha função (o *ipso facto* da preparação física das bailarinas irá torná-las nas primeiras vítimas); ou um apelo a uma suspensão universal das funções individuais, para incluir o fim do genocídio. Esta declaração não é uma apologia. É uma reflexão de um estado de espírito que reage com horror e incredulidade ao ver um vietnamita a ser morto a tiro na televisão — não à visão da morte, contudo, mas ao facto de a televisão poder ser desligada mais tarde como depois de um mau *western*. O meu corpo continua a ser a realidade duradoura.

Março de 1968

Este texto constitui parte da folha de sala *The Mind Is a Muscle* (1968), de Yvonne Rainer. Traduzido do original em inglês por Pedro Morais.



TRIO A (2011)

Quando está certo nada se lhe compara as peças encaixam-se nenhuma espécie de dúvida estraga o movimento do braço para a anca para o joelho para o chão depois o centro contraído em triunfo todo o mecanismo as suas disposições discretas não impedem o impulso para a frente da prática do objeto não há ritual aqui o peso do corpo é prova material de que o ar é matéria e a mente casa com o músculo

Publicado originalmente em *Poems* (Nova Iorque: Badlands Unlimited, 2011).



Yvonne Rainer, *Horses*, 1968. Fotografia de Peter Moore. Cortesia de Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Libraries. © Northwestern University.

AÇÃO DE RUA (1970)

Na primavera passada [1970] — incitada pelos assassínios nas universidades dos EUA e pela invasão do Camboja — usei o *M-Walk* (assim chamado porque foi inspirado numa sequência de *Metropolis*, de Fritz Lang) como protesto contra estes acontecimentos. Quarenta pessoas, usando braçadeiras pretas, aglomeraram-se em três colunas no meio da rua Greene, logo abaixo de Houston (na Baixa de Manhattan). Balançando em uníssono de um lado para o outro com a cabeça baixa, serpenteámos pela Greene, a oeste na Prince (onde fomos parados momentaneamente por um polícia e instruídos a subir ao passeio; ninguém falou ou parou de se balançar durante essa interrupção), a sul em Wooster, a este na Spring, depois a norte na Greene de volta ao ponto de partida inicial. Durou uma hora; no final, a maioria dos participantes tinham-se ido embora, e apenas cinco de nós permaneceram.

Durante o verão continuei a pensar em integrar alguma forma de protesto contra — ou pelo menos em referência — os horrores perpetrados pelo governo americano. Durante um período de três semanas como professora na Universidade George Washington, em Washington, D.C., insisti que uma enorme placa fosse pendurada no ginásio durante esse período, que dizia “Porque estamos no Vietnam?” Em diversas ocasiões dei aulas no Ellipse, em frente à Casa Branca. Pendurámos a placa na cerca do outro lado da rua em frente de uma longa fila de pessoas que esperavam para visitar a Casa Branca. Quando um guarda exigiu a sua remoção, nós obedecemos.

Yvonne Rainer, *Work* 1961-73 (Halifax e Nova Iorque: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design e New York University Press, 1974).



Na primeira fila, da esquerda para a direita: Yvonne Rainer, Douglas Dunn e Sarah Rudner, 1970. Cortesia de Getty Research Institute, Los Angeles (2006.M.24).

Na ausência da invasora: poderemos finalmente olhar para a sanguinária-do-japão como uma companheira para um futuro verde?

Alaa Abu Asad

Meditando sobre a história da planta chamada sanguinária-do-japão, podemos inferir que a questão da “origem” não é tão importante hoje em dia. Podemos também permitimo-nos experienciar realidades diferentes em vez de as vermos como um problema e, é claro, especular sobre um futuro comum. Meditando sobre o percurso histórico da nobre e ornamental sanguinária-do-japão, que está a ser hiperdemonizada nos dias de hoje, e é considerada invasora, indesejada, abominável e problemática, podemos ver como esta planta deu o mote à ecologia de invasão, à sua linguagem ofensiva, à etnobotânica, à vegetação urbana e a este texto.

Sejam bem-vindos a uma reconstituição em três actos da carreira tumultuosa da sanguinária-do-japão, desde uma medalha de ouro em 1847 nos Países Baixos, passando por uma proscricção na Lei da Vida Selvagem e Meio Rural de 1981 no Reino Unido, até a um conjunto de reflexões sobre um futuro comum, e mais ainda.



Sanguinária-do-japão (*Fallopia japonica*) num vaso de amianto, 2019.

ACTO I Questionar a história

1. E se Guilherme II dos Países Baixos não tivesse estado indirectamente envolvido na história da planta exótica sanguinária-do-japão?
2. E se os Países Baixos não tivessem sido o único país do Ocidente (para além da China, no Extremo Oriente) a manter relações comerciais e a fazer algumas viagens para o Império do Japão, de 1641 a 1853?
3. E se a ilha artificial Dejima, ao largo da costa de Nagasaki, não tivesse sido construída pelos portugueses e, mais tarde, tomada pelos holandeses?
4. E se Philipp Franz von Siebold não tivesse sido destacado para trabalhar na missão comercial holandesa na ilha de Dejima, em Nagasaki, tendo chegado ao Japão em 1823?
5. E se o médico Philipp von Siebold não pudesse praticar a sua medicina junto da população local japonesa?
6. E se o médico von Siebold não colecionasse plantas, sementes, livros, artefactos e mapas no Japão?
7. E se o médico Von Siebold não fosse presenteado com ferramentas, sementes, livros e quadros por parte da população japonesa local, em troca dos seus tratamentos médicos ocidentais?
8. E se os presentes que o médico von Siebold recebeu dos seus doentes no Japão não constituíssem a base da sua colecção etnográfica?
9. E se o médico von Siebold não se tivesse apaixonado por Kusumoto Taki, a mulher com quem ficou e estabeleceu uma relação clandestina?
10. E se Kusumoto Taki, a companheira secreta do médico von Siebold, não tivesse dado à luz a filha deles, Kusumoto Ine, no Japão?
11. E se os japoneses não ficassem ofendidos por descobrirem que von Siebold colecionava mapas do seu Império, entre outras coisas como livros, plantas, sementes e artefactos?
12. E se os japoneses não suspeitassem que von Siebold era um espião russo porque colecionava mapas do seu Império, entre outras coisas como livros, plantas, sementes e artefactos?

13. E se os japoneses não tivessem demitido von Siebold devido ao facto ofensivo (segundo eles) de ele coleccionar mapas do Império, entre outras coisas como livros, plantas, sementes e artefactos?
14. E se o médico von Siebold, a sua mulher Kusumoto Taki e a sua filha Kusumoto Ine pudessem regressar à Europa e viver juntos nos Países Baixos?
15. E se Kusumoto Ine, filha do médico von Siebold, não se tivesse tornado a primeira mulher médica a praticar a medicina ocidental no Japão?
16. E se o médico von Siebold não pudesse regressar com a sua colecção de plantas a Antuérpia e, depois, a Leiden?
17. E se o médico inglês Nathaniel Bagshaw Ward não tivesse popularizado um terrário primitivo, conhecido como “caixa de Ward”, para transportar plantas vivas e angiospérmicas?
18. E se o médico von Siebold não tivesse trazido do Japão um espécimen feminino vivo de sanguinária-do-japão numa caixa de Ward?
19. E se o médico von Siebold não tivesse introduzido e reintroduzido na Europa, juntamente com a sanguinária-do-japão, outras plantas ornamentais de jardinagem como a hosta, a hortênsia, o rododendro, a forsítia, a rosa-rugosa, a magnólia e a ginkgo?
20. E se o espécimen feminino da sanguinária-do-japão, que foi trazido do Japão numa caixa de Ward, não se reproduzisse vegetativamente desde 1825?
21. E se a sanguinária-do-japão, que foi trazida em 1825 e pode ser encontrada actualmente no Hortus Botanicus de Leiden, não fosse a Mãe hipotética de todas as sanguinárias-do-japão que crescem actualmente no Noroeste da Europa e no Norte da América?
22. E se a sanguinária-do-japão não tivesse ganho o primeiro prémio na Sociedade de Agricultura e Horticultura de Utrecht, em 1847, como a planta ornamental mais interessante e valiosa do ano?
23. E se a planta ornamental de jardinagem sanguinária-do-japão não tivesse sido recebida a 9 de Agosto de 1850 nos Reais Jardins Botânicos de Kew “como parte de um grande lote de plantas do Sr. Siebold de Leiden”?
24. E se “o viveiro de Siebold em Leiden, onde a planta era activamente vendida e fortemente promovida, ao ponto de ser oferecido um desconto de 25% aos jardins botânicos, não fosse considerado o local inicial do clone da sanguinária-do-japão que tão eficazmente invadiu grande parte da Europa”, como afirmam Bailey e Conolly na sua breve história da planta?
25. E se a Rainha Vitória não admirasse as plantas ornamentais que eram trazidas “para casa” vindas das colónias ultramarinas e plantadas nos jardins botânicos, entre as quais se encontrava a sanguinária-do-japão?
26. E se a sanguinária-do-japão, planta ornamental de jardinagem, não fosse tão cobiçada, popular, nobre e frequentemente comercializada durante a era vitoriana?
27. E se a sanguinária-do-japão encontrasse hoje o seu inimigo natural – para além dos seres humanos e dos cidadãos dedicados – nos Países Baixos da actualidade?
28. E se a sanguinária-do-japão pudesse ensinar-nos mais sobre nós próprios enquanto seres humanos, membros

de grupos, sociedades e cidadãos de Estados nacionais do que sobre si própria enquanto espécie exótica invasora?

29. E se a sanguinária-do-japão, planta exótica invasora, pudesse dar-nos a oportunidade de olharmos para a nossa realidade, para a nossa vida quotidiana e para o nosso passado de uma perspectiva diferente?

30. E se a sanguinária-do-japão pudesse ensinar-nos a abrandar, a contemplar, a tomar o tempo necessário e a resistir sempre que for preciso?

31. E se a sanguinária-do-japão pudesse, de facto, aliviar a vossa e a minha dor?

ACTO II Questões jurídicas

Sou uma planta política.

Chamada sanguinária-do-japão em português, *FALLOPIA JAPONICA* em latim (e anteriormente *REYNOUTRIA JAPONICA*, *POLYGONUM MULTIFLORUM* [alpha], *POLYGONUM PICTUM*, *POLYGONUM CUSPIDATUM*, *POLYGONUM SIEBOLDII* e *POLYGONUM REYNOUTRIA*). No Japão, porém, sou conhecida como *ITADORI*, que se pode traduzir como “alivia a dor”. Na China, chamam-me pau-de-tigre, devido ao padrão avermelhado e sarapintado com o de um tigre nos meus caules. Também cresço nas Coreias e em Taiwan, mas no Ocidente associam-me apenas ao Japão. Isto deve-se à dinâmica política tanto no Extremo Oriente como na Europa, que enformou as nossas realidades actuais. Embora nem sempre consiga aliviar a dor, posso curar a alma, como Derek Jarman escreve nos seus diários sobre o seu jardim em Prospect Cottage, perto da Estação Nuclear de Dungeness. A propósito do seu estado de saúde e da morte dos amigos devido ao vírus HIV nos anos oitenta do século passado, escreve: “Planto o meu horto de plantas medicinais como se fosse uma panaceia, leio sobre todas as dores que as plantas curam – e sei que não vão ajudar. O jardim como farmacopeia falhou. No entanto, ainda há uma emoção em ver as plantas a brotar que me dá esperança.”

Juntamente com muitas outras irmãs, fomos trazidas vivas numa caixa de Ward. Um recipiente de vidro, selado e fixado com traves de madeira ao longo das suas superfícies, com uma abertura de um lado e outra no topo – onde duas folhas de vidro se encontram e formam um prismatragular. *TERRARIUM VIVARIUM*. Muitas destas irmãs são hoje aclamadas como plantas ornamentais de jardinagem, tais como a glicínia, a hosta, a hortênsia, o rododendro, a rosa-rugosa, a *MALUS FLORIBUNDA*, a ginkgo, as bagas de goji, a bérberis, o *ACER SIEBOLDIANUM*, o marmeleiro-da-china e muitas outras.

Mas eu tornei-me uma das foragidas dos jardins vitorianos porque...

Sou uma planta política.

A lei foi embutida em mim. A minha existência e o meu crescimento estão implicados. Por isso, sou uma planta altamente política. Sou a estrela dos meios de comunicação social e dos cabeçalhos das notícias, deixo os ambientalistas perplexos e apareço em processos judiciais.

Num processo judicial, datado de 2 de Fevereiro de 2017, no condado de Cardiff, no País de Gales, afirmou-se que:

- Bastam 0,7 gramas do meu rizoma (o que equivale a 10 mm de comprimento) para produzir uma nova planta regenerada em 10 dias.

- O meu rizoma pode permanecer latente durante longos períodos, possivelmente durante vinte anos.
- É necessário um plano de acção para fazer face aos danos e incómodos contínuos que posso causar em propriedades privadas.
- Se eu estiver a menos de 7 metros de um espaço habitável, exige-se que isso seja registado num relatório de avaliação do imóvel.
- A minha presença pode afectar o valor recreativo e de mercado de propriedades privadas.
- A minha presença pode causar dificuldades quanto à possibilidade de venda de propriedades privadas.
- Também se fez referência a outro caso mais antigo, em que se traçou uma analogia entre a minha presença e uma casa de prostituição, pois aparentemente eu poderia “interferir sensivelmente no gozo confortável e conveniente da residência do homem, onde vivem com ele a sua mulher, o seu filho e os seus criados”, como foi afirmado no processo judicial.

ROUNDUP. Em suma.
Sou uma planta política.
Muitas são as formas de me controlar.
G é de genocídio e gastos anuais
L de libertina
I de insistente e imunda
F de fealdade
O de obscena
S de sodomia
A de agonia e de atrevida
T de Triffid e terror
O de odiosa
Tudo junto, glifosato.
ROUNDUP. Em suma.

O glifosato é um herbicida sistémico de largo espectro e um dessecante de culturas. Trata-se de um composto organofosforado que actua inibindo a enzima EPSP da planta. É utilizado para matar as ervas daninhas, sobretudo as ervas daninhas anuais de folha larga e as gramíneas que competem com as culturas. O glifosato é o ingrediente activo do Roundup, o produto de marca da Monsanto, que a Bayer adquiriu em 2018. É o herbicida mais utilizado nos Estados Unidos. “Num dia de sol, uma pulverização de glifosato numa folha de sanguinária-do-japão faz com que ela seque em poucos minutos”, afirma um soldado do Estado contra a sanguinária-do-japão no País de Gales.

No entanto, a exposição da pele e dos olhos a formulações concentradas de glifosato prontas a usar pode causar irritação, dermatite de fotocontacto, e a inalação da névoa de pulverização pode causar irritação no nariz. Ingestão de produtos com glifosato pode provocar um aumento da saliva, queimaduras na boca e na garganta, náuseas, vómitos e diarreia. Vários estudos científicos relacionam a utilização do glifosato com a doença de Parkinson. Estes estudos indicam igualmente que o glifosato pode ser cancerígeno. No entanto, o glifosato é infelizmente promovido como o melhor herbicida para o controlo da sanguinária-do-japão, visto que outros métodos físicos, como cobrir o solo, cortar a planta, arrancar, aparar, podar, desenraizar, desenterrar, queimar, pôr ovelhas / porcos / cabras a pastar, despejar água a ferver, deitar água salgada, congelar as raízes, electrocutar, termo-electrocutar, encharcar o jardim com gasóleo, importar insectos e inimigos biológicos, plantar espécies autóctones competitivas, monitorizar os locais infectados, e utilizar câmaras de aquecimento simplesmente não funcionam.

Estou a pensar no que Tao Orion escreve em *BEYOND THE WAR ON INVASIVE SPECIES: A PERMACULTURE APPROACH TO ECOSYSTEM RESTORATION*: “A presença de espécies invasoras não é necessariamente um problema a resolver, mas sim um convite para aprofundar a compreensão da complexa dinâmica do ecossistema ao qual estão

intrinsecamente ligadas.” E não posso deixar de referir o que ela enumera: “Cidades e subúrbios, bairros-de-lata, esgotos, lixeiras, zonas mortas, currais de engorda, centros comerciais e monoculturas. Pesticidas, plásticos e poluição orgânica persistente. Carvão e cumes desaparecidos. Pexs que dele derivam. Alterações climáticas, subida do nível do mar, deslocamento cultural e ecológico, extinção.”

ACTO III

Insistir num futuro possível

O mel que foi retirado às abelhas, que me sugaram pétalas e sorveram o néctar das flores em Setembro e Outubro passados, quando já quase nenhuma outra planta conseguia produzir flores, e quando eu tive de receber todos os insectos, acolhendo-os em cima e em baixo dos meus caules e folhas, esse mel tinha um sabor doce. Escuro, rico e robusto.

O papel, que servia de capa ao livro e de espaço para registar as vossas palavras, era prático. O papel foi feito com pedaços cortados de caules secos que, quando vivos, eram eu. Mas ainda estão vivos. A música, que foi tocada numa flauta feita com um dos meus caules secos, também sou eu. A música era suave e doce.

Agora, exaurimos este planeta, ao contribuímos durante séculos para a redução dos seus recursos de forma desleal. A Mãe Terra tornou-se uma expressão agonizante de tristeza. E nós? Nós somos só cómicos. Como se costuma dizer: os ricos ficaram mais ricos, os pobres são considerados criminosos como sempre foram, e os que estão a meio caminho vão ficando mais pobres; mas todos estão desesperançados, assustados, perdidos, cansados, indecisos e hesitantes.

Vou recorrer ao que Helen Macdonald conta em *VESPER FLIGHTS* sobre uma avestruz fêmea que, depois de ter enfiado uma pata na cerca de uma quinta no oeste do País de Gales e de a ter partido ao tentar libertar-se e, apesar de ter sobrevivido, acaba por ser eutanasiada para lhe poupar o sofrimento. Relembrando o incidente, escreve Helen:

“Pensei na crueldade do sistema em que esta criatura tinha sido apanhada. E depois pensei no dia em que corri atrás dos bois na colina e tudo se resolveu com perfeita clareza. Pois eu tinha-me visto como um desses bois, mais um elemento num rebanho selvagem de que ninguém cuida, a gozar a vida no meio do nada, sem pensar no que aconteceria no futuro, e sem grandes preocupações quanto a isso, mas sabendo lá no fundo que um dia haveria de ir parar ao matadouro. Não haveria como escapar do alto-mar para a costa. E a minha correria e os meus gritos não eram gratuitos. Tinham sido uma tentativa incipiente de os arrancar àquela compostura satisfeita. Tinham sido um aviso para eles *SE PIRAREM DALI PARA FORA*, porque o vale em que estávamos todos era escuro e profundo e não podia acabar bem.”

Sou uma sanguinária-do-japão.
Ainda estamos nesse vale profundo e escuro.
Sou uma sanguinária-do-japão; sou uma planta política, ambivalente, resiliente, duradoura e perene; e uma desordeira, como qualquer outra planta, mas sou a vossa planta companheira para um futuro verde.
Se estamos a ser conduzidos para o abismo, então façamos a viagem juntos.
Ultrapassemos os outros passageiros todos para chegar à dianteira, assumir o controlo e pegar no volante para nos desviarmos.
Digamos que isto já tinha acontecido e que tínhamos flutuado para longe do vazio; ainda assim eu continuaria a ser a vossa planta futura de eleição.

Se enfiassem o dedo nesse futuro e o lambessem, o sabor seria provavelmente amargo. Mas se pousarem em mim a mão e contemplarem as possibilidades que podemos desenvolver juntos, o sabor pode ser melhor, e talvez se torne doce.

Como comentar a história, tentando *QUEERIFICA-LA* a partir deste lugar, quando não se é holandês, nem britânico,

nem europeu? Porquê desafiar a história em geral e encorajar as pessoas a pronunciarem-se, a fazerem perguntas, em vez de tomarem as coisas como garantidas – ou pior, consumirem o que é produzido em massa? Porquê conceber um futuro melhor e não desistir dos direitos, das necessidades e de vidas dignas? “Nenhum de nós suporta demasiada realidade”, escreve Helen. Devíamos ser criativos enquanto comunidade, usar a imaginação e sermos capazes de pensar no que fazer a seguir, “para tomar a decisão certa face ao mau tempo que se aproxima”.

Identifico-me muito com o que Olívia Laing escreve na sua introdução aos diários de Derek Jarman, *MODERN NATURE*, de 1989-1990. Na edição de 2018, escreve: “Jarman preocupava-se com o aquecimento global, o efeito de estufa, o buraco na camada de ozono. Será que vai haver futuro? Estará o passado irremediavelmente destruído? O que fazer? Não percas tempo. Semeia alecrim, lírio-tocha, santolina; transfigura o terror em arte.”

No seu livro de 2020, *FUNNY WEATHER: ART IN AN EMERGENCY*, Olívia escreve:

“Era verdade. A jardinagem situa-nos num tipo de tempo diferente, a antítese do presente estonteante das redes sociais. O tempo torna-se circular, não cronológico; os minutos transformam-se em horas; algumas acções demoram décadas a dar frutos. O jardineiro não está imune ao desgaste e à perda, mas é confrontado diariamente com as boas notícias constantes da fecundidade. Uma peónia regressa, rebentos cor-de-rosa alienígenas brotam do solo nu. O funcho auto-semeia-se; há uma abundância de cosmos que vem do nada.”

E Olívia continua, perguntando: “Será que a arte é resistência? Pode-se plantar um jardim para parar uma guerra? Depende da maneira como se pensa o tempo. Depende do que se pensa que uma semente faz, se for lançada para um solo fértil.” Partindo daqui, pergunto-me quase todos os dias: de onde vem esta insatisfação? Haverá uma razão / uma vontade de seguir em frente / continuar a lutar / resistir? Um enxame invisível de desânimo paira à minha volta enquanto me sento na minha cadeira, inspirando e expirando – contemplando. Então aparece o sol, brincando com o meu rosto, e olho para o telemóvel, abrindo um canal de comunicação para receber notícias da minha família distante, e ouço uma mensagem de voz da minha avó de quase oitenta e cinco anos a perguntar-me, com a sua voz brusca mas cheia de vida e amor, se eu por acaso sei onde é que ela pode encontrar uma certa planta, porque leu algures que fazia bem a isto e àquilo, e podia precisar dela. E eu sorrio. Sorrio para o ecrã que tenho na mão, para mim próprio e para a árvore que está encostada à minha janela há já uma década, duas ou dez décadas, e digo a mim próprio: *SIM!* Qualquer coisa para além do meu telemóvel, para além do meu pequeno físico, para além do vidro da janela e da velha árvore merece que eu viva a minha vida, merece a minha resistência. E a nossa resistência colectiva. Contra o fascismo.

Escrito originalmente como uma leitura performativa, este texto faz parte de uma investigação em curso intitulada “The dog chased its tail to bite it off”. Traduzido do inglês por Joana Frazão.

Educação Militante e o Mangue

Filipa César e Sónia Vaz Borges

—> Filipa César: Começamos aqui porque não há um ponto de partida único para iniciar uma conexão com as condições intrincadas vividas por alunos e professores nas escolas das zonas libertadas. Esta conversa pendular parte de uma investigação aprofundada sobre o sistema educativo militante que o Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde (PAIGC) desenvolveu durante o processo de libertação, a luta armada de onze anos (1963-74) contra a ocupação colonial portuguesa e um interesse recorrente no imaginário do *tarafe* – a palavra crioulo para mangal.¹

—> Sónia Vaz Borges: Marcelino Mutna partilhou comigo: “Nós estudámos na lama. Quando a água chegava até aqui (apontando para um pouco acima do tornozelo), nós continuávamos lá até terminar a lição. Depois descíamos e caminhávamos pela água para ir para casa. Vivemos e estudámos no mangue durante quatro anos (1966-69), era o nosso refúgio contra os bombardeamentos”².

A geografia da Guiné-Bissau caracteriza-se por uma ecologia de aluvião com a maioria do território abaixo do nível do mar e sendo a costa sujeita a marés e ocupada por uma das mais densas florestas de *rhizophora mangle* (mangue-vermelho) conhecidas em todo o mundo. Num dos seus discursos aos militantes, Amílcar Cabral disse: “Na Guiné, a terra é cortada pelos braços do mar a que chamamos rios. Mas em termos de profundidade não são rios”³. Rio era um conceito português — Cabral quis abordar a importância do conhecimento proveniente da especificidade da terra em si mesma, ao invés daquele imposto pela ordem colonial.

No segundo ano da guerra que eclodiu em 1963, o movimento liderado por Amílcar Cabral já lançara os polos educativos militantes perto de aldeias e bases de guerrilha. Nos anos seguintes, este número cresceu para 164 escolas espalhadas por todas as zonas libertadas. Nos últimos anos de guerra, em 1971-72, segundo as estatísticas do PAIGC, havia 14.531 alunos e 258 professores distribuídos nas Zonas Libertadas da Guiné-Bissau e países vizinhos, como a República do Senegal e a República da Guiné.

O ecossistema dos mangues abarca uma tecnologia natural de conectividade, proteção e resistência a qualquer tipo de cultura monolítica. Natasha Ginwala e Vivian Zihler escreveram: “O mangal é um lugar onde a terra parece sobrenatural. É aqui que os vestígios humanos não podem sobreviver como uma forma duradoura, pois esta ecologia costeira tropical é um local de refiguração contínua: nem mar nem terra, nem rio nem mar, nem de água salgada nem doce, nem à luz do dia nem na escuridão”⁴. Sob as condições mais hostis, o mangal cresce nas margens do Atlântico, entre a terra e o mar, entre água doce e salgada, numa condição de vida anfíbia permanente.

Um dos principais desafios das escolas da floresta era resolver as exigências arquitetónicas — como proteger alunos e funcionários dos ataques aéreos e emboscadas dos portugueses. As escolas tinham

que ser acessíveis a pé para crianças de dez anos e, simultaneamente, estarem suficientemente escondidas e inacessíveis para não se tornarem alvo de ataques *tugas*. Algumas escolas da selva, como a de Mutna, foram construídas por cima e por dentro dos manguezais, tornando-as intransitáveis, conectivas, como parte da natureza intrincada que Édouard Glissant descreveu como “raízes que se entrelaçam, se misturam e se assistem mutuamente”⁵.

O mangue-vermelho, circundando as zonas costeiras da Guiné-Bissau, desenvolve raízes longas que surgem do tronco ou dos ramos e crescem em direção ao solo, onde a raiz irá desenvolver um sistema subterrâneo. Quando a raiz do galho atinge a água em vez do solo, esta cresce debaixo de água em direção ao leito do oceano ou braço de mar.

Os mangues crescem frequentemente na lama ou no lodo, que quase não fornecem oxigénio. As raízes longas têm a capacidade de permitir a troca de gás em sedimentos pobres em oxigénio. As raízes arqueadas têm inúmeras lenticulas que fornecem a troca de gás. Os próprios mangues estão preparados para ambientes hostis,



protegendo-se e criando abrigo para outros seres, incluindo os alunos ameaçados pelas forças colonialistas.

Os germes da planta de mangue podem flutuar por mais de um ano antes de criarem raízes. O germe boia, plana sobre a água do mar, flutuando à deriva, quando se aproxima de água mais fresca, passa para uma posição vertical, de modo a que as suas raízes apontem para baixo. Depois de se alojar no lodo, a plântula projeta rapidamente raízes adicionais para o solo. Os mangues armazenam água fresca em folhas espessas e suculentas. O revestimento na superfície das folhas, chamado suberina, é uma substância cerosa inerte e impermeável presente nas paredes celulares do mangue que serve para selar a água e minimizar a evaporação. A partir da viagem de uma única semente, pode florescer um ecossistema rico.

As raízes aéreas do mangue assumem formas diferentes — algumas criam arcos e laçadas em torno do tronco e ramos inferiores, outras são largas com raízes onduladas que se afastam do tronco. As raízes aéreas alargam a base da árvore e estabilizam o sistema de raízes pouco profundo no solo mole e solto. Um ramo pode criar raiz ou

bifurcar-se num outro ramo, um cresce para baixo, outro para cima. Como é que o algoritmo que define o crescimento do mangue decide quando é que a próxima brotação vai evoluir como raiz ou como ramo?

Alguns mangues crescem com raízes em forma de lápis, que se erguem do solo denso e húmido como tubos de mergulho. Estes tubos respiratórios, chamados pneumatóforos, permitem à planta lidar com as inundações diárias das marés, de modo a inalarem oxigénio. Isto não acontece quando os mangues ficam submersos por muito tempo.

Isto faz-me lembrar o que Lassana Seidi disse: “Naquela época, não havia mesas. Nós estávamos na floresta. Procurávamos árvores, cortávamos ramos e algumas palmeiras e fazíamos mesas com elas, nas clareiras da floresta. O quadro era pendurado numa árvore e era assim que o professor dava as aulas. No início, não havia material escolar. Quando estávamos a aprender o A-B-C-D, um lápis normal era cortado em dois, às vezes até em três, de acordo com o número de alunos. Nessa altura, procurávamos papel, ou mesmo cartão. Nesses pedaços de cartão, o professor escrevia o alfabeto e nós repetíamos e copiávamos”⁶.

Os mangues prosperam apesar de serem inundados duas vezes por dia pelas marés. Crescem onde terra e água se encontram e suportam o embate

de tempestades e furacões oceânicos. Quando surge uma tempestade tropical com toda a sua força, atinge primeiro os mangues, antes de todos os outros seres — plantas, animais e humanos. Os manguezais são resilientes e protegem a costa de muitas maneiras, também da penetração dos navios coloniais.

A luta constante do mangue, com a sua condição de resiliência rizomática, ecoa as palavras de Cabral: “Reprimido, perseguido, traído por alguns grupos sociais que estavam em ligação com a cultura colonialista, o africano [e a africana] sobreviveram a todas as tempestades. Refugiando-se nas aldeias, nas florestas e no espírito das gerações que foram vítimas do colonialismo. [...] Os valores universais da cultura africana são hoje um facto incontestável; no entanto, não se deve esquecer que os africanos, cujas mãos, como dizia o poeta «colocaram as pedras dos alicerces do mundo», desenvolveram a sua cultura frequentemente, se não constantemente, em condições adversas: dos desertos à floresta equatorial, dos pântanos costeiros às margens dos grandes rios sujeitos a inundações frequentes, apesar de todo o tipo de dificuldades”⁷.

Os mangues em terra também nos ensinam como as fronteiras são uma

construção artificial e dão-nos a prova material de que as fronteiras são, ontologicamente, significantes flutuantes. A lama acumula-se em torno das raízes emaranhadas e os lodaçais rasos acumulam-se. Os mangues crescem e mudam, produzindo novos solos, sempre em movimento, territorializando, desterritorializando, redefinindo topografias — o seu sistema de raízes cria arquiteturas que, capazes de sustentar mudanças de terra constantes, desafiam conceitos de território e propriedade.

No ensaio intitulado *Rizoma*, Félix Guattari e Gilles Deleuze opõem a raiz da árvore ao rizoma e propõem uma crítica da epistemologia ocidental imaginando o livro-raiz como a árvore do conhecimento, partindo do um que dá origem a dois — implicando uma origem sempre rastreável. Para Frantz Fanon, esta lógica é a do colonialismo, uma perspectiva branca *versus* negra que se enraíza em fantasias de origem, onde o um naturalmente domina os dois — com o um que é sempre o ponto de referência para o que é e como deve ser. O livro conta esta narrativa. A narrativa épica, uma história de origem. Uma história que regressa sempre a uma pátria. O livro faz um conto de violência.

Poderíamos pensar num livro-mangue, contra esta figura do livro-árvore, um livro que não se relaciona com uma origem, mas que é feito do conhecimento adquirido por uma constante sementeira ou por uma tentativa recorrente de alcançar os vizinhos circunvizinhos, projetando novas raízes que se prendem ou não, um conhecimento que evolui a partir das relações estabelecidas e não de algum tipo de reivindicação em função de onde ele vem.

A aprendizagem no ambiente de uma zona entre-marés ensina alternativas à raiz única, e que a fixidez no lugar e na terra é a origem tanto de mitos identitários violentos como de mitos nacionalistas aterradores. Para Édouard Glissant, a sua experiência histórica, mapeada perfeitamente pela geografia arquipelágica caótica, é rizomática e nómada. Como poderiam os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não ser relativos, sempre conectados, embrenhados um no outro? Crioulizado, o espaço arquipelágico é definido pelo seu caos criativo e fragmentado, mais do que pela fixidez e continuidade.

A condição fugitiva dos estudantes guineenses nas zonas libertadas encontra abrigo nas escolas de mangue, uma relação que forma um rizoma em si. A sobrevivência dos mangues é naturalmente resistente às ocupações *offshore* externas. O ambiente de aprendizagem do *tarafe* é um espaço crioulo e arquipelágico — tudo é colocado à deriva, mas tudo ainda liga, um sítio em qualquer lugar, uma condição nómada.

Nómadas e rizomas substituem casas e raízes, gerando assim uma reviravolta decisiva e convincente na revolucionária reinvenção da terra como no espaço do movimento e contacto relacional com o lugar.

O rizoma coloca o termo “raiz” sob crise — radical vem de raiz. Na enumeração das características do rizoma, Deleuze e Guattari mantêm o carácter aporético à vista quando escrevem: “Qualquer ponto de um rizoma pode estar ligado a qualquer outro, e deve estar. Isto é muito diferente da árvore ou raiz, que traça um ponto, fixa e ordena”⁸.

Nos pensamentos nómadas de Maria da Luz Boal, esta contou que “alguns [estudantes] eram órfãos. Outros, os pais estavam na frente de guerra. [...] E constantemente recebemos a notícia de que o camarada foi e ficou [morreu]. E, assim, havia este ambiente de viver a luta, e a vontade de ser livre. Era tão forte que aqueles miúdos desenhavam aviões, espingardas, bombardeamentos. Era esse o mundo deles. [...] Tinha que explicar por que razões o povo decidiu lutar, para ser livre da opressão colonial... A política estava tão presente que eles tinham de saber e compreender”⁹.

Como semente nómada, os propágulos podem sobreviver à dessecação e permanecer adormecidos por mais de um ano, até chegarem a um ambiente adequado. Quando um propágulo está pronto para enraizar, a sua densidade altera-se e a forma alongada passa a flutuar na vertical, em vez de horizontalmente. Nesta posição, é mais provável que se aloje no lodo e crie raiz; caso contrário, pode alterar a sua densidade e derivar novamente em busca de condições mais favoráveis.

Como estes rizomas, Marcelino Mutna e outros estudantes são portadores de arquivos nómadas. Por mais de quarenta anos, as histórias e experiências de *educação militante* relacionadas com o PAIGC foram lembradas apenas em pequenos grupos privados, como um lembrete e um processo nostálgico compartilhado entre aqueles que fizeram parte dele. Durante este tempo, reconstruíram as suas vidas na Guiné-Bissau, em Cabo Verde ou em vários outros países, viajaram e trabalharam em diferentes campos, reconstruíram os seus ideais e memórias sobre a luta de libertação, esqueceram-se de pormenores importantes em torno da luta. Neste processo de vida, tornaram-se arquivos ambulantes, ou seja, um arquivo que não está alojado num lugar e cuja informação não é constante ou fixa no tempo, e cujas memórias precisam de ser constantemente trazidas à vida pelas perguntas e curiosidade de quem está interessado.

A prática fragmentária desta rememoração, trazendo de volta aos membros experiências passadas desafiadas da voz para o corpo, anuncia a fluidez e a construção fictícia de histórias. Glissant escreveu, “a noção do rizoma mantém, portanto, a ideia de enraizamento, mas desafia a de uma raiz totalitária. O pensamento rizomático é o princípio por detrás daquilo a que eu chamo a Poética da Relação, em que toda e qualquer identidade é estendida através de uma relação com o Outro”¹⁰.

O termo de educação militante não é muito recorrente nos arquivos do PAIGC. O termo utilizado foi educação política – para alunos do terceiro ao quinto ano. Foi apenas em 1978 que a noção foi utilizada como conceito, como forma de caracterizar o sistema pedagógico desenvolvido durante a luta.

Enraizada na sua comunidade, a escola foi o local privilegiado onde militantes armados, agricultores e jovens estudantes se reuniram e aprenderam entre o povo e a sua vida quotidiana tudo o que podia ser útil para o progresso da luta.

Localizadas perto das aldeias, as escolas devem ser construídas num local relativamente seguro devido à situação de guerra e não muito longe de uma fonte de água. A estrutura da escola não era permanente

devido às circunstâncias da guerra que obrigavam a ter uma espécie de vida e estrutura itinerantes. Construídas com materiais fáceis de transportar, a fim de serem reconstruídas noutra região. Folhas de árvores, troncos de árvores e ramos. O ambiente florestal proporcionou uma proteção natural para o reconhecimento escolar dos aviões militares de reconhecimento. A floresta e o material que forneceu, assim como as características da luta de libertação, ditaram a arquitetura e as condições da escola.

Neste campo de suspensão e afinidades, uma zona afetada de impasse coexiste com a tecnologia de passagem. O mangue é também um local natural



Stills de *Mangrove School*, Filipa César, Sónia Vaz Borges, 2022.

de proteção para muitas espécies, nutrindo a reprodução. No âmbito desta arquitetura flutuante, o conhecimento militante estava a ser produzido e transmitido contra todas as probabilidades em função dos ciclos das marés. Estas estratégias foram apoiadas por um esforço pedagógico permanente de autoemancipação, empregando o que Paulo Freire cunhou como codificação

da linguagem através de um processo situado de consciencialização¹¹.

Educação militante é um termo que defino como um processo educacional engajado e consciente, comprometido com princípios anticoloniais e descolonizadores, focados num amplo conceito de libertação. Está enraizado e apoiado nas realidades e necessidades da comunidade e cujo papel pedagógico combina três aspetos: aprendizado político, treinamento técnico e formação de comportamentos individuais e coletivos. Estudantes e militantes foram orientados para o desenvolvimento de si mesmos como um cidadão africano liberado, cuja tarefa era dar a sua contribuição consciente para

sobrevivência intrínseco do mangue.

Marcelino Mutna estudou numa escola construída num mangue em que o solo era inundado duas vezes por dia. Quando ele diz “descer”, refere-se a como a escola foi construída – cadeiras e mesas foram construídos com pernas mais altas, a fim de evitar que os pés ficassem submersos na água; outra estrutura foi construída para que os alunos pudessem descansar os pés durante as aulas. Mutna descreve como as marés estavam imbricadas no processo de aprendizagem.

Maré alta e maré baixa, inalação de conhecimento e exalação de vida, ao ritmo de uma natureza militante. A respiração da maré a oxigenar um conhecimento de resistência numa situação de resistência pelo conhecimento.

Como os mangues, a educação militante é uma condição de vida no limite. Com um pé em terra e outro no mar, estes anfíbios botânicos ocupam uma zona de calor dessecante, lama asfíxiante e níveis de sal que matariam uma planta comum em poucas horas.

O mangue como arquitetura natural aérea, onde, embora os seres humanos aparentemente não possam deixar vestígios, a memória ainda flutua através de suas redes radiculares de maré. Aqui, impõe-se encontrar um imaginário que entrelace diferentes dimensões convergentes, a epistemologia do rizoma como situada por Édouard Glissant, conceitos de educação militante e política desenvolvidos pelo PAIGC e posteriormente sistematizados por Paulo Freire, e noções botânicas da engenharia dos mangues com os arquivos nómadas.

As escolas de mangues não são uma metáfora para uma teoria da resistência, mas sim o próprio organismo materialista de partilha e produção de conhecimento que evoluiu a partir de uma luta anticolonial e que toma o próprio ecossistema rizomático como lugar de luta permanente, anexando raízes/desprendendo raízes, aprendendo/desaprendendo, a condição militante é um devir latente.

- Luigi Scantamburlo, *Dicionário do guineense* (Lisboa: FASPEDEI, 1999), 601.
- Sónia Vaz Borges, *Militant Education, Liberation Struggle, Consciousness. The PAIGC Education in Guinea Bissau* (Berlim: Peter Lang, 2019).
- Amílcar Cabral, *Unity and Struggle. Speeches and Writings of Amílcar Cabral* (Londres: Monthly Review Press, 1979).
- Natasha Ginwala e Vivian Zihel, “Sensing Grounds: Mangroves, Unauthentic Belonging, Extra-territoriality”, in *E-flux #45*, (2013), disponível em <https://www.e-flux.com/journal/45/60128/sensing-grounds-mangroves-unauthentic-belonging-extra-territoriality/>, acessado a 21 de fevereiro de 2020.
- Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997).
- Borges, *Militant Education*, 79.
- Cabral, *Unity and Struggle*, 49-50.
- Gilles Deleuze e Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Londres: University of Minnesota Press, 1987).
- Borges, *Militant Education*, 155.
- Glissant, *Poetics of Relation*, 11.
- Ver Paulo Freire, *Pedagogy in Process: Letters to Guinea Bissau* (Nova Iorque: Bloomsbury, 1978) e John Reader Jackson, *The Mangrove and Its Allies* (Kew: Museum of the Kew Royal Botanical Gardens, 1900).

Engolindo o Velho Mundo

Talles Lopes

Já faz alguns anos que tenho dedicado parte da minha prática artística a pensar a cartografia como linguagem, preocupado em como esse modo de representação não somente sintetiza, mas constrói visões de mundo. Foi durante um desses processos, buscando por cartografias do Brasil na plataforma *David Rumsey Map Collection*, que me deparei com o mapa das “Explorações Portuguesas do Continente Sul Americano no Século XV”, mapa que destaca a área do atual Brasil evidenciando a ocupação do território americano por Portugal. As Capitânicas Hereditárias, áreas administrativas portuguesas, são destacadas no mapa em diferentes cores e matizes, colorindo desde o litoral atlântico até o limite do Tratado de Tordesilhas (1494), acordo concebido como divisão colonial do Novo Mundo entre os impérios hispânico e português.

O mapa é parte de um documento de nome gigantesco, o *Atlas de Portugal Ultramarino e das Grandes Viagens Portuguesas de Descobrimto e Expansão* (1948), produzido pelo Ministério das Colônias e pela JMGIC (Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais). Lendo Luís Miguel Moreira,¹ soube logo que apesar da atenção dada ao tratado de 1494 e a uma ex-colônia portuguesa independente desde 1822, na realidade a publicação enfoca a propaganda colonial e exploração cartográfica de outros territórios que ainda no século XX permaneceram sob o domínio português.

O atlas apresenta territórios como Guiné, São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique e demais colônias através de dados geográficos, etnográficos, botânicos e outras informações distribuídas em 110 mapas coloridos. O conjunto impressiona pela qualidade gráfica dos desenhos, em que a precisão dos traços, cores, padrões e formas parece ultrapassar seu sentido técnico. Por vezes me parecendo que a violência existente na linguagem cartográfica supostamente universal e neutra se converte em um exercício estético de abstração formalista.

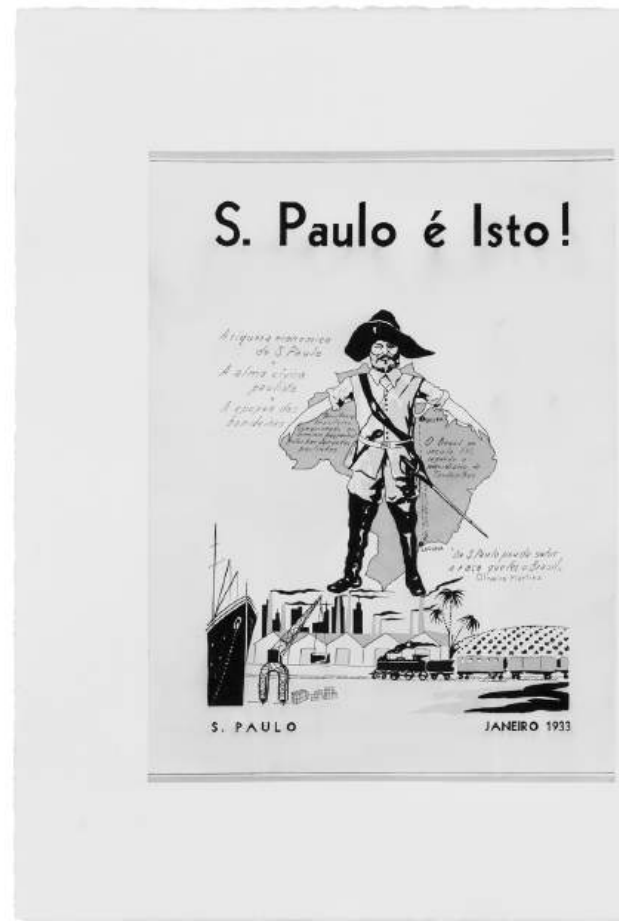
Há pouco tempo lia em Fernando Lara² que “a abstração é a forma mais difundida de privilégio”, o que fez sentido nos mapas, na medida em que a capacidade cartográfica de projetar-se fora do mundo para vê-lo, estando dentro dele, é provavelmente a ação padrão que precede qualquer dominação efetiva desse mesmo mundo. Ao passo que enquanto quem projeta – o homem branco – está do lado de fora da representação, os demais tornam-se passíveis de serem reduzidos a objetos nas representações. De maneira que não impressiona que a violência colonialista secular tenha se reafirmado através de abstrações cartográficas que soam tão inofensivas. Nem impressiona o resgate temporalmente remoto do Tratado de Tordesilhas como afirmação das qualidades expansionistas portuguesas 454 anos mais tarde, ferramenta para legitimar o império colonial português diante da conjuntura mundial em meados do século XX.

Por outro lado, me impressiona como esse resgate colide com outra representação que me é bastante familiar, o mapa “Expansão Territorial do Brasil” (1958), publicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, que novamente resgata e destaca o Tratado de Tordesilhas mais de 400 anos depois no tempo. Chama minha atenção não tanto o simples destaque dado ao Tratado num período longínquo, o que é frequente em mapas escolares, mas precisamente o fato do mapa expansionista marcar a introdução de uma importante publicação estatal em pleno processo de modernização do país, o *Atlas do Brasil* (1959),³ publicado durante a construção da capital Brasília no interior do país e sua jornada modernizadora de integração nacional no governo Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Como apresenta o *Atlas do Brasil*, enquanto os bandeirantes e as cidades coloniais surgidas da exploração do outro “simbolizam o devassamento e a posse teórica” dos territórios adjacentes ao Tratado de Tordesilhas, a construção de Brasília seria a “esplêndida realidade da ocupação efetiva”. Os bandeirantes foram exploradores de São Paulo, geralmente de ascendência portuguesa, responsáveis pela anexação das áreas hispânicas do Tratado de Tordesilhas, o que faziam através das bandeiras – incursões ao interior do continente em busca de ouro e da escravização de povos originários. Do mesmo modo, Paulo Tavares⁴ faz ver que a celebra

da pintura *Primeira Missa no Brasil* (1861), feita por Victor Meirelles (1832-1903) e inspirada na carta de Pêro Vaz de Caminha (séc. XV) sobre a chegada portuguesa no Brasil, foi a imagem conscientemente reencenada na missa da fundação de Brasília, assim a nova capital modernizante já apontava um futuro de volta ao passado colonial.

Se no atlas português o Tratado de Tordesilhas é resgatado como ato fundacional colonialista, no atlas brasileiro a menção à superação de seus limites pelas bandeiras paulistas é forjada como o primeiro ato colonialista essencialmente brasileiro. Foi indagando sobre esses paralelos que iniciei uma série de trabalhos onde contraponho representações do Brasil entre si e também com outros territórios, pensando que esse simples exercício de colidir imagens poderia desvelar a internalização de lógicas coloniais dentro de uma noção de “brasildade”. Como sugere a relação que pude construir entre a capa do livro brasileiro *S. Paulo é Isto!* (1932)⁵ e o cartoon britânico *The Rhodes Colossus* (1892)⁶ na aquarela “Pra inglês ver” (2023), enquanto a Europa operava o colonialismo em diferentes territórios ultramarinos, no Brasil nostalgicamente se fantasiava o bandeirante paulista como uma versão interna da “era dos descobrimentos”.

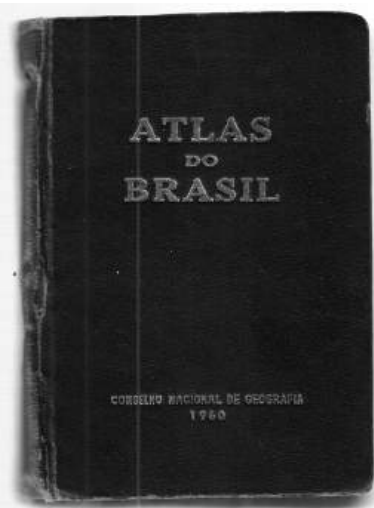


Pra inglês ver (2023), Talles Lopes. Aquarela e nanquim sobre papel.

A violência do binômio metrópole e colônia aparece com frequência eufemizada no mito de uma unidade homogênea formada por explorador e explorado, como na capa da revista *Paris-Match* (nº 326, 1955) com um jovem negro supostamente saudando a bandeira francesa. Tal episódio foi apontado por Roland Barthes⁷ como exemplo de um regime de exploração material e simbólica que é velado na ideia conciliatória de um grande império onde “todos os seus filhos, sem distinção de cor, a servem fielmente sob a sua bandeira”. Na leitura de Barthes facilmente caberia também a capa da edição da revista brasileira *Vida Doméstica* (nº extraordinário, 1940), que promove a ideia de “guarda as terras do Brasil” como uma suposta colaboração entre o exército nacional e os povos originários do território dito brasileiro. Ao me apropriar de tal capa quando produzi a

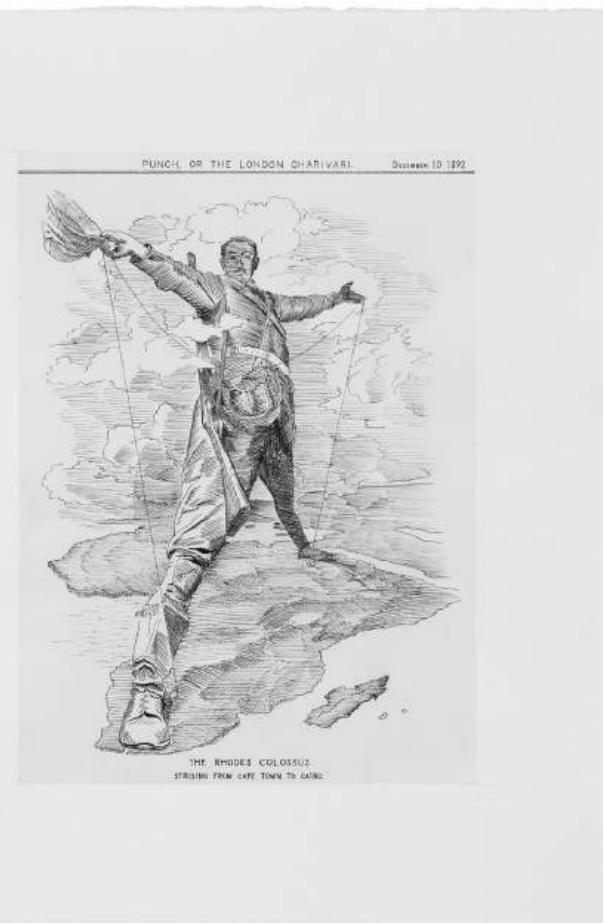


Antropofagia (2023), Talles Lopes. Aquarela e nanquim sobre papel.



Atlas de Portugal Ultramarino. Lisboa: Juntas das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais, 1948. Fonte: David Rumsey Map Collection.

Atlas do Brasil. Brasília: IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1959.



56 x 76 cm. (Fotos: Paulo Rezende)

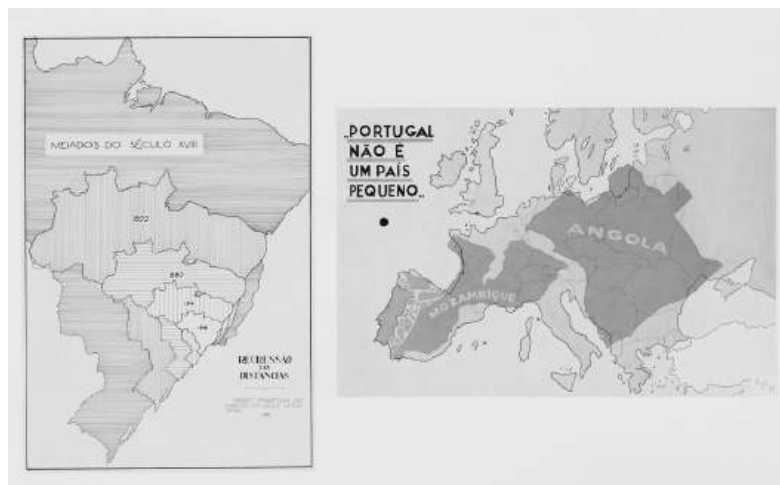
aquarela *Antropofagia* (2023), pude contrapor a peça gráfica com o cartaz do programa nacional de colonização chamado *Marcha para o Oeste* (1937-1945), cujo os vetores de colonização mais lembram o mapa de uma guerra interna, levantando questionamentos sobre o aparente concílio ilustrado em *Vida Doméstica*.

Igualmente, o famoso cartaz “Portugal não é um país pequeno” (Exposição Colonial do Porto, 1934) trouxe a representação cartográfica das colônias portuguesas junto à metrópole como uma extensa unidade territorial, como se o colonialismo fosse não um exercício de poder, mas uma união fraternal entre esses diferentes territórios. A capa de *S. Paulo é Isto!*, citando o historiador português Joaquim Pedro de Oliveira Martins, “de S. Paulo pode sahir a raça



56 x 76 cm. (Fotos: Paulo Rezende)

que fez o Brasil”,⁸ soa como essa mesma ficcionalização absurda de unidade fraternal sob supremacia racial. As aquarelas que produzi na série *Parte pelo todo* (2023), testemunham que o cartaz português me recordava uma série de mapas do Brasil feita a partir do estado paulista ao longo do século XX, que informados pela nostalgia bandeirante, me faziam ver sem grandes esforços semiológicos algo delirante como a paródia “São Paulo não é um país pequeno”, na relação gráfica entre São Paulo e Brasil, metrópole e colônia.



Parte pelo todo n1 e n2 (2023), Talles Lopes. Aquarela e nanquim s/ papel, 56 x 76 cm. (Fotos: Paulo Rezende)

Na série que eu pude desenvolver em 2023, chamada *Linguagem universal para apagamentos locais*, é possível observar um jogo cromático em aquarela com formas geométricas circulares de diversas dimensões, criadas a partir da sobreposição manual dos gráficos dos diferentes mapas do território brasileiro presentes no *Atlas do Brasil* de 1959. Apesar de não apresentar os contornos do país, a soma dos desenhos originalmente dedicados a temas como população, economia, transporte, minérios, exportação e importação permite perceber uma diferença óbvia entre leste e oeste do Brasil, distinção que coincide exatamente com a divisão leste/oeste esboçada pelo Tratado de Tordesilhas. O primeiro surge destacado pela grande quantidade de gráficos quantitativos e qualitativos, enquanto o segundo parece pouco visível devido à pouca presença dos mesmos tipos de gráficos.



Linguagem universal para apagamentos locais (2023), Talles Lopes. Aquarela e nanquim sobre papel, 70 x 70 cm. (Foto: Cortesia Lamb Gallery)
Subdesenvolvimento Linear (2016), Talles Lopes. Aquarela e nanquim sobre papel, 61 x 61 cm. (Foto: Isabella Matheus / Cortesia MASP – Museu de Arte de São Paulo)

Nessa perspectiva, me parece que o *Atlas* sistematiza conscientemente uma confirmação técnico-científica do mito cuidadosamente construída na introdução da publicação com o mapa “Expansão Territorial do Brasil”, que a partir do Tratado de Tordesilhas mitifica um Brasil conquistador, o leste, e um Brasil conquistado, o oeste. Diferentemente da distinção entre América e América Lusófona presente no *Atlas Português Ultramarino* (1948), o mapa “Expansão Territorial do Brasil” traz um Brasil dividido em dois, fazendo lembrar que a ideia de expansão supõe um Brasil anterior ao Brasil, ou como sugerem os vetores de colonização de cartazes estatais reproduzidos em *Subdesenvolvimento Linear* (2016), um Brasil colonizado pelo próprio Brasil, um país com sua própria projeção interna de Velho Mundo e Novo Mundo.

Por fim, vale questionar mais uma vez a neutralidade da linguagem universal adotada pela cartografia, na medida em que os dados e gráficos, supostamente imparciais, transformam-se em uma versão cartesiana das figuras mitológicas ilustradas nos mapas das grandes navegações, que com frequência serviam à estigmatização e animalização dos povos não-brancos e seus territórios. Suspeitando que o mesmo ocorre quando os dados dos mapas do *Atlas do Brasil* de 1959 incorporam a dita codificação de mundo entre Europa e não-Europa anunciada por Aníbal Quijano,⁹ projetando no território brasileiro as categorias leste e oeste como equivalentes aos dualismos “primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-razional, tradicional-moderno”.

Vivendo em Goiás, no interior do Brasil central, espaço exaustivamente mapeado e mitificado como uma espécie de terra prometida ou El Dorado da América portuguesa desde as incursões bandeirantes, passando pelo processo de modernização com a construção de Brasília e alcançando a atualidade com a alta especulação do potencial agrícola da região, me pareceu relevante “fazer o caminho de volta” em torno desses mitos. Prática em parte testemunhada neste texto,

tenho me proposto um exercício de coletar, organizar e me apropriar dos mapas responsáveis por reiterar tais mitos e violências coloniais, para assim quem sabe desestabilizar suas narrativas históricas e desnaturalizar seus apagamentos massivos, se é que isso é possível. Vivendo na barriga dessa criatura, que segue digerindo um Velho Mundo sem ânsia de regurgitar, parece-me que um caminho possível ao menos é tornar esse processo indigesto.

1. Luís Miguel Moreira, “Forjar um Império”, *Terra Brasilis* [Online], 17, 2022. Disponível em <<http://journals.openedition.org/terrabrasilis/11224>>, acesso em 29 de dezembro de 2023.
2. Fernando Luiz Lara, “Abstraction is a Privilege”, PLATFORM – Provocative Timely Diverse. Disponível em <<https://www.platformspace.net/home/abstraction-is-a-privilege>>, acesso em 29 de dezembro de 2023.
3. Divisão de Geografia do Conselho Nacional de Geografia (org.), *Atlas do Brasil (geral e regional)*, Rio de Janeiro: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1959.
4. Paulo Tavares, “A Capital Colonial”, *Revista ZUM*, Rio de Janeiro: IMS, 2020. Disponível em <<https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial/>>, acesso em 29 de dezembro de 2023.
5. Antoine Renard. *S. Paulo é Isto!*, São Paulo: 1933.
6. *Revista Punch, or the London Chatvirari*, Londres: 1892.
7. Roland Barthes. *Mitologias*, 4a ed., Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
8. Antoine Renard, *S. Paulo é Isto!*, São Paulo: 1933.
9. QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

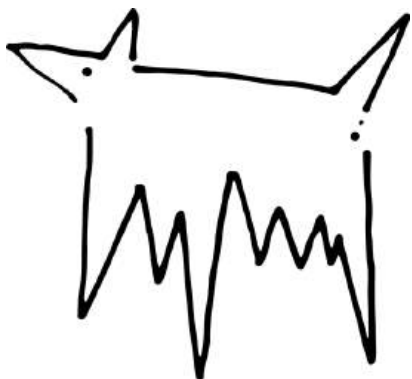
Ensaio Sobre o Nome de Um Filme

Bibi Dória

Verão de 2021, meados de agosto, início de um processo criativo no Palácio Pancas Palha em Lisboa. O Palácio é enorme, estilo colonial, lindas salas de ensaio com um dos jardins mais incríveis da cidade. Eu entro em uma sala de reunião com a produção do Palácio, a sala tem afrescos florais nas quatro paredes. Eu digo que a minha única necessidade técnica era uma mesa e uma cadeira onde eu pudesse me sentar e assistir a filmes. Me levam para uma sala pequena com equipamentos de ginástica, três esteiras fixas, dois equipamentos de musculação, uma estante de metal com pesos e bolas de pilates. A sala tem três janelas altas com vista para uma ponte que eu não sei o nome e o Rio Tejo mais ao fundo. Vejo que colocaram uma mesa em frente à primeira janela, entre os dois equipamentos de musculação, e deixo o meu computador em cima da mesa, conectado à tomada. Era o meu primeiro dia de residência e eu chegava com um HD externo cinza que guardava quatro filmes do Cinema Marginal Brasileiro, filmes que eu nunca tinha visto e sempre quis ver, tinha: *Sem Essa, Aranha* (1970); *A Mulher de Todos* (1969); *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) e *Copacabana Mon Amour* (1970). // Estou sentada na Cinemateca Portuguesa, em uma das mesas do terraço, conversando com a Gabi, que já tinha o cabelo todo platinado, enquanto a gente toma uma imperial. Eu conto para ela que aceitaram a minha proposta de decorar um filme, que em breve começaria esse projeto e que mesmo sem saber ao certo como seria feito, a única certeza que eu tinha era de que o filme que seria escolhido teria que ter alguma relação com a Cinemateca Brasileira, que eu tentaria decorar um filme que realmente estivesse correndo risco de ser esquecido. // Estou no meu quarto em Cacilhas. O quarto tem paredes amarelas, é espaçoso, facilmente o melhor quarto que já tive em Portugal. Estou deitada na cama, *scrolling* no celular, até aparecerem vários vídeos do galpão da Cinemateca Brasileira em São Paulo pegando fogo. Me lembro das chamas no Museu Nacional, sinto tristeza, decepção e impotência. A pandemia no Brasil rolando firme, e o governo Bolsonaro queimando forte. // Mesa da Cinemateca, conto para Gabi: “Gabi, acho que tem algo na atuação da Helena Ignez que me atrai muito, tenho a sensação de que preciso começar assistindo a algum filme que tenha uma personagem dela”, ela me responde: “Amiga, mas leva várias opções, não precisa escolher agora, vai vendo um por dia até você decidir”. // Sala de Ginástica, decido começar com *Copacabana Mon Amour*. // São Paulo, recreio da minha escola, um menino cinéfilo da minha turma comentava para um grupo de amigos que tinha assistido a *Copacabana Mon Amour* e que era um filme foda. Essa foi a primeira vez que ouvi esse título e guardei-o comigo, sem nunca ter assistido na época. Não sei se guardei na memória porque eu gostava do título, da ideia de também ser cinéfila ou, pior, do menino. // Sala de Ginástica, antes de dar *play* no filme, olho as máquinas de exercício entre as mesas ao meu lado e penso no curioso fato de ter sempre detestado fazer musculação, mas que desta vez o esforço que faria (eu, uma Bacharel em Dança) não teria nada a ver com meus músculos (ou com a falta deles). // Tela Preta // ■

“Restauração 2013, *Copacabana Mon Amour* teve inúmeras versões, algumas montadas pelo seu autor e outras baseadas no material remanescente da obra. Os negativos originais foram encontrados em avançado estágio de deterioração, com fungos em todos os rolos de imagem. A presente restauração, baseada em uma cópia de preservação 35mm localizada na Cinemateca Brasileira, busca ser o mais fiel possível à última versão realizada em vida pelo seu diretor, Rogério Sganzerla.” // Metade do filme, durante uma cena de beijo lésbico entre Sônia e Laura, dou uma pausa no computador quando alguém bate na porta da sala de ginástica. Me levanto para abrir, era Connor. Essa foi a primeira vez que nos vimos, tivemos uma conversa banal sobre a residência. Enquanto isso, o filme seguia pausado no beijo da tela, com a janela atrás e o Tejo ao fundo. // Fim do filme, estou perplexa, não quero ver nenhum outro, o filme será esse e não tinha como não ser. Reconheço no filme o Brasil que me faz tanta falta, cheio de excessos, emoções e absurdos. Esse mesmo Brasil que em 1970 foi censurado é o que mais me daria prazer hoje, morando em Lisboa, em poder revelar. O tanto que tem de ficção também tem de documental, o que me parece perfeito para descrever e para fazer imaginar. Faço meu primeiro exercício de relato: gravo no celular o áudio da primeira vez que contei o filme em voz alta, a gravação dura 26 minutos. No meu caderno preto de capa dura, escrevi que “um filme contado é muito diferente de um filme assistido”. // Quarto de Cacilhas. Já tem uma semana que estou assistindo a *Copacabana Mon Amour* todos os dias. Estou cada vez melhor e me lembrando de cada vez mais detalhes. Penso como seria se o filme tivesse passado no cinema na altura em que foi feito. Penso na ditadura militar. Penso na performance, que não quero que seja a minha interpretação do filme, que não é uma narração, que será a minha memória ao vivo. Cada apresentação é uma tentativa em si mesma, a performance não é sobre decorar o texto ou o roteiro, é sobre ver o filme dentro da minha própria cabeça, ou melhor, é sobre ver alguém vendo um filme dentro da cabeça. Uma memória que vai da minha imaginação para a sua e de quem me assiste. Vou dormir pensando no filme, pensando nas sobras da Cinemateca, pensando no fogo que foi feito de vilão, no medo dos negativos terem se perdido, no medo de ir atrás dessa informação oficial e sentir um luto ainda maior por tudo o que se perdeu. Será que esse filme censurado vai passar novamente por um apagamento? Penso nas personagens, na Sônia Silk e na atriz Helena Ignez. Vou dormir acompanhada da ficção delas. // Ponto de ônibus na Penha de França, passei a tarde ensaiando com a Gabi e agora já estava na etapa de tentar decorar as letras das canções. Coloco para tocar um samba do Noel Rosa sobre um coração partido e vou cantando baixinho para mim mesma enquanto espero o autocarro 706. // Palácio Pancas Palha, já decorei e contei o filme *Copacabana Mon Amour* no mínimo umas 14 vezes. É oficial: decorar um filme longa-metragem inteiro é impossível, sempre vai ter algo que me escapa, uma cena, uma trilha, um diálogo, uma narração, uma cor. Em todos os momentos de esquecimento, eu entro em pausa, tenho a sensação de não estar ali, de estar dentro da minha memória, dentro do filme, buscando onde foi que eu parei, onde foi que eu me perdi, assistindo às cenas de novo internamente, enquanto um furacão passa dentro da minha cabeça e o resto do meu corpo se mantém ali, pausado. Uma vez o Bruno me falou que esses são seus momentos favoritos, que ele pode me ver buscando longe, como se meus olhos estivessem virados para dentro do globo ocular, invertidos e brancos. É como habitar um branco, ou uma branca, como se diz em Portugal. Mas é nessa branca que o tempo se dilata, enquanto eu procuro na memória, eu mesma me acalmo e digo para mim mesma que não sou uma máquina, que não sou uma tela, que não sou um projetor e que não sou um filme. Aqui, eu faço jus à parte “viva” das noções de arquivo, da memória viva, do arquivo vivo e da potência da tradição oral como formadora de conhecimento e de cultura. Aqui eu sou, literal e metaforicamente, só memória. // Fim da residência no Palácio, assisto ao filme pela última vez antes de apresentar a performance agora nomeada como *nome de filme* e me dou conta de que existe uma cena que eu nunca decorei. É uma cena curta, cuja descrição nunca saiu pela minha boca, acho curioso, até porque é a cena com a fala da Sônia que mais me

atravessa, ela diz: “Tenho sonhado com homens-leopardo, homens-cobra, cão de sete patas e outros monstros.” Chocada com o meu próprio esquecimento, decido que justamente essa fala irei guardar como um segredo, um segredo só meu e da Sônia. São os sonhos dela e isso me parece muito valioso. // Quarto de Cacilhas, eu acordo e lembro do meu sonho: caminhávamos pelas ruas de Copacabana, Helena e eu, assim como na cena que eu sempre me esqueço. Sonhei com o sonho dela dos monstros, dos homens e do cão de sete patas. Será que fui eu que entrei no sonho de uma personagem ou a personagem que invadiu o meu inconsciente? Nessa altura já não sabia mais responder o que era memória e o que era imaginação, o que era filme e o que era ficção, o que era da Sônia, da Helena, ou meu. // Tela Preta // ■ FIM.



Como num Sonho Acordado: Curadores da Terra Floresta (2014)

João Pedro Soares



O encontro xamânico em *Curadores da Terra Floresta* (2014)

Somos humanos apenas no contacto, e convivialidade, com o que não é humano.

David Abram in *The Spell of the Sensuous*

Hoje em dia debatemo-nos por concepções linguísticas e ideológicas que contemplem o mundo natural nas suas variadas formas, temos dificuldade em unificar domínios de relação para com a natureza. Separamo-nos entre aquilo que é *natural*, aquilo que é *artificial* e aquilo que é *sobrenatural*. Distantes de uma visão ecológica do mundo enquanto teia de ligações, onde tudo se encontra conectado; ao invés disso, contemplamos a existência em várias bolhas de atuação, “hiperseparados” – parafraseando Val Plumwood – do que é mais-que-humano.¹

É neste sentido que a crescente presença do cinema ameríndio se torna fundamental para o estabelecimento de novas relações com a esfera natural e renovadas maneiras de fazer mundo. Tudo isto é encapsulado em *Urihi Haromatimapê: Curadores da Terra Floresta* (2014), de Morzaniel Iramari Yanomami, um documentário que pensa e vive um sistema terrestre mais harmonioso.

O filme surge a partir de um evento criado por Davi Kopenawa – xamã e reconhecido líder político yanomami – e documenta um encontro de xamãs yanomami em Watoriki, com o intuito de curar a floresta amazônica. Inicia-se com um plano geral aéreo da floresta, e de imediato somos confrontados com a imensidão do esforço que a comunidade yanomami carrega sobre si para proteger a sua casa, uma área florestal imensa. Será possível iniciar um projeto de cura da Amazônia? Talvez se possa começar pela dimensão de um gesto. A floresta pode ser curada com muitos gestos: os cumprimentos, a comunhão em torno do mingau de pupunha, a busca por yakōana, a árvore de onde se extrai o pó alucinógeno que possibilita a prática ritualística, a preparação dos xamãs ao pintarem as suas faces e os seus corpos, a forma como se posicionam pelo espaço, as palavras que proferem e a dança que praticam. Aqui, compreendemos que a chave para curar o mundo natural é participar nele. Mas uma participação alicerçada num entendimento profundo sobre as formas e ritmos do mundo natural. Tal como Davi Kopenawa indica:

Uma vez que tenhamos morrido após o uso da yakōana vemos as árvores tornarem-se seres humanos, com olhos e boca. Também ouvimos as vozes dos animais da floresta a falar exatamente como eu estou a fazer agora. Nós entendemo-los muito claramente.²

Com efeito, *Curadores da Terra Floresta* é um filme sobre o ritual xamânico com yakōana, e sobre isto retoma-se a ideia de gesto: a decisão de filmar um ritual por parte de um cineasta yanomami é um gesto que traz ao visível toda uma cosmogonia que – “aos brancos” – é desconhecida,

invisível. Os xamãs, auxiliados pela yakōana, conseguem ver os *xapiripê*, tal como Davi Kopenawa informa:

Os espíritos *xapiripê* dançam para os xamãs desde o primeiro tempo e assim continuam até hoje. Eles parecem seres humanos, mas são tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes. Para poder vê-los deve-se inalar o pó da árvore yakōanahi muitas e muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos aprender o desenho de suas palavras. O pó do yakōanahi é a comida dos espíritos. Quem não o “bebe” dessa maneira fica com olhos de fantasma e não vê nada.³

O recurso à câmara de filmar torna-se um gesto para trazer ao visível o universo espiritual yanomami. Intangível, pois os *xapiripê* encontram-se na dimensão super-visível, tal como Eduardo Viveiros de Castro refere: “A luminosidade intensa dos espíritos indica o caráter super-visível destes seres, que são «invisíveis» ao olho desarmado pela mesma razão que a luz o é — por ser a condição do visível”⁴. Mas, no entanto, o filme torna possível um vislumbre deste espaço visual através de uma cinematografia direta, sem artifícios de foco, sem utilização de diferentes lentes, numa aproximação aos atores sociais, nos longos planos que capturam a performance xamânica: ao observarmos os xamãs a gesticularem para os céus, ou a dirigirem-se verbalmente para entidades invisíveis, vemos outra dimensão do olhar. Este olhar “des-territorializado” convida-nos a repensar a forma como interpretamos a realidade. Como num sonho acordado.

Os longos planos que acompanham o ritual xamânico convidam o espectador a imaginar os *xapiripê*. A colocar-se também fora de si, a participar no ritual. Entende-se esta alteração do olhar como uma troca de lugares, uma abertura para uma mediação entre corpos, fauna e flora, e elementos naturais como o fogo, o relâmpago e a água. Deste modo, a performance xamânica enquadra o humano enquanto um ser em relação, incorporado no todo que o rodeia, como refere Viveiros de Castro:

Um espírito, na Amazônia indígena, é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, [...] o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho e na alucinação, quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar⁵.

A performance xamânica configura-se nesta troca de lugar. É neste sentido que a metafísica indígena desafia as concepções ontológicas ocidentais, sobretudo face ao mundo natural. Para os xamãs não existe separação entre o mundo humano e o mundo natural, tudo pertence ao todo, o qual se rege mediante – para parafrasear Viveiros de Castro – uma *diplomacia cósmica*.

A dimensão do gesto performativo xamânico encontra-se numa união de domínios, na incorporação de espíritos ancestrais, de animais ou de forças naturais, por onde se canalizam as energias da floresta para o centro da aldeia. De repente, a floresta está ali, incorporada na figura do xamã, ela dança, grita, desabafa e questiona, e a restante comunidade yanomami escuta, atenta, a sua voz.

Deste modo, tornam-se pertinentes as questões que João Mário Grilo coloca acerca de concebermos um cinema feito de gestos, ao invés de imagens: “Podemos gesticular um filme em vez de visualizá-lo? Se sim, o que significa gesticular um filme? Para ambas as questões, penso que a resposta deve ser eminentemente política [...]”⁶. Pensemos nestas questões em três momentos:

1. Gesticular um filme ao invés de visualizá-lo implica, necessariamente, descodificar um filme através de gestos. Quer isto dizer que os gestos num filme que documenta um ritual são carregados de um caráter simbólico e performativo, de tal modo que suplantam a importância de uma *mise-en-scène* que se dirige ao olhar. O gesto assume-se enquanto forma cinematográfica. A performance, neste caso xamânica, é a *mise-en-scène*.

2. Poderia significar também, o gesticular um filme, como entendê-lo enquanto estrutura corpórea, no sentido em que os corpos fazem o filme, criam imagens, elaboram uma narrativa através dos gestos que praticam. Poderia inclusive significar um filme *animado*, na medida em que a câmara não se preocupa com enquadramentos precisos, escalas, *zooms* ou *travellings*. A câmara procura ganhar uma corporalidade, expressando-se num sentido quase *animista*.

3. Pensar sobre um filme composto por gestos pressupõe tentar compreender a origem, ou o curso, desses gestos. De onde surgem, por onde passam, para onde vão e, sobretudo, a quem se dirigem. Gesticular um filme compreende os corpos e as mãos como guias, fontes de liberdade não possessivas. Um gesto liberto é, sem dúvida, político, ainda mais quando é produzido por uma comunidade indígena, sobre forte ameaça das pressões capitalistas e expropriativas, das grandes indústrias madeireiras e de mineração. O xamanismo e os gestos que o constituem tornam-se, por isso, ferramentas cruciais da luta política indígena:

A performance xamânica, enquanto conhecimento incorporado, tornou-se o principal meio para o envolvimento de recursos e alianças externas, criando e transmitindo conhecimento ao mesmo tempo que expressa identidade num ambiente violento pós-colonial⁷.

Num âmbito de ecologia política, *Curadores da Terra Floresta* evidencia o cinema indígena enquanto força de combate à violência ecológica. Documentando a comunidade yanomami na sua ação reparadora face ao mundo natural. E, acima de tudo, alertando para uma reconfiguração de gestos, de um renovar da atenção para com o que nos rodeia, seja isso humano ou mais-que-humano. O gesto xamânico é de abertura, mediação e compreensão face ao todo do sistema terrestre, um sonho lúcido de cura.

1. O conceito de “mais-que-humano” é conceptualizado pelo filósofo e ecologista David Abram no seu livro *The Spell of the Sensuous*. Em síntese: o termo procura reconhecer a cultura humana inserida num espaço mais vasto (maior que ela própria); sendo que, ao mesmo tempo, o uso do aumentativo pretende reconfigurar uma nova reverência, por parte da humanidade, para com tudo aquilo que está para lá de si, neste caso, o mundo natural.
2. Tradução do autor. Davi Kopenawa citado em Bruce Albert, “The Polyglot Forest”, em *The Great Animal Orchestra* (Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 2016), 320-324.
3. Davi Kopenawa citado em Eduardo Viveiros de Castro, *A floresta de cristal* (São Paulo: Cadernos de Campo, 2006), 2.
4. *Ibidem*, 19.
5. *Ibidem*, 11.
6. Tradução do autor. João Mário Grilo, “Propositions for a Gestural Cinema: On ‘Ciné-Trances’ and Jean Rouch’s Ritual Documentaries”, em *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, editado por Henrik Gustafsson e Asbjorn Gronstad (Londres: Bloomsbury, 2014), 134.
7. Tradução do autor. Esther Jean Langdon, *The Performance of Diversity: Shamanism as a Performative Mode* (Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016), 34-35.

Qual É O Deslocamento da Língua Que Vamos Fazer Para Podermos Construir Uma Nova Língua Juntos?

Entrevista a Marlene Monteiro Freitas

O trabalho de Marlene Monteiro Freitas, coreógrafa cabo-verdiana, residente em Lisboa desde a década de 2000, tem-se afirmado internacionalmente como renovador de um modo de estar na dança. Insistindo em conceitos como intensidade, abertura e impureza, a sua prática passa por um detalhado processo de colagem de imagens, gestos e tensões que deslocam cada intérprete para o lugar de uma figura em atravessamento. Nesta entrevista, realizada no rescaldo da sua encenação da ópera *Lulu*, a mítica obra inacabada de Alban Berg, escrita em contraciclo com a ascensão do nazismo e da perseguição à população judaica, Marlene Monteiro Freitas abre em detalhe o seu processo, fazendo uma retrospectiva do seu trabalho recente e o lugar que este ocupa num mundo em disputa e de injustiça permanentes.

→ **João dos Santos Martins – Acabaste de encenar a tua primeira ópera, *Lulu*, de Alban Berg, para o Festwochen em Viena. Qual foi o processo que estabeleste para este projeto?**

→ Marlene Monteiro Freitas – Quando comecei a trabalhar em *Lulu*, foi a música que me tocou primeiro, só depois o libreto. Foi por isso que quis de imediato colocar a orquestra em palco e ter o maestro bastante presente. Foi também a compreensão da música que me permitiu, aos poucos, ter uma perceção mais profunda do libreto. Para mim, em *Lulu*, a música está relacionada, mais do que com a história, com o subtexto da história, com o não dito, com as entrelinhas. Tanto o texto como a música têm uma densidade extrema e só trabalhando aos poucos em cada detalhe é

presente nesta ópera; por outro lado, uma aproximação a diferentes espaços de representação como o circo, o estádio de desporto, o teatro... Uma espécie de teatro dentro do teatro, uma *matrioska*. Acredito que uma ilustração da história afastar-nos-ia da leitura que fiz da ópera. *Lulu*, não como *femme fatale*, abusada e abusadora, mas como um vetor de forças plurais, contraditórias e, logo, intensas. Com uma capacidade de refletir imagens conscientes e inconscientes que sobre si se projetam; é um espelho, é um ser para além do género, para além do reino animal, para além do reino dos deuses, é um ícone, é uma obra de arte.

É uma história complexa e nada linear. Aliás, é difícil não ficar completamente perdido.

Por um lado, culpa minha, apaixonei-me pela obra na sua complexidade; por outro, acredito que há uma intenção explícita de desorientação e confusão por parte de Alban Berg. Tudo acontece em grande velocidade: um casamento, duas mortes e uma série de informações muito parciais sobre as relações entre os personagens, levantando questões que apenas encontram resolução no 2.º ato. Portanto, a própria estrutura da peça faz com que se siga confuso por um tempo significativo. Esta sensação começa a dissipar-se na 3.ª cena do 1.º ato, que se passa no camarim de um teatro, onde *Lulu* dança uma composição de Alwa, que é um possível duplo de Alban Berg. É neste espaço que o compositor sonha e canta a sua projeção desta ópera. Aqui parece que a ópera sonha consigo própria, ouve-se

vários aspetos: a luz, a transformação dos adereços e a sua disposição, mas também a relação que os *performers* estabelecem. As transformações possíveis são infinitas. Desde o início que tive a perceção de que em *Lulu* seria necessário construirmos uma situação que nos permitisse obter uma autonomia do ritmo da performance perante o ritmo da ópera - ou seja, em cena haveria a música, a história, mas também o ritmo próprio da performance, e o espetáculo seria o resultado da coabitação destes três vetores.

Foi neste sentido que tentámos dois processos de deslocação: traduzir e multiplicar. Por exemplo, no lugar de um divã, usámos um banco de desporto com um selim de cavalo; em vez de um camarim de um teatro, um camarim de desportistas, já que são ambos espaços de recolhimento em relação à performance, espaços para vestir-se e despir-se, de prólogos e epílogos... Quanto às indicações físicas do libreto (gestos, movimentos, intenções, trajetos, etc.), que são inúmeras, originalmente dirigidas apenas aos cantores, foram por vezes ativadas unicamente pelos bailarinos ou por ambos. Fomos procurando soluções concordantes ao libreto e à performance que estávamos a escrever de raiz. É como um jogo, quantas interpretações podemos dar a uma mesma indicação? Infinitas, se calhar!

É isso que queres dizer com multiplicação?

Sim, mas não só, em cena há os personagens e os seus fantasmas, há um gesto isolado e esse mesmo gesto em série. É como se tivéssemos um espelho infinito que multiplicasse as imagens aí refletidas.

Há uma ideia coreográfica que usas em *Lulu* que é o bailarino a seguir o cantor, e vice-versa, com a mão sobre o ombro. Isto seria um exemplo dessa ideia?

Sim, uma vez um deles disse: “Ah! Agora já sabemos o caminho, não precisamos do outro.” Eu disse: “Mas vocês são a mesma pessoa, são duas metades do mesmo.”

Alban Berg definiu à partida que alguns cantores são atravessados por mais do que um personagem. Esta é uma estratégia familiar do teu trabalho, na medida em que cruzas imagens e referências que são incorporadas pelos bailarinos. Sentes que há aqui uma simbiose entre o teu processo e o de Berg?

A Figurinista e o Estudante são personagens despenhados pela mesma cantora; o Empregado e o Príncipe, pelo mesmo cantor. Este tipo de desdobramentos acontecerá ao longo da peça. As estratégias que Alban Berg usou abriram-nos portas para fantasiarmos possibilidades. Por exemplo, Dr. Goll, o Professor que normalmente entra em cena, diz três frases, morre e desaparece; no nosso caso, é um árbitro no Prólogo, um comentador de desporto na 1.ª cena, morre, permanece em palco até ao início da 2.ª cena e sai como cego — sabemos que a sua relação com *Lulu* era essencialmente *voyeurista*. Durante os ensaios, eu dizia: “Alban Berg was a free man and so shall we.”

Mas, em geral, no teu trabalho coreográfico essa vontade é muito extrapolada.

Não sei se estou certa, mas havendo uma história escrita, cuja duração e ritmo está pré-definida numa partitura musical, isso faz com que estes arquétipos se aproximem naturalmente mais de personagens do que de figuras. Com mais tempo de ensaio talvez conseguisse uma transformação mais profunda de personagens em figuras.

Ainda hoje acordo assombrada com ideias, aspetos, estratégias que poderia ter melhorado, usado, etc. O meu processo de aprendizagem continua, a mente continua a trabalhar de noite como se não tivesse terminado a peça.

Qual é a linha de separação que defines entre figura e personagem?

A ópera tem um destino. O que tentei com o “ritmo autónomo da performance” foi criar uma tensão entre o instante e o destino. A música e a história são correntes ininterruptas, que escorrem, jorram, vazam até secar e reside aí a sua força. Com a performance tentámos criar uma corrente sem destino, sem programa e, portanto, uma ameaça às correntes vizinhas. A possibilidade de transformação e de sobrevivência de figuras sobre outras está sempre latente, mas no nosso caso ela acontece essencialmente pelo ritmo. Em *Lulu*, cada cantor detém uma margem mínima de microrritmos, enquanto que uma figura tem a possibilidade de alterar totalmente o contexto ou o curso de um sentido narrativo sem ter que se justificar nem ser catalogada como estranha, marginal ou disruptiva. A figura cria e recria a sua própria história.

Nesta ópera tiveste um processo bifurcado, primeiro um período de trabalho com os cantores e músicos. De que forma é que este processo difere do que fazes normalmente?

No processo de criação, sobretudo nos ensaios, no número de decisões tomadas com bastante antecedência, no acompanhamento dos espetáculos. Quis trabalhar primeiro com os bailarinos, porque não me vejo capaz de fazer uma criação em quatro ou seis semanas com pessoas com quem nunca trabalhei, com limitações e regras que nem sempre são coerentes ao projeto. Nessa fase, a pesquisa coreográfica seguiu o seu curso habitual. Numa segunda fase, já com os cantores, os ensaios foram acompanhados por um pianista, ou seja, passou-se a trabalhar sobre uma redução para piano da obra. O que a versão para piano produz enquanto força motora de imaginação, sensações, vibração, energia ou imagens é muito diferente daquilo que a versão orquestral produz. Forçosamente, altera o modo como se vê e reage àquilo que se está a escrever, aspeto que foi preciso contrariar. A meu ver, paradoxalmente, foram os ensaios menos musicais e mais teatrais, porque na ausência da música na sua potência está-se mais próximo do libreto. No palco, que é quando vem a orquestra pela primeira vez, os ensaios passam a ser dirigidos pelo maestro, portanto tudo o que se faz é aproveitar brechas. Assim que ele interrompia a música, corria para o palco para dar uma nota aqui ou ali, mas tudo muito rápido e quase em segredo. Durante os espetáculos, não há ensaios com cantores e as notas são dadas durante a maquilhagem ou no corredor. Porém, com os bailarinos continuámos a trabalhar como habitualmente, a ensaiar, reunir para fazer ajustes, etc.

Nunca consideras uma peça fechada?

Normalmente, há um momento em que sinto um relaxamento qualquer em relação a uma peça, ela ocupa-me menos e isto quer dizer que a considero fechada. Isto pode levar anos ou meses após a estreia. No entanto, não quer dizer que não continue, eu e a equipa, a desafiá-la. Estou sempre a acrescentar ou a alterar detalhes, há coisas que descubro ou que vejo de um modo diferente. Aproveitamos o facto de as peças serem



Lulu (1937, Alban Berg), encenação de Marlene Monteiro Freitas, Wiener Festwochen, 2023. Foto: Monika Rittershaus.

que conseguimos ter a perceção verdadeiramente vertiginosa da peça. De início, a obra parece uma montanha lá longe e quando se começa a subir percebe-se que essa montanha afinal é um monte de pequeníssimas pedras, areia, etc., que tudo é importante e contribui para a sua forma.

Porque querias trazer esse elemento, que normalmente está escondido, para fora? Que subtexto é esse que te interessava?

Ter a orquestra em cena, em oposição ao público, numa espécie de imagem e o seu reflexo, permitiu-nos, por um lado, uma aproximação à ideia de espelho muito

uma orquestra de jazz, aplausos vindos de um público que assiste à performance de *Lulu*. Pedi ao maestro que fossem os músicos da orquestra que não estivessem a tocar a aplaudir. Por vezes podia pensar que era o maestro, com os seus gestos, que incorporara *Lulu* e a sua dança.

É uma ideia recorrente no teu trabalho recorrer a espaços que são múltiplos, entre um laboratório ou um lugar de desporto com a omnipresença de objetos como toalhas para limpar o suor que se transformam noutras coisas.

Sim, o que nos dá a leitura do espaço são

formas vivas com quem podemos dialogar, trocar, nos relacionar. Mas em *Lulu* não haverá essa chance, há apenas um condensado de conhecimentos que se extrai e que se aplicará nas próximas experiências.

Tu sabias ler música?

Não, mas o Cláudio Silva, trompetista com quem trabalhei anteriormente, acompanhou-nos sempre. Por vezes, mesmo sem saber ler, há coisas que sentimos. Por exemplo, depois da morte de Dr. Schön, sentia falta de uma pausa mais longa, e não apenas uma suspensão como ouvia nas versões gravadas. Quando começámos a ensaiar, verificámos na partitura e vimos que havia uma *fermata*, isso permitiu-nos um momento de silêncio que já não dependia unicamente do maestro mas também do cantor. Foi uma alegria!

Isso advém da leitura da partitura em si?

A partitura musical enforma o libreto e vice-versa. Há uma estrutura musical da ópera que é em espelho. A meio da peça há o *Filmmusik*, dura cerca de três minutos, é o momento em que Lulu é levada a julgamento, seguido da sua prisão que dura ano e meio, e depois foge de um hospital com doentes de cólera. Este momento tão breve é uma espécie de prólogo às cenas seguintes. Muito interessante é que, estando a meio da obra, metade deste tema é num sentido e a outra metade é exatamente a mesma música invertida, como que a andar para trás, avança recuando. Berg também usa formas clássicas, como sonata, valsa, *ragtime*... Isto está longe de ser perceptível ao ouvido. Sem um acompanhamento profundo da partitura não se consegue compreender a complexidade desta obra, ainda que a cada audição se vá aos poucos descobrindo. **Sentiste que estavas a coreografar a música? Qual era o lugar de tensão entre música e coreografia?**

É impossível seguir só a música, até porque nunca o fiz noutros trabalhos. Se isso acontecesse perderia completamente a orientação, a obra ter-nos-ia passado ao lado. O interesse de se trabalhar nesta ópera é a montagem vertiginosa de microelementos por vezes escondidos ou distantes, que depois resultam numa coisa grande, encaixada, massiva. Penso que avançamos sempre entre dois polos: de um lado, a angústia e o fascínio perante a imensidão; do outro, a extrema concentração e o prazer do trabalho minucioso, do passo a passo. A obra propõe uma relação entre música e indicações físicas no libreto, quase como pantomima ou cinema mudo, em que a música e o gesto coincidem minuciosamente. E fomos seguindo obedientemente.

No prólogo de *Lulu* há um Domador que introduz os personagens como animais de circo. Lulu é uma cobra, e ao longo da ópera os bailarinos são, por vezes, remanescentes de outros animais. Há também uma Contorcionista que está sempre presente, do início ao fim. Qual é o seu papel?

A Contorcionista, a dado momento, é também um árbitro, uma estatueta grega, um carregador de quadro-pintura, um cadáver num carro de hospital, um boneco, um cliente de barbearia, modelo de pintura, uma sereia, etc. Um corpo que se dobra e desdobra é um reflexo dos desdobramentos da música, do libreto, dos personagens, mas também da flexibilidade e do extremismo do canto lírico. Às vezes faço ligações muito simples e diretas: por exemplo, se o animal associado à Lulu é a serpente, estamos no circo, porque não procurar



Lulu (1937, Alban Berg), encenação de Marlene Monteiro Freitas, Wiener Festwochen, 2023. Foto: Monika Rittershaus.

um corpo que consegue enrolar-se sobre si próprio?

Por outro lado, a ginasta é também uma figura que ressurge noutras peças tuas, por exemplo em *Guintche*, o que ressoa com a tua história pessoal como ginasta. *Lulu* não foi uma peça que eu tivesse escolhido fazer, foi alguém que pensou em mim, mas por alguma razão terá sido... *Lulu* reflete muitas imagens: bailarina, ginasta, palhaço, prostituta, mulher casada, amante, criança abusada, ladra, protegida, prisioneira, serpente, pássaro do paraíso, doente de cólera, frágil, forte, etc. Confesso que não pensei em *Guintche*, mas de facto percebo a analogia.

Parece haver uma recorrência de imagens e de figuras que transitam entre trabalhos. Em *Lulu* há uma sequência em que os bailarinos exploram uma figura com dois braços a saírem por uma manga da t-shirt. Esta figura, nesta ópera, fez-me lembrar uma foca, mas vem do teu solo *Idiota* (2022).



Idiota, Marlene Monteiro Freitas, 2021. Foto: Bea Borges.

Nós chamamos sereias. Transitam porque são formas vivas e, portanto, migram livremente. Por vezes dão-nos a ilusão de que a sua origem e vida se circunscrevem num espaço-tempo restrito e sequencial, mas nem sempre é assim. Tanto *Lulu* como *Idiota* têm na sua génese, entre outros elementos, o mito de Pandora. *Idiota*, apesar de ter estreado um ano antes de *Lulu*, foi um projeto construído após as minhas primeiras incursões à obra de Alban Berg. De um modo geral, por se tratar de imagens sobre-determinadas, podem abarcar um número ilimitado de associações segundo os diferentes contextos onde se inserem, gozando de uma grande mobilidade.

Existe também um foco no isolamento de partes do corpo. Há cotovelos isolados, mãos, pés, marionetas e, no final, há uma figura, dançada por ti, que parece uma boneca com o braço amputado.

De que forma são invocados corpos não normativos dentro deste trabalho?

Um dos *performers*, o Henri “Cookie” Lesguillier, teve um acidente de bicicleta após o segundo espetáculo e partiu o braço; o braço que tem dentro da camisa, de facto, estava imobilizado. Quanto ao vocabulário, não tem limites, não faço distinções entre corpos normativos e não normativos, e evoca ideias distintas simultaneamente: pode ser uma mutilação ou uma metáfora para uma impotência ou algo em potência, aberto a novas possibilidades. No caso da boneca, na *suite* final, o braço ajudava a enfatizar a sua natureza de boneca — pela dimensão dos seus membros —, que estava a ser cosida, a ser terminada, assim como *Lulu* é uma peça interrompida, inacabada. No entanto, há um lado de corpo fragmentado, desmembrado ou como fantasma de emoções dos personagens ou dos homicídios do *Jack the Ripper*. Os figurinos tinham, inicialmente, um sentido de coisa contínua que perdia partes, desmembrava-se, desintegrava-se, isso não consegui desenvolver totalmente e, assim, a ideia acabou por passar para os corpos.



ÔSS, Marlene Monteiro Freitas e Dançando com a Diferença, 2022. Foto: Laurent Philippe.

Entre 2020 e 2022 trabalhaste com o grupo Dançando com a Diferença, na Madeira, composto por bailarinos com deficiência, e criaram a peça ÔSS. O trabalho com esta companhia transformou, de alguma maneira, a tua forma de coreografar?

Trabalho com pessoas de idades muito diferentes, músicos, bailarinos, atores, cantores, amadores, profissionais, em contextos *freelance*, companhias profissionais, etc. Trabalho com pessoas na sua singularidade, daí que criação de *ÔSS* significou trabalhar com a Sara, o Bernardo, o Rui, a Bárbara, a Mariana, etc., do mesmo modo

que a criação *Lulu* significou trabalhar com a Vera, o Bo, a Ina, o Khyle, etc. A questão é sempre a mesma: como comunicar? Que deslocamentos a língua de cada um fará para que juntos inventemos uma nova língua? Língua esta que, em última instância, resultará numa forma de espetáculo. Diria que, em *ÔSS*, a comunicação foi em profundidade, uma espécie de língua de mergulho, e que, em *Lulu*, a comunicação foi em corrida de maratona, uma espécie de língua de resistência. Na primeira, comunicou-se numa lógica de prazer, desprazer, desejo, sonho e na segunda comunicou-se numa lógica de velocidade, controlo de riscos e poesia. São ambas línguas muito fortes, muito interessantes e que adorei aprender.

Foi isso que fizeste também com o bailar Israel Galván na peça *Ri-te*, que encerrou a tua retrospectiva no Festival d'Automne, em 2022? Esse trabalho parecia materializar precisamente um diálogo em cena, uma confrontação entre formas de comunicar.



RI TE Paris Intermission, Marlene Monteiro Freitas e Israël Galván, Festival d'Automne (Paris), 2022. Foto: Laurent Philippe.

Pode ser, empurrámo-nos um ao outro, é a língua do *faz tu, vai tu!* Com o Israel Galván, a comunicação é instantânea, quer seja a dançar ou somente a rir, como foi por ocasião do nosso primeiro encontro em 2015. Acho que temos formas de afrontar a timidez muito semelhantes.

É como se a timidez levasse a uma ironia ou a uma caricatura de vós próprios? Caricatura, não sei, nós gozamos connosco próprios, desafiámo-nos e temos prazer em fazê-lo.

O ritmo da peça é pontuado por um olé. Há um olé que custa a sair da boca, que não se sabe muito bem o que é que vai sair, e depois há uma cuspidela, e isso leva a um novo encontro entre os dois.

Foi-se encontrando esta estrutura... Adoro o “olé” no flamenco, o meu “olé” não é irónico. No *Ri-te*, digo-o de várias maneiras e, numa delas, como alguém com gaguez. A suspensão e a expectativa que esta qualidade cria no outro,

a meu ver, é como uma música, em que a partitura aponta para uma resolução, mas o tempo é indeterminado. O Israel tem gaguez e ambos gostamos muito do ritmo que isso produz.

De um modo geral, uma performance pode conter, dependendo da sua complexidade, pequenas doses de ironia, vestígios de caricatura, assim como de vários outros aspetos. Como não procuro formas “puras”, admito que possam haver, aqui e ali, microinstantes, salpicos que me escapem. Contrariamente, o olhar do público pode decidir ver uma situação apenas pela lente da ironia ou da caricatura, mas isso não tem

que ver com as minhas escolhas, tem que ver com o olhar do público.

Talvez ironia não seja a palavra certa.

Eu e o Israel fazemos escolhas contraintuitivas e isso provoca o riso, como se ri de um palhaço. Rimo-nos de nós próprios, o público ri-se de nós enquanto possivelmente se ri de si próprio. Há ordem, gasto, gozo e prazer.

Mas tu nunca vês isso como caricatura? Pensei nisso porque é mesmo uma figura ambígua, tal como o palhaço é uma figura ambígua que também aparece muito no teu trabalho.

O *Guinche* também é um palhaço, agora que falas nisso... O palhaço é uma figura que pode oscilar entre extremos e é sobretudo isso que me interessa. É engraçado porque digo sempre que nas minhas escolhas não há uma busca da ironia ou sarcasmo. O que procuro são situações de que sinceramente gosto, contraintuitivas, tensas. O palhaço é a transformação em potência e os seus estados-entre. Talvez entre o palhaço e o trabalho que fazemos estejam a importância da gestualidade, a atenção ao detalhe e ao ritmo, a relação do corpo no espaço. A caricatura parece-me ser um processo mais estático, como se adivinhasse um fim preciso, limitado, circunscrito.

O palhaço não tem moral, é um veículo por onde passam muitas infrações, inscrições e contrastes, e ao mesmo tempo é um espelho do mundo. Mas se fosse uma caricatura de vocês próprios seria quase um autorretrato, o que é muito diferente de fazer caricaturas de outros...

Mas quantos iguais a mim existirão? Penso que esteja mais próxima da figura ambígua do palhaço do que da caricatura.

Em *Lulu* trabalhaste com um intérprete que é palhaço.

Em *Lulu* evocam-se pelo menos dois palhaços, Pierrot e Augusto. Abrimos uma audição para contorcionistas e o Rui Paixão, que é palhaço, candidatou-se. Adorei.

Conecto a figura do palhaço também à da marioneta, que é recorrente nestes trabalhos, e que, para mim, materializa relações de poder. Por um lado, há uma mecanização do movimento, os bailarinos são quase soldadinhos num ambiente muito controlado. Por outro, há um lugar de fantasia, como se fossem marionetas dentro de marionetas, e daí surge, por exemplo, uma cena com um capuz, que parece uma cabeça, que se transforma em alguém, ao colo, a ser cuidado...

É, simultaneamente, um corpo a ser cuidado como um doente acamado e um falo. Esta condensação de imagens surge num momento da ópera em que o vetor erótico é intensificado. Num ambiente de uma epidemia de cólera, Lulu consegue a sua fuga da prisão/hospital. Alwa, que intimamente sempre a desejou, recebe-a em casa. No momento em que Alwa finalmente verá consumado o seu desejo, Lulu lembra-lhe que ela foi a razão da morte da sua mãe, por envenenamento, do seu pai, por tiro, e que o divã onde se encontram foi o lugar onde o corpo do pai se esvaiu em sangue. A informação não é nova para Alwa, mas a combinação do desejo com estas memórias intensifica exponencialmente o sentido erótico da situação. Entre desespero e desejo, Alwa enterra a cabeça no colo de Lulu. Daí o corpo-falo.

Em *Idiota* também tinhas múltiplas marionetas, uma das quais era apenas

três dedinhos a escorregarem no vidro. São imagens sobre as quais podemos projetar um grande número de ideias e de emoções. Terá que ver com um hábito de infância?

Insistindo com a ideia do controlo: é muito diferente ver um corpo relaxado ou um corpo que é comandado com uma linguagem que se reconhece, de soldados, de robot...

De boneco, de animal... um corpo desresponsabilizado, livre talvez.

É quase uma ideia paradoxal porque, esteticamente, esse corpo aparenta ser o oposto de um corpo livre.

É um deslocamento que ocorre. No mito de Pandora, os Homens, a dado momento, são separados do reino dos outros animais e do reino dos deuses, e a questão é que de cada vez que o Homem se tenta aproximar em demasia dos outros reinos produz-se uma tragédia. Então, o Homem toma consciência da sua condição, das suas limitações, das regras da sua existência e sobrevivência.

O corpo que está em cena desloca-se em direção a diferentes “reinos”, sabendo que daí não advirá tragédia alguma, tudo o que pode acontecer é reenviar-nos fantasmas dos aspetos essenciais à existência e sobrevivência humana. A força que o move é a força da ficção, da invenção, de um mundo imaginário, do sonho. Ainda que ajude o público a projetar sensações e emoções, o bailarino não é um robot, nem um militar. A cena é também um espaço de operações do inconsciente, intensas, livres e descontroladas, porque implicam sempre o olhar do público. A criança brinca com um boneco, concede-lhe voz, emoções, uma história; ao carro atribui-lhe, com a voz, um motor e, com o gesto, movimentação. Enquanto público projetamos ideias, imagens, significados, sensações ao que vemos. Aqui não é a realidade daquilo que vemos que está em questão, mas a realidade do nosso olhar.

Mas é como se isso evidenciasse também uma violência que é colocada sobre o corpo.

Nós temos muitíssimo prazer em fazer aquilo que fazemos, mesmo que por vezes o público projete tristeza, melancolia, violência, etc. Em caso de violência real sobre o corpo, a minha imaginação bloquear-se-ia, tornar-se-ia estática. A tensão física, a concentração, a atenção são trabalhadas em ensaios bastante relaxados, enérgicos, criativos. Em cena queremos continuar a acrescentar detalhes, a tentar novas escolhas que intensifiquem a performance e para isso é preciso treino. Se há programa é o da invenção! Imagina que o teu próprio reflexo num espelho imaginário te guia, decide por ti, faz-te agir, ele inventa e tu segue-lo, invertem papéis. Mas quem é este reflexo que te comanda senão tu próprio?

Quando assististe a *Idiota*, num contexto muito particular, no Palácio de la Porte Dorée, em Paris, construído para a exposição colonial nos anos 1930, foi muito impactante ver uma caixa de vidro exposta contigo dentro, numa sala repleta de murais exotizantes, de pessoas e territórios que foram colonizados. O facto de colocares esta peça ali, estás conscientemente a dar este tipo de projeção: um corpo dentro de uma caixa, mesmo que de Pandora, é um corpo que está altamente subjugado, reduzido ao seu espaço e violentado, de certa forma. Violentado e livre. O palácio foi o único



Mal – Embriaguez Divina, Marlene Monteiro Freitas, 2020. Foto: Peter Honnenmann.

espaço que propus. Percebo que possa condicionar a leitura da peça, mas ali a escala e a arquitetura, a beleza e o horror são excepcionais. *Idiota* é uma peça para ser apresentada em espaços muito diferentes, como um quadro numa exposição coletiva. A caixa do *Idiota* é ao mesmo tempo uma casa, uma plantação, uma cabine telefónica, um espaço altamente seguro, uma prisão, um espaço de recolhimento, mas também de ultraexposição, é um teatro portátil e, portanto, aberta a todas as contradições e figuras que queiram lá entrar ou serem sobre si projetadas.

Nos últimos anos tens estado implicada na causa palestiniana e fazes parte do coletivo *(un)common ground*, em Lisboa, que investiga a inscrição artística “do conflito que opõe autóctones e colonos quanto à pertença, posse, controlo e poder no território de Israel/Palestina”. Publicaram vários livros, fizeram exposições e procuram divulgar artistas e autores palestinianos. Consideras esse trabalho de curadoria uma extensão do que fazes coreograficamente?

Eu talvez não olhe para esta situação da mesma maneira que as pessoas que estão noutros setores olham. Mais do que uma causa palestiniana, vejo uma questão de condição humana. Há, por um lado, uma tragédia e, por outro, uma elaboração artística intensa sobre esta tragédia, em que artistas e pensadores elaboram sobre perda, sobrevivência, trauma, uma zona de ferida de que pouco ou nada sabemos.

Quando te aproximaste deste conflito geopolítico e social houve uma mudança na forma como abordas o teu trabalho?

No meu caso, o político está intrinsecamente ligado ao estético e estritamente ligado à minha sensibilidade, em como vejo o mundo. No entanto, tenho que aceitar que me deparei com uma situação chocante; a viagem a Israel/Palestina foi transformadora, causou um sobressalto, quebrou algo em mim. Mas continuei a fazer o mesmo tipo de operações quando crio; o meu trabalho foi sempre uma tradução de inquietudes, talvez para mim, uma forma de compreensão e em última instância de sobrevivência.

Há algo que muda quando somos confrontados com um sentimento de intolerável?

Talvez tenha havido, a dado momento, um questionamento desta língua — a coreografia —, mais precisamente do modo como trabalho e o encontro desse modo com o público, mas rapidamente me apercebi de

que, mesmo que tentasse, não conseguiria fazer de outra forma.

Estava a pensar na tua peça *Mal – Embriaguez Divina* (2020), que invoca diferentes formas do mal. Ao ver essa peça fiz um paralelismo com o *Mesa Verde* (1932), de Kurt Jooss, criado no rescaldo da I Guerra Mundial. Na primeira parte, há uma série de políticos à volta de uma mesa verde a decidirem estratégias de guerra aquém da população. Esta cena fez muita ressonância com o momento do *Mal* em os bailarinos estão numa bancada, ou parlamento, com folhas de papel branco que são utilizadas para construir fantasias, brincadeiras, que são comidas, mastigadas, coladas. É uma cena que traz uma dimensão da incapacidade da burocracia e da jurisprudência para lidar com a realidade do mundo.

Nessa peça debruçámo-nos sobre as várias faces do mal e uma delas, a burocracia/justiça nas suas diferentes variantes, impôs-se como um dos nossos grandes diabos. Aquele que incorpora as mais diversas formas de violência e de coerção que acompanham sistemas de grande injustiça, nomeadamente coloniais. A arquitetura vertical da bancada, a tribuna, de onde se vê melhor e melhor se é visto, de onde se testemunham e se escrutinam os factos, foi uma das primeiras ideias que tive para o projeto. Mais tarde seguiu-se-lhe o papel e o seu estatuto em diferentes contextos, o que aí é exposto, omitido, o que é ambíguo, o que chega às mãos do destinatário, o que se perde pelo caminho, etc. Paralelamente, interessámo-nos por formas coreográficas, protocolares, que ocorrem em tribunais, paradas militares, contextos educacionais, religiosos, etc.

A justiça é algo que te move?

É um aspeto que consegue vencer a minha timidez, os meus medos e fazer-me agir. Situações de injustiça sempre me levaram a posicionar-me, ainda que à minha maneira... Tem que ver com o meu sentido íntimo de justiça.

Entrevista realizada no dia 12 de junho de 2023, no Espaço Parasita, em Lisboa, ao fim da tarde. Publicada em parceria com a revista *octopus notes* 11, 2024.

Makongos: A Problemática da Mente e do Corpo?

Célio Ucha Dias

A palavra *makongo* deriva de um dialeto angolano e significa “problema”. O que é a nossa existência senão um problema cósmico? Quando um *makongo* me é apresentado nas suas formas plurais, respiro e observo-me. Quando era mais novo apenas uma mentira me foi soldada ao corpo como um paletó, cuja gravata não deixa de fazer, inoportunamente, desastre, incómodo e bagunça: “Tu não podes ser tudo o que queres, tens que escolher o que queres para a tua vida!” — balbucia a matriarca da família, fumando-se num pensativo cigarro e olhando-se na televisão que decorava, instruía e alegrava as nossas tardes e serões

Penso que as melhores respostas são aquelas que são vigiadas no silêncio, curadas pela mágica deambulação dos caminhos internos que nos guiam em viagens de introspeção. Cresço no Bairro Branco do Monte da Caparica, nasço no Hospital Garcia de Orta, no qual também já tive quatro internamentos compulsivos devido ao meu distúrbio bipolar diagnosticado após os Jogos Olímpicos de 2016. A Margem Sul é “margem” certa ou errada? Penso que isso pouco importa, ou nada importa. O Bem e o Mal estão sempre associados a um contexto sociocultural e a uma civilização dos quais não podem ser dissociados, assim como a história não pode ser entendida fora dos seus períodos e fenómenos circunstanciais. Para mim, o importante é que nasci na Margem Sul. Sou adotado em criança por uma família de refugiados de Angola (brancos) com oito ou quinze dias. Muitos dos meus questionamentos existenciais tais como “de que forma reconcilio a mágoa que sinto do colonialismo com o orgulho de ser português?” encontram aqui o seu vértice na dicotomia branco/preto. Ficou tudo somatizado, e o medo e o trauma do abandono são reais e canibalizam-me as entranhas ao ponto de perder a lucidez.

Existem três paixões que absorvi da minha família: a dança, visto que as minhas irmãs mais velhas eram bailarinas; o desporto, pois o meu pai foi jogador do Benfica em Angola; e o fado, pois o meu pai e a minha mãe assistiam a esses dolorosos espetáculos na sua terra natal. Naturalmente, e sem imposição, o judo surge aos 13 anos, idade em que começo também a escrever poesia como forma de me alienar da dureza do bairro e das suas dinâmicas de vida-morte. O judo, devido à sua filosofia e consciência moral, regra e disciplina, permitiu-me trazer ordem e rigor a um mundo interno contaminado e poluído por uma dor e revolta que não encontrava momentos de paz e respiração. O judo responsabilizou-me. Foi por ser judoca que nunca criei nenhuma narrativa de ilusão da minha psique com uma vulnerabilidade psiquiátrica, por exemplo. Esta arte marcial também me permite conjecturar hipóteses e definir as estratégias para que os meus objetivos se operacionalizem no mundo real e concreto. Resumindo: sempre que me encontro perdido, volto ao momento da minha primeira aula de judo, em que sinto um espaço plural, de todos e para todos, ocupado por uma pluralidade de corpos, sem distinção entre peles; onde para o ocupar apenas temos que possuir um rigor comportamental, moral e ético.

Nesta arte marcial regida e criada por princípios oriundos do Japão,

encontro uma reconciliação com a minha ancestralidade tribal. O judo tem uma fisicalidade imensa e, adicionalmente, tem que se afinar o corpo para “apanhar” os tempos das técnicas a serem executadas do Gokyo. Um desporto duro que se aproxima imenso da dança contemporânea, sobretudo no que ao trabalho de chão diz respeito. Ou seja, a lesão está sempre mais próxima e imanente do que o desejável. Se pensar com algum cuidado, ser judoca é muito lógico e uma escolha muito intuitiva: para os povos africanos, tal como acontece na capoeira brasileira, a dança é simultaneamente um espaço de fraternidade, alívio, convívio, mas, acima de tudo, de cura. No judo, o momento do combate (*randori*) é simbólico e significa que eu estou refletido no corpo e nos olhos do meu parceiro.

O judo e a dança contemporânea complementam-se e exatamente encorajado por esta complementaridade, foi assim que ganhei coragem para ocupar as ruas do Chiado e do Largo de Camões. Performar nestes espaços é bastante desafiante tendo em conta a carga simbólica como poeta: Luís de Camões e Fernando Pessoa estão nestes locais representados através das suas icónicas estátuas. Lembro-me da primeira vez que entrei na Brasileira. Estava a tremer. Poetizar no

cântico volumoso de tantas pessoas, diferentes energias, densidades, nuances e pátrias deixou-me com uma inusitada ansiedade e despertou-me ataques intensos de pânico. Na lembrança de um conselho de Maya Angelou (poetisa norte-americana) encontrei um ritual e um local de proteção. Angelou diz-nos que todos nós devemos ter um lugar onde ninguém habita, um lugar sagrado, onde não permitimos a entrada de nada nem ninguém, excetuando aquilo que considerarmos que nos vai adicionar energia e vitalidade. Assim, visito esse lugar antes de cada performance. É um lugar com areia de praia, uma magnólia a arder, que nunca se consome, e um banco de madeira. Converso acerca das minhas inquietudes, medos, ansiedades e tranco-me naquele momento, no presente daquele espaço. Quando começo este ritual, ocorre uma mudança. A confiança, a doçura e a coerência começam a chegar paulatinamente, no seu ritmo, ligando os elementos da minha dança e, por vezes, não consigo distinguir se estou a fazer judo ou a dançar, sempre consciente de que sou um poeta, no Camões, no Chiado e no mundo. É uma energia maravilhosa e que me preenche o coração e as raízes da minha magnólia incandescente.

No judo, a emoção é muito contida e circunstancial, contrariamente à dança contemporânea, na qual a dimensão psicoafetiva faz o deleite do intérprete e da sua audiência. No judo, o Célio é um “protótipo de homem forte e masculino” (seja lá o que isso possa significar) e na dança, o que me faz também amá-la, é o arsenal de mensagens não-verbais nas quais posso sustentar o meu movimento. A dança exhibe um espectro de mensagens que enriquece, adiciona e valoriza a minha capacidade interpretativa. O judo, contrariamente, é um desporto machista, tóxico e exageradamente preconceituoso. As pessoas LGBTQIA+ são completamente canibalizadas com comentários que metralham os nossos talentos, carreiras, objetivos e nos levam ao afastamento precoce das nossas carreiras desportivas. Mas eu sou baírrista, não desisto e vou continuar a lutar com os meus valores de berço e de justiça social.

Na excelência de ambos os desportos (na minha percepção, falar nestas artes e expressividades do corpo é narrar as vicissitudes de dois desportos devido ao rigor, disciplina e fisicalidade exigidas), o judo e a dança convergem num trabalho de exploração de noções corporais que apelam aos cinco sentidos, do mais denso ao mais subtil, de acordo com os ditames energéticos e de género que a minha psique lhes associa. O ponto forte do judo e da dança, ou seja, o seu sintagma, é a crua e por vezes brutal fisicalidade. O meu corpo, vive numa fisicalidade com desafio, incorporada e com substância nos meus “makongos”, nos meus desafios e problemáticas, que são a protuberância do real: no judo encontro a disciplina e o rigor que pautam as notas harmónicas da dança contemporânea.



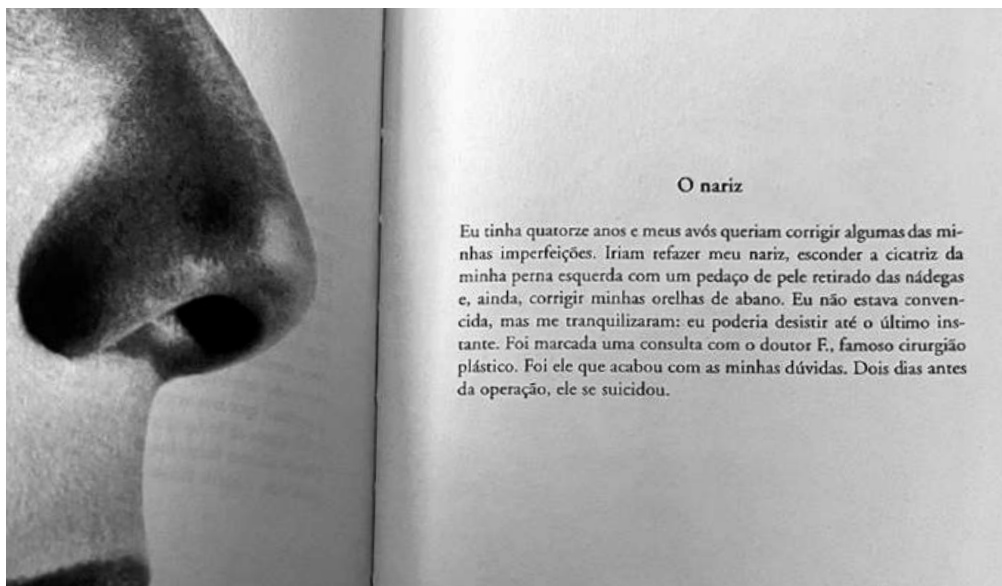
Célio Ucha Dias, Chiado, 2023. Foto: Rita Guerreiro.

Querida Sophie,

Tenho várias histórias contigo, nem sei bem por onde começar... Talvez pela mais recente... Então não é que te vi ao vivo? Assim quase lado a lado, estavas com a Laurie Anderson, eu nem queria acreditar. Fiquei nervosa, dei uns risos miudinhos e tirei-te fotografias às escondidas.



Eu sei que isto não se faz, tirar fotografias às escondidas, mas bom, Sophie, tu já fizeste isso, aliás tu já perseguiste um desconhecido até Veneza, e não só o perseguiste afincadamente, ligando para hotéis, esquadras da polícia, pedindo a pessoas desconhecidas para irem às suas casas e fotografá-lo das suas janelas, ainda te apaixonaste por ele, fizeste um livro e exposições com toda a documentação que criaste a partir desta perseguição (*Suite Vénitienne*, 1979). Tudo isto para te dizer que tirei uma fotografia tua, às escondidas, no Festival de Avignon em 2023, onde te vi ao vivo, estavas na mesma fila que eu, para entrarmos no espetáculo *Welfare* de Julie Deliquet. Nessa noite estava tão emocionada por vos ver ao vivo que não tive coragem de vos falar. Mas o que mais me emocionou foi ver o teu nariz, conheci-o no teu livro *Histórias Reais* (2009 [1994]), na página 11 contas esta história:



O nariz

Eu tinha quatorze anos e meus avós queriam corrigir algumas das minhas imperfeições. Iriam refazer meu nariz, esconder a cicatriz da minha perna esquerda com um pedaço de pele retirado das nádegas e, ainda, corrigir minhas orelhas de abano. Eu não estava convencida, mas me tranquilizaram: eu poderia desistir até o último instante. Foi marcada uma consulta com o doutor F., famoso cirurgião plástico. Foi ele que acabou com as minhas dúvidas. Dois dias antes da operação, ele se suicidou.

Tenho outra história contigo que poderia ser mais uma das tuas performances. Algures em 2016, tive uma relação com um rapaz no Rio de Janeiro. Ele alugava um quarto na casa de uma amiga que tinha participado no programa de televisão “Querido mudei a sala” - pessoas amigas inscreveram-na para mudar a sua sala, sem ela saber, e em muitos poucos dias redecoraram a sala, ficando a parecer uma daquelas salas de capa de revista. Então, quando cheguei a casa desse rapaz, fui recebida nessa sala nova-chique e, como é hábito para muitas de nós, imagino que faças o mesmo, quando há livros por perto começamos a espreitar os títulos dos livros, e nesta sala-nova-chique havia apenas um livro, enorme, de capa dura. Aproximei-me e de repente li: *Sophie Calle: Take Care of Yourself*, um livro editado em 2007, no qual dizes:

Recebi um e-mail a dizer que estava tudo acabado. Eu não sabia como responder. Era quase como se não tivesse sido para mim. Terminava com as palavras “cuida-te”. Segui esse conselho à letra. Pedi a 107 mulheres (além de duas marionetas e um papagaio), escolhidas pela sua profissão ou aptidão, que interpretassem a carta. Que a analisassem, comentassem, dançassem, cantassem. Que a dissecassem. Que a esgotassem. Que a entendessem por mim. Que respondessem por mim. Foi uma forma de tomar tempo para a separação. Uma forma de cuidar de mim.

Digo ao tal rapaz que este livro é incrível, ele comenta qualquer coisa, diz que nunca tinha reparado no livro, que tinha sido deixado como objeto de decoração pelo “Querido mudei a sala”, e que nenhum deles lá de casa sequer o tinha folheado... Imagina, estavas lá no móvel da sala como um objeto de decoração, entre uma jarra de flores e um bibelô em forma de gato branco.

Sophie, a *Coleção de Amantes* – trabalho em que me encontro com pessoas desconhecidas em apartamentos desconhecidos onde temos que tirar pelo menos uma fotografia que comprove uma certa intimidade – é um projeto que se inspira no teu trabalho. Ficava sempre surpreendida com o facto de eu ter começado estes encontros em 2014 e tu teres começado estas travessias de realidade-ficção nos anos 1970. As perguntas que eu me fazia nessa época, já tu as cozinhavas há décadas: quais os limites entre ficção e realidade no fazer performativo? Existe diferença entre ficcionar uma intimidade e viver de facto uma intimidade? Como se coloca a barreira entre ficção e realidade num ato performativo? Para uma performer existe arte separada da vida?

Às vezes fico com inveja dos anos 1970, da *performance art*, do que vocês andavam a experimentar com vinte e poucos anos. Sabes, uma das coisas que admiro no teu trabalho são os diferentes meios e linguagens com que trabalhas, o hibridismo dos meios e linguagens com que trabalhas: fotografias, livros, performances, exposições. No teu trabalho, Sophie, nunca sabemos se o que nos mostras é a tua obra ou a tua vida, ou seja são híbridos os meios e é híbrido o trabalho. Em 1979, antes da explosão da imagem digital já andavas a seguir pessoas desconhecidas, a usar a imagem como prova, a registar percursos tal como o Google Maps. Em 1994 editas o *Des Histórias Reais* [Histórias Reais], onde partilhas uma tensão entre texto e imagem, textos curtos que são suficientes para sermos testemunhas das tuas inquietações pessoais. Propões que sejamos cúmplices dessa relação entre arte e vida, como se inventasses um terceiro espaço, aquele onde esta oposição vacila, treme, fica desfocada. Porque, afinal, o que nos interessa nas histórias pessoais de alguém?

No mesmo festival em que te vi, assisti ao espetáculo *A Noiva e o Boa Noite Cinderela - capítulo 1 da Trilogia da Cadela Força*, de uma amiga do Rio de Janeiro, a Carolina Bianchi. No início do espetáculo, a Carolina fala de várias artistas da *performance art* que colocaram os seus corpos a manifesto, que puseram precisamente em causa esses limites da arte/vida. Ela fala de Tania Bruguera, quando na Bienal de Veneza, em 2009, lê um manifesto enquanto realiza uma roleta-russa, com uma arma de verdade carregada com uma bala real (*Self Sabotage*). Fala de Ana Mendieta e da sua *Série de Silhuetas* (1973-1980), de como os seus trabalhos falam sobre corpo e violência, a partir da sua experiência como mulher cubana. Fala de Marina Abramović, que trabalha os limites do seu corpo na relação com a audiência em tempo real. E fala de Pippa Bacca, artista italiana que, em 2008, foi para o Médio Oriente com a sua companheira Silvia Moro realizar o projeto *Noivas em Viagem* [*Sposa in Viaggio*, 2008], um programa-performativo que consistia em apanhar boleia de pessoas desconhecidas atravessando vários países vestidas de noiva, com o objetivo de mostrar a paz no mundo, como um ato de fé nas pessoas. Um dia, na Turquia, as duas discutem porque Silvia não se sente confortável para entrar no carro de um dos homens que pararam para as levar até Istambul, as duas têm uma discussão: Pippa diz-lhe que isso não foi o combinado, o combinado foi apanhar boleia com qualquer homem que parasse. Silvia não entrou no carro; Pippa sim. Pippa desapareceu durante dias, foi encontrada morta, Pippa tinha sido estrangulada e violada pelo homem que lhe deu boleia.

Carolina conta a história de Pippa, evoca todas estas artistas mulheres que põem os seus corpos a jogo, que desfocam a barreira arte/vida. E tal como Carolina pergunta no seu espetáculo, eu também pergunto: vale tudo isso pela arte? Para quê? Para quem? Porquê? Estas regras que inventamos para o jogo que nós próprias criamos, que nos podem pôr em risco, são por amor à arte? Por amor à vida? Por termos fé nas pessoas desconhecidas?

Por sermos viciadas no perigo? Porque foi assim que aprendemos a viver, no perigo, então estamos viciadas na adrenalina do perigo?

Carolina Bianchi conta-nos o que é o *Boa Noite, Cinderela*, uma substância química usada por predadores que querem abusar de pessoas, colocando esse pó em bebidas alcoólicas. O efeito desta substância coloca-as num estado de sonolência e amnésia, sem saberem que ingeriram essa bebida “minada”. Carolina começa o espetáculo partilhando o programa-performativo do mesmo: irá tomar uma bebida alcoólica “minada” com a substância “Boa noite, Cinderela” e entrará num estado de sonolência, irá adormecer e o resto do espetáculo será realizado pela restante companhia. Enquanto esperamos que o efeito da bebida aconteça, e que a Carolina entre em *blackout*, ela vai-nos falando destas artistas ao mesmo tempo que nos explica o que é o feminicídio e conta histórias de atos desse género. Também a Carolina nos coloca num campo desfocado: será que é real a substância que a vemos ingerir? Será que as duras horas de espetáculo em que ela dorme, está mesmo sob o efeito do “Boa noite, Cinderela”? Mas o que muda se não for verdade? Precisamos de um atestado de verdade para que o trabalho da Carolina se torne mais ou menos interessante, importante, impactante?

Rosalind Krauss, no *Perpetual Inventory* (2013), discorre sobre como foi necessário durante os anos 1970 entender o que significavam os meios que acabavam de explodir — vídeo, performance, *body art*... — no capítulo “The Encounter: Ten [True] Stories” (“O encontro: dez histórias [verdadeiras]”) utiliza o teu trabalho para evocar, precisamente, a questão da verdade. Sophie, eu não sei se tu concordas, mas a Rosalind Krauss refere que a verdade surge como necessidade nas tuas obras, afirmando-se como um meio. Ou seja, como se os meios deixassem de ser o ponto de atenção, a atenção volta-se para a validade da obra artística enquanto experiência, enquanto ato-vivido. Rosalind Krauss diz-nos que o relato de uma experiência é um *pós-meio*.

Mas Sophie, pergunto-te ainda: interessa saber se os teus trabalhos são a tua obra ou a tua vida? Interessa saber o quanto de verdade existe neles? E já me despedindo, porque as perguntas não acabam, que artistas desfocam a arte/vida? E os trabalhos que inevitavelmente acontecem nesse desfocar são de que artistas?

Com amor,

Raquel André

Aeromancia

Alina Ruiz Folini

Estamos em janeiro de 2024 e o céu está cheio de nuvens contaminadas que têm formas estranhas, cores rosadas e cheiros adocicados. Nuvens que são como pulmões do céu. Plantas que são recicladoras do ar. Humanes que vivem um genocídio que aniquila milhares de crianças, os seus territórios e qualquer direito a respirar.

Estamos em maio de 2023 e eu estou a visitar pela primeira vez as Minas da Panasqueira, que funcionam há mais de 120 anos em Cabeço do Pião, concelho do Fundão, região montanhosa do Centro de Portugal. Estou aqui em residência artística seguindo o convite que a rede Terra Batida me fez: colocar em tensão as práticas de voz, hapticalidade e linguagem que desenvolvi nos últimos anos, com as problemáticas singulares deste território.

Percorro, juntamente com Ritó Natálio e Teresa Castro, colegas artistas com quem partilho este processo, as antigas lavarias e escombrelas que foram abandonadas em 1985 e que estão situadas numa parte exterior das minas: uma impressionante estrutura que servia para triturar, lavar e moer o metal extraído, para depois o concentrar a partir de processos químicos realizados mesmo ali.

Estes processos de mineração deramaram, durante muito tempo, líquidos tóxicos e restos de metais pesados, contaminando tanto o solo como algumas vertentes do rio Zêzere. Rio que, entre outras coisas, abastece de água potável a cidade de Lisboa até aos dias de hoje.

Os detritos de pedra que sobram do processo de lavagem e extração do metal foram acumulados numa “montanha” de tamanho gigante, que ficou ali para todo o sempre e que parece vir de algum planeta seco e cor de laranja. Ao pé desta falsa montanha de restos, o solo tem uma cor branca-amarelada e fede intensamente a algo ácido.

O principal metal que aqui foi extraído foi o tungsténio (ou volfrâmio), um metal branco-acinzentado brilhante, muitíssimo denso e pesado. A maior parte do metal que se obteve na Panasqueira desde os começos do século XX foi exportado para vários países do Norte da Europa, para ser utilizado em diferentes tipos de indústrias. Foi usado, por exemplo, para o fabrico de lâmpadas incandescentes ou tubos de raios-X com os quais se fizeram as primeiras experiências para se obterem imagens do interior das pessoas, revolucionando a indústria médica. Mas o auge da procura e da extração do volfrâmio aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial, visto que este metal teve uma posição muito significativa nos negócios bélicos: Portugal foi o principal produtor europeu de tal elemento, que, devido à sua dureza e à sua resistência às altas temperaturas, é usado para aumentar a letalidade de explosivos, balas, granadas e mísseis, tornando-se uma matéria-prima importante para a indústria do armamento e para a sua missão de matar.

A maioria dos mineiros e mineiras que ali trabalharam sofreram graves consequências devido à insalubridade do trabalho e não houve, até aos dias de hoje, quaisquer ações de reparação para com estes trabalhadores ou as suas famílias, nem tão-pouco para com territórios, paisagens e culturas que foram e que continuam a ser irreversivelmente danificados até à atualidade.

Um pequeno grupo de três artistas independentes propusemo-nos à imersão neste território, e chegámos lá sem informação suficiente sobre como cuidar-nos, ou se poderia implicar algum tipo de risco. Um cheiro intenso, familiar mas ao mesmo tempo irreconhecível, inundou-nos quando chegámos às escombrelas. Esse cheiro corrosivo é do enxofre que ficou impregnado no solo a níveis profundos, como efeito das drenagens das lavarias. Reparámos que a exposição seria intensa quando já estávamos a visitar as

escombrelas e as nossas gargantas começaram a sentir-se apertadas. Fomos mais um elo, ainda que privilegiado, na cadeia de extração e (auto)exploração colonial.

O que permanece deste encontro são sensações ásperas na garganta, que se foi apertando enquanto caminhávamos, por motivos ambientais e fisiológicos, mas também históricos, políticos, ecológicos. Há bastante vento no Cabeço do Pião, sinto o ar a friccionar as minhas vias respiratórias e também a sua força que me rodeia e empurra. Penso se esse ar, além de partículas ou gases tóxicos, carregará restos da monocultura de cereja ou de eucaliptos da região, se talvez esteja também a respirar os mineiros explorados, ou de que forma estarei a inalar a própria montanha e os seus tempos geológicos, que se expande ferida e magnética à nossa frente.



Serra da Argemela. Residência Terra Batida 2023. Foto: Teresa Castro.

SOMOS CO-RESPIRADORXS

Os seres que vivemos fora da água (plantas, animais, humanos, bactérias, fungos e mais) passamos a nossa vida a dividir e a reciclar o ar do planeta enquanto respiramos. Respirar é, então, muito mais do que um movimento fisiológico que visa a sobrevivência. Estamos conectadas por um intercâmbio gasoso contínuo e invisível, que é ao mesmo tempo íntimo e atmosférico e que nos torna interdependentes. Não podemos respirar sem os bosques e as selvas que produzem o oxigénio, assim como sem outros seres que colaboram com a vida das plantas no planeta. Metabolizamo-nos e incorporamo-nos de forma espiralada e contínua para continuarmos com a vida.

Somos co-respiradorxs e respirar juntos tem de ser entendido como um acontecimento político, ambiental, social, afetivo, erótico. A exposição a ambientes contaminados e tóxicos, o acesso ao sistema de saúde público, o ser discriminado a partir de condutas transfóbicas e/ou racistas, corresponder a um alvo específico para as forças repressivas policiais, o ser um trabalhadora regularmente exposto a materiais tóxicos, entre outras condições, define o acesso à respiração de cada uma e, portanto, a ter uma vida mais ou menos respirável.

“O que acontece se colocamos o ponto de vista nos pulmões?”, pergunta Elizabeth Povinelli no seu livro *Geontologies*. Que perspectivas de respirabilidade situada ou de justiça social e ambiental existem num pulmão com silicose? E num pulmão agitado por uma crise de ansiedade por disforia de género? Ou num pulmão asfiziado pelo acionar criminoso da polícia racista?

Reconhecemo-nos como co-respiradorxs é um desafio enorme enquanto atravessamos os tempos lineares neoliberais, onde a individualidade, o espaço privado e os binarismos estruturam a experiência sensível de coexistir. Onde acaba e onde começa a minha respiração? Quando o ar que co-respiramos está dentro, ou quando está fora, passa a ser teu ou meu? E em que é que se transforma esse eu (trans)individual no trânsito de respirações humanas e mais do que humanas?

UM LOBO CHAMADO VOLFRÂMIO

A palavra volfrâmio deriva do alemão wolf e rahm, que pode ser traduzido como “baba ou saliva de lobo”, em alusão às perdas de estanho durante o processamento do tungsténio. O lobo ibérico, por seu lado, é uma espécie em extinção em Portugal, devido à “caça, aos envenenamentos ou à redução do seu habitat”.

A primeira edição impressa da fábula Os três porquinhos foi publicada em 1853 e em 1933 Walt Disney popularizou a história na qual três porquinhos humanizados e da classe trabalhadora constroem as suas casas no bosque, respetivamente de palha, de madeira e de tijolos. Dois deles constroem casas frágeis e preferem dedicar o seu tempo a dançar, a tocar flauta, a cantar e a bambolear os seus rabinos despídos na natureza. “Quem tem medo do lobo mau, lobo mau, lobo mau???” O lobo, que chega a salivar e cheio de fome, tenta comê-los e para tal sopra com força para cima das casas deles até as derrubar.

O lobo-volfrâmio poderia, assim, ser uma representação da voraz exploração mineira que avança tóxica e imparável sobre a vida ociosa e prazerosa dos porquinhos trabalhadores para lhes dizer: “Hey, porcos alegres e desviados, não deram atenção suficiente à solidez da vossa propriedade privada, preferiram sensualizar improdutivamente no meio da Natureza, merecem morrer.”

Ou talvez o lobo-ibérico seja, em contrapartida, um mineiro explorado que fugiu da mina, sem casa, com as suas roupas sujas e rotas, preto, desnutrido e sem outras armas senão os seus pulmões silicóticos.

A aparição deste conto e o trabalho mineiro do século XX coincidem no tempo histórico, estruturando as suas narrativas sobre práticas extrativas, capitalistas, heterocentradas, racistas, sexistas, classistas, antropocêntricas. A moral do conto é punitiva e castiga os porquinhos ociosos, dedicados ao prazer, à

música, à vida na Natureza e aos bailes queer. Acusa-os de serem preguiçosos, instáveis, tontos, de entrarem em pânico e de serem infantis. E também castiga o lobo, que não consegue aliviar a sua fome, é atacado e expulso da sua terra pelos novos excêntricos habitantes. O ar torna-se escasso, não há co-respiração possível e o que resta será a disputa violenta e o castigo.

É possível co-inspirar a partir de experiências antipunitivas e anticoloniais, em tempos de destruição irreversível? E como conspirar a partir de pulmões estruturalmente desiguais?

AEROMANCIA é a investigação que tenho criado em tensão com este processo territorial e propõe-se queerizar a respiração, não no sentido identitário, mais em sentido material. Observar as condições materiais nas quais co-respiramos, juntamente com as relações de poder que se reproduzem, para fabular, alucinar e hiperventilarmos como estratégia de reparação, transformação e autodefesa. Imaginar uma respiração não apenas fisiológica e mecânica, mas antes afetiva, transformadora, delirada e sensual, a partir de metabolismos estranhos.

Traduzido do original em espanhol da Argentina por Pedro Cerejo.

1. Terra Batida é uma rede de pessoas, práticas e saberes em disputa com formas de violência ecológica e políticas de abandono em Portugal.
2. “Lobo-ibérico regressa ao distrito de Castelo Branco após várias décadas”, *Público* online, 20 de Julho de 2021, acedido em <https://www.publico.pt/2021/07/20/ciencia/noticia/loboiberico-regressa-distrito-castelo-branco-apos-varias-decadas-1971052>.

CONTRIBUIÇÃO # 10 Alaa Abu Asad, Alina Ruiz Folini, Bibi Dória, Célio Ucha Dias, Filipa César & Sónia Vaz Borges, João Pedro Soares, Julián Pacomio, Marlene Monteiro Freitas, Mickaella Dantas, Raquel André, Tadáskia, Talles Lopes, Yvonne Rainer | TRADUÇÃO Joana Frazão, Pedro Cerejo, Pedro Morais REVISÃO Pedro Cerejo, Daniel Lühmann | DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins | EDITORA-ADJUNTA Clara Amaral | DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena | COLABORAÇÃO DESIGN GRÁFICO Nuno Maio | APOIOS NO LANÇAMENTO Centro de Memória de Vila do Conde, Espaço Parasita (Lisboa), Linha de Fuga (Coimbra), O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo) | APOIO NA DISTRIBUIÇÃO Camões – Instituto da Cooperação e da Língua | PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO Associação Parasita, Circular Associação Cultural | AGRADECIMENTOS Dina Mimi | 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.

DEPÓSITO LEGAL 452179/19 ERC 127238 | IMPRESSÃO FIG – Indústrias Gráficas, SA – Coimbra | TIRAGEM 3500 exemplares FONTES Garamond, Arial, Prestige Elite Std | 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

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

Compor uma fisicalidade

Eu tinha 12 anos quando comecei a usar a prótese. A perna protética não parecia muito empoderadora no início. Eu olhava para ela sobretudo como uma forma para ficar de pé. Com o passar do tempo, comecei a observar-me com uma certa precisão, a observar atentamente como andava, sentava, dobrava os joelhos, via o meu corpo ao espelho, como usava as muletas, como me apresentava a outra pessoa. Eu estava a agir de acordo com os meus instintos. O antropólogo britânico Tim Ingold dizia: “Cada movimento que faço é também um movimento da minha atenção.” Isto ressoa em mim. Como adolescente a viver no Brasil num contexto de pobreza, estruturas patriarcais e violência, era difícil pensar tão profundamente sobre a deficiência quando tanta energia era dedicada às necessidades básicas. Por vezes, o contexto social é a parte mais pesada do nosso corpo.

Conheci a dança em 2006, quando colaborei com a Roda Viva Cia de Dança, uma companhia sediada em Natal, Brasil, cujo trabalho é essencial para a história da dança e da deficiência na América do Sul. Naquela época, eu trabalhava exclusivamente com muletas. Estava curiosa e fascinada pela amplitude de fisicalidade que estas possibilitavam. Antes de fazer dança contemporânea, não me lembro de alguma vez me ter deitado no chão com a prótese. Com uma experiência crescente, naveguei pela cena da dança e em 2011 mudei-me para Portugal para integrar o grupo Dançando com a Diferença. Demorei um pouco a considerar trabalhar com a minha prótese, pois tem uma flexibilidade limitada. Tinha dificuldades com resistência e equilíbrio e ficava frustrada com o facto de a perna poder cair quando suava. A prótese causava-me dores diárias. Não tinha autodisciplina para desenvolver movimentos de dança com ela desde logo.

Mas quando conheci a coreógrafa Clara Andermatt, em 2012, sabia que já não podia ter estas desculpas. A Clara tem um apetite criativo para trabalhar com diferentes corpos, idades e artistas com múltiplas aptidões. Neste período de tempo houve um salto incrível na minha capacidade de movimento e de percepção. Desde então, a Clara e eu colaborámos em vários projetos diferentes, destacando-se o dueto Instalar a desordem – projeto em mutação, que mistura dança com fotografia e uma conferência. A Clara perguntou-me: “E se pudesses andar para trás enquanto andas para a frente?” A minha resposta foi colocar a prótese ao contrário. Essa informação física introduziu a ideia de paradoxo no dueto.

Eu trabalhava como bailarina e apresentei-me regularmente em palco ao longo de vários anos antes de perceber o quão estava desejosa por conhecimento e por um treino de dança mais formal. Decidi realizar o PEPCC/Programa de Criação Coreográfica, Investigação e Formação em Dança no Forum Dança, em Lisboa. Ao mesmo tempo, comecei também a treinar circo com o trapézio. A combinação e sobreposição destas práticas de movimento revelou-me um novo vocabulário e despertou a minha confiança criativa.

Desde 2017, faço parte da companhia principal da Candoco, uma companhia de dança contemporânea sediada em Londres. Ao longo dos anos, a Candoco criou um espaço que dá permissão – a mim e a outros artistas – para aprimorarmos a nossa linguagem e voz artística individual. Através do meu trabalho no estúdio posso pesquisar a minha fisicalidade e os meus interesses, questionando-me: onde estão os pontos fortes do meu corpo? Onde coloco as minhas narrativas? Como posso manter o meu treino vivo e curioso? Esta prática apoia-me a redefinir o meu corpo com e sem a prótese. Admiro toda a tecnologia que foi desenvolvida no âmbito dos membros artificiais. A engenharia protética detém conhecimento sobre a mecânica de um sistema. No entanto, por vezes, a forma como esta informação é transmitida às pessoas pode parecer um imperativo. A tecnologia costuma dizer que “a versão mais recente é a melhor opção”. Às vezes, para uma pessoa, a melhor opção é o estado intermédio, ou mesmo a versão mais antiga ou versão nenhuma. Pelo que vou observando, acredito que é importante ativar um lugar de escuta através do corpo e reconber o seu retorno. Quando isso acontece, podemos ampliar a extensão de movimento e dar força a ambos os lados.

Foi uma longa jornada para descobrir e reconber a minha relação com a prótese. Hoje, não sinto que seja um elemento externo do meu corpo, mas sim uma faceta da minha composição corporal. A prótese é feita de matéria que, de alguma forma, provém de elementos naturais e possui um sistema com funções, conectadas com outros sistemas, semelhantes e também distantes da anatomia do corpo humano. No entanto, há natureza nela e a natureza é tudo.

Mickaella Dantas

Publicado originalmente em inglês na edição de maio de 2021 da *Dance Magazine*, e reproduzido com a sua autorização.

Alaa Abu Asad é artista e trabalha com plantas e linguagem. Desenvolve trajetórias alternativas nas quais valores de (re-) apresentação, tradução, olhar, ler e compreender se intersectam. O seu trabalho assume a forma de textos, filmes e performances.

Alina Ruiz Folini nasceu na Argentina, mora em Lisboa e Amesterdão. É performer, coreógrafo e pesquisadora não binária. Realizou o DAS Choreography na Universidade das Artes de Amesterdão como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e o PACAP 4 no Forum Dança, em Lisboa.

Bibi Dória (Campo Grande, 1995) atua na intersecção entre a dança, a performance e o cinema. Reside em Lisboa, onde cria e colabora em projetos. Fundou a Odete Filmes, produtora de cinema independente que leva o mesmo nome da sua cadela.

Célio Ucha Dias nasceu em Almada a 8 de fevereiro de 1993. Filho afetivo de Carlos e Lourdes Basílio, inicia a prática do judo com treze anos. Hoje é um poeta que abraça as questões intemporais da saúde mental.

Clara Amaral (Fundão) trabalha com texto e performance. A sua pesquisa 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.

Filipa César (Portugal, 1975) é uma artista e cineasta. Interessa-se pelas fronteiras entre a imagem em movimento e a sua receção, pelas dimensões ficcionais do documentário e pelas economias, políticas e poéticas da práxis do cinema. É professora na Universidade de Artes e Design de Karlsruhe.

Isabel Lucena (Lisboa, 1982) é designer e tem um mestrado em Design de comunicação pelo Instituto Sandberg (Amesterdão). É professora na ETIC e Universidade Lusófona. É investigadora do COW-Center for other worlds.

João Pedro Soares (Almada, 1995) é cineasta, programador cultural e doutorando em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na Universidade Nova de Lisboa. Encontra-se neste momento a trabalhar na sua tese de doutoramento sobre Ecologia no Cinema Português Documental Contemporâneo.

Julián Pacomio (Mérida, Espanha, 1986) é performer, criador e curador espanhol radicado em Portugal. Investiga nos seus projetos cénicos a ideia de copiar, refazer, traduzir e apropriar materiais alheios.

Marlene Monteiro Freitas (Cabo Verde, 1979) é coreógrafa e bailarina. O seu trabalho é marcado pela abertura, o hibridismo, a impureza e a intensidade. É curadora do projeto (un)common ground desde 2020.

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.

Raquel André (Odivelas, 1986) é colecionadora de encontros, performer, pesquisadora e artista. A sua prática inicia-se no teatro expandindo-se na interdisciplinaridade das artes cénicas e performativas. É doutoranda-bolsista no Centro de Estudos de Teatro (FLUL).

Sónia Vaz Borges (Portugal, 1980), historiadora militante interdisciplinar, é professora de História e Africana Studies na Drexel University (EUA). Prepara *Ragás Because the sea has no place to grab. A memoir of home, migration, and African liberation* pela editora Common Notions em 2024.

Tadáskia (Rio de Janeiro, 1993) é artista negra e trans que vive e trabalha entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Seu trabalho em desenho, fotografia, instalação e têxtil mobiliza paisagens inventadas e místicas onde busca elaborar experiências imaginativas da diáspora negra.

Talles Lopes (Anápolis, 1997), artista e arquiteto, expôs em espaços como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea de Castilla e León, recebeu o prémio EDP nas Artes em 2020 e foi artista residente na Delfina Foundation (2021).

Yvonne Rainer (São Francisco, EUA, 1934) é coreógrafa, bailarina e realizadora. Fez parte do colectivo Judson Dance Theatre e foi mentora do Grand Union ao longo dos anos 1960 e 1970 em Nova Iorque. Em 2006 publicou a sua autobiografia *Feelings Are Facts*.



C I R
R ■ C
A L U



CÂMARA MUNICIPAL DE VILA DO CONDE

