

Coreia

1 2

Sílvia das Fadas **Ceráunia**; Teresa Ves **Liberta**
Enquanto me lago; Ribeirinho; **Ribeiro**; Cosimo
Terlizzi **No jardim. Reconciliar-se com o selvagem**;
Renan Marcondes **Reconhecer e perseguir**; Rafael
Manhães **Repertório: suspensão**; Catarina Vieira **Manual**
de sobrevivência; Lou Vives **Três Tristes Triggers**; Derek
Jarman **Natureza Moderna** (excertos) & Howard Sooley; Kang
Seung Lee **O coração de uma mão**; Bruno Brandolino **Coreografar**
a ficção; Dayanita Sight **Eu, Mona Ahmed**; daída **breves notas sobre**
a digestão; João Pedro Soares **Camera Fúngica**; Olga de Soto **À volta de**
Reconstrução de Uma Dança Macabra; Audrey Albert & Shane Ah-
Siong **Cartas de gerações no exílio: a miragem da soberania do**
arquipélago de Chagos

Chamou-nos a vida às margens do Rio Mira, e mais tarde a uma pequena floresta, onde não há muros nem vedações¹, nas proximidades da Ribeira do Torgal. O lugar era, ainda é, bravio. Uma casa-abrigo erguida em taipa e em pedra, com uma janela desenhada em forma de vela. Velejante, a casa-barca onde se antecipam e programam os fulgores acolheu-nos de cidades e de outros países onde vivêramos. Nela reunimos os livros, nómadas até então, os projectores e a mesa de montagem. Colhemos ervas e pedras, poeira até mais não. A pé, por caminhos vicinais até Troviscais ou pelo silvado até ao Sol Posto.

Emaranhando o filme-em-metamorfose² que aqui nos trouxera, com um fio de maravilhamento rural, (uma vida de aldeia, *a village life*³) brotou, brota ainda, o desejo de um cinema com raízes móveis, um cinema fulgor, radiante e irradiante, vivente entre viventes.

O desejo era colectivo, sê-lo-á ainda, e principiou com um convite a semear fulgores da orla à raia, pelo Alentejo afora e adentro. Um convite que endereçámos a Rossana Torres e a Helena Inverno, cineastas situadas entre o Guadiana e a margem direita da Ribeira de Safrino, afluente da Ribeira da Figueira, que no Sado desagua. Deste *encontro inesperado do diverso*⁴ tecemos juntas até que as diferenças, o dissenso e os diferentes graus de desejo nos trifurcassem os caminhos. Da reflexão do embate vem sobrando/transbordando a prática colectiva de uma só pessoa (leia-se mulher, plural) com as suas aliadas, situadas, futurantes.

Diz-se que tudo começa no solo e a ele retorna, na escuridão, onde se formam as imagens-clarão, quais pedras meteóricas caídas de um raio. Sejam Fulgores ou Bravias, trata-se de oferendas, fruto de um pensamento (uma ecologia da atenção), de uma prática artística e da sua materialização numa constelação de partilha que se faz e desfaz para de novo se refazer.

Ao invocarmos a potência do cinema enquanto experiência comunal e ecológica, entretecida e nutrida em escuta comunitária, em convivência e em fricção na bio-região, em devir-com (como propõe Donna Haraway), há muito que perdemos a noção do tempo, pelo menos do tempo linear. Atentamos nas estações, nos equinócios e nos solstícios, no tempo da aldeia e no tempo das práticas agrícolas, com as sementeiras, *os trabalhos e os dias*, as colheitas, os pousios.

É que o imaginário rural, indígena e campesino tem-nos vindo a transformar e, entre a abundância de filmes que queremos ver e programar e a escassez de apoios para o fazer⁵ em território rural, há uma certa obstinação em urdir a mais ancestral das leis: a afirmação da vida.

Cinema, ceráunia. Cinema, ouroboros. Cinema, fulgor. Os filmes são sementes, são augúrios. Lançados à terra ciclicamente, mês a mês, num espaço de hospitalidade cedido pela Cultivamos Cultura, na aldeia de São Luís, os Fulgores são projecções de filmes de diversas cine-geografias e temporalidades. Convocam a convivência, as relações interespécies, as lutas em defesa dos territórios, cosmologias indígenas, a vida campesina, a transmissão de narrativas, de rituais e a regeneração de vínculos com a terra. Ensaios de outros mundos possíveis.

Quando e onde menos se espera, brotam as projecções Bravias, urdidas em aliança e itinerância:

a primeira a convite de um festival feminista: O Festival das Marias, em Beja;

a segunda e a terceira a partir das Montras – Mostra de Artistas e Artesãos de São Luís, ambas dedicadas à água;

a quarta, em diálogo com a Escola Provisória Para Nada, em Sabóia, e o Alentejo Research Unit, com a terra que assombra e os farpões nos olhos;

a quinta, em celebração do cinquentenário da *Ideia – Revista de Cultura Libertária* e do imaginário anarquista, tendo como anfitrião o Cineclubes-Fora-dos-Leões, em Évora;

a sexta, conjurada por Monokino/Shh, no encontro de colectivos Social Life of Film: *«The Sea Oracle»*, filmes mudos sobre o mar à beira-mar, na praia de Ostende, na Bélgica;

a sétima, a convite de Mariana Dias Coutinho e da sua pesquisa ‘Curandeiras entre Nós’, em Odemira, onde uma tetralogia transfeminista foi oferendada;

a oitava, *«Desvia a tua casa»*, em diálogo com o filme *Fogo no Lodo*, de Catarina Laranjeiro e Daniel Barroca, propôs um território de relações em espiral na sobreimpressão das artes cinemáticas e da contra-etnografia, um *loop* bravio que durou cerca de um mês na Culturgest do Porto.

Além destas, outras Bravias virão.

Fulgor habita as margens utópicas⁶, mas o que é isso de escolher habitar as margens? É uma prática de viver como se já fossemos livres. Livres para reinventarmos as formas de nos relacionarmos, e os modos de ver, fazer, distribuir e programar cinema. Uma clara recusa da especialização, da competição e das lógicas mercantis que não nos servem. É um sabotar das práticas obsoletas que dominam grande parte dos ecossistemas das artes cinemáticas, a contingência das estreias e das hierarquias, a exploração e a precariedade das trabalhadoras do cinema, a praga da misoginia. É questionar as exclusões geradas pelos restauros digitais de filmes, muitas vezes distribuídos em formatos que não são acessíveis em grande parte do mundo rural. É boicotar os actos de censura, silenciamento e extracção, e, sobretudo, as entidades cúmplices do genocídio em curso perpetrado pelo Estado de Israel contra o povo palestino.

É afirmar a reciprocidade, a reparação e a regeneração, o tecer de alianças e ressonâncias ecofeministas⁷, habitar o rural em constante ligação com o mundo. Confiar na capacidade das pessoas (todas as pessoas) se relacionarem com os filmes propostos: sementes de acção futurante ou ancestral, cartas enviadas e recebidas. Aproximar o cinema da vida, um cinema político-poético-feminista-colectivo-em-metamorfose-e-ainda-por-fazer. É antecipar, preparar e ao mesmo tempo permitir o desvio. Regressar vezes sem conta aos filmes que amamos, expandir o cinema a uma ecologia de práticas, a uma pedagogia radical.

Por exemplo, num dia quente de Verão, debaixo de um generoso sobreiro, sobre mantas e sacos de serapilheira, convocámos as participantes da Escola Provisória Para Nada, edição The End (2024), em Sabóia, para a oficina *aurora dos fins, crepúsculo dos inícios*, sob a influência de *Rosa de Areia*, filme cósmico de Margarida Cordeiro e de António Reis. Ensaíamos partituras para remover espinhos dos olhos, escutar atentamente, observar o mal errante, ler em voz alta para as árvores, descrever e invocar fragmentos de uma paisagem, desfazermo-nos das leis que não nos servem, ir do desmembramento ao deslumbramento com os nossos corpos rasteiros, hieráticos, bravios, em direcção ao fulgor...

Por exemplo, pensar e perceber a água com os rios, à beira-rio, num acto de cuidado recíproco atento à constituição dos ciclos hidrológicos ancestrais, é a oferenda dos Fulgores do Rio, em que rios serpentinos, subterrâneos e siderais são convocados a ressoar com o Mira e os seres que o habitam, na fricção, no maravilhamento e na urgência ecológica que lhes é própria.

Por exemplo, mostrar os filmes de Jocelyne Saab, testemunhos do fim de um mundo, em clara solidariedade com o povo palestino e com o povo libanês, e, em seguida, abrir um círculo de conversa segundo a tradição “Way of



Aurora dos fins, crepúsculo dos inícios — oficina de Sílvia das Fadas na Escola Provisória Para Nada, edição The End (2024) © Escola Provisória Para Nada

Council”, em que, ao redor de um fogo, uma a uma pegamos na pedra falante para partilhar, na primeira pessoa, ao ritmo interno de cada uma e de cada um como ressoam os filmes que acabámos de ver colectivamente. Linhas-mestras: falar do coração, pensar antes de falar e falar na primeira pessoa, ser concisa, escutar sem reagir. Imagens e vozes à procura umas das outras, apesar de tudo.

Tantos, tantos filmes que desejamos. De um entre eles, aflora:

“No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo”⁸.

À sombra de uma árvore-mãe,

Sílvia das Fadas

1. “There are no walls or fences. My garden’s boundaries are the horizon”, Derek Jarman.
2. Trata-se de *Luz, Clarão, Fulgor – Augúrios para Um Enquadramento Não Hierárquico e Venturoso*, um filme expandido de Sílvia das Fadas com composição sonora de Robert Blatt, em metamorfose de 2017 até à escrita deste texto.
3. *A Village Life*, de Louise Glück, a um estender do braço.
4. O texto da Maria Gabriela Llsol, de onde retirámos “o encontro inesperado do diverso”, é a nascente da cena-fulgor que desde logo se (nos) deu a conhecer como cinema-fulgor.
5. A programação contínua de artes cinemáticas no mundo rural não é uma prioridade nem para a DGARTES nem para o ICA. Valha-nos o Odemira Criativa e o apoio inicial da Câmara Municipal de Mértola e da Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo.
6. Invocamos *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins*, de Avery F. Gordon, e Bell Hooks em “Choosing the Margin as a Place of Radical Openness”, e novamente Llsol quando diz que “por direito, herdámos as margens”.
7. O Cinema Fulgor tece alianças e correspondências em torno de interesses comuns com projectos como Miragem – Artes Cinemáticas na Paisagem, na ilha do Pico; Rotations, em Los Angeles; Cine Oaxaca, no México; Cine Cauce, em Jarandilla de la Vera; ou Terrassen, em Copenhaga.
8. Kafka, via Huillet-Straub, em *Où gît votre sourire enfoui?*, de Pedro Costa.

Enquanto me lago

Entre a prisão e a cidade
cabem muitas, árvores, arbustos, musgos e insetos
cabem folhas secas
e há uma rede, suspensa balanço os meus genitais
suspensa balanço os meus ~~cabelos~~ os meus pêlos
crescem
crescem ficções que me acariciam a ~~pele~~ e me
cheiram o ~~pescoco~~
crescem sombras
e crescem tons escuros
galhos secos enraízam-me a alma,
ela voa e suspende
dou um gole na coca-cola

~~oigo~~
a fita na madeira a balancear-se
a madeira de ~~cedro~~ cheira bem e me agarra bem no ar, com força no ar
oxigénio
agarra-me pelas ~~coxas~~

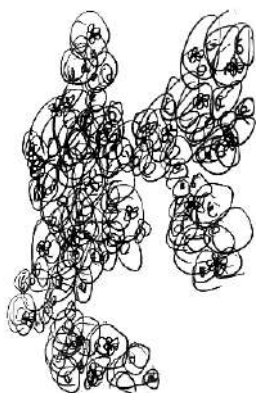
a fita no carvalho chama trovões
relâmpagos projetam a minha atenção
e ela escava e umidifica-se

o vento passa-me, abana-me ~~as~~ folhas
abana-me as pestanas
ouço longe a cidade e ~~talvez~~ ondas

ouço longe
ouço longe gritos agudos, hiperagudos
que se libertam, que gemem, que se encontram
que se encontram, que me encontram
que me tocam, me sentem e
sussurram-me passados e futuros possíveis
as ~~minhas~~ unhas passam gentilmente pela minha pele
as ~~minhas~~ unhas escamas
as ~~minhas~~ unhas musgo
~~as minhas~~ unhas encontram ~~ELAS~~

(private note: fui-me penetrando ao longo da tarde,
o carvalho foi deixando cair folhas)

12/05/2022



Ribeirinho

~~E~~sses peixes visitam-me
Na água gelada
Escorre do monte
Beija a pele
~~A~~rrepiada
Escorrega no lodo
Assa na estrada
Arrepiada
Olhar de sereia
Clitóris varinha de fada
Chateada
Molha a orelha
Borboleta lilás na espada

2024

Ribeiro

mergulha
e chama o raio
canta prò raio
tempestuoso
Chora pela chuva
Que a garganta seca
E os lábios gretam
O desejo calmo
Viscosa te tornas
Atormentas
Bem viscosa te conheces
Bem
Viscosa
Ouves e voas
No amar-te trovão
No sol escaldas o desejo
Distrais-te com certezas
Espremes o mamilo
E defumas as solas dos
Pés voas rente ligeira
Chuviscos do céu aberto
De língua estendida
Salgada de tão penetrada
Calma
Calma canta
De olhar tão longe
~~E~~scutar tão perto

No jardim. Reconciliar-se com o selvagem

Cosimo Terlizzi / Lamia Santolina

A casa no meio do terreno é uma *lamia*, uma construção rural tradicional, uma espécie de monumento arcaico, com uma energia herdada da cultura megalítica. A terra em redor é estéril, torrões vermelhos. As oliveiras em linha sem um fiozinho de erva: “limpinha”, como se diz por estas bandas quando não há nada que cresça por debaixo das copas das árvores e o terreno tem a cor da ferrugem.

Acontecia-me com frequência, ao andar pelos caminhos do campo, observar a vastidão vermelho-ferrugem. Tudo parecia natural, mas a um olhar atento não o era. Não o eram as oliveiras sempre podadas e tratadas com os “medicamentos” certos para obterem azeitonas que de outra forma não dariam com fartura.

O “padrão” vermelho dos olivais era o resultado de uma prática agrícola que incluía, para além da lavoura, a utilização de pesticidas naquele que deveria parecer um pavimento sempre liso para facilitar a recolha das azeitonas. E assim as copas das oliveiras de folhas cintilantes eram pulverizadas com verdete para prevenir eventuais doenças. E por baixo deitava-se o chamado “sal”, nitrato de amónio, um adubo em cristais brancos, para dopar as raízes.

E porém, não obstante o cuidado excessivo, uma nova bactéria se insinua. O agente patogénico de seu nome *Xylella fastidiosa* priva de vida milhões de oliveiras. Uma epidemia em curso que põe em evidência o drama de uma paisagem de monocultura, onde as árvores secas dão a ver o efeito de uma espécie de bomba-relógio.

Era Inverno quando dormimos pela primeira vez na nossa *lamia*. Os muros grossos pareciam proteger-nos do mundo exterior. O piar cadenciado da coruja lembrava um relógio a bater as horas. Em frente à porta há uma oliveira secular, mais antiga do que a própria casa, um monumento vivo forjado pelas vicissitudes, casca espessa como a pele de um elefante, marcada por tempestades, secas, doenças, incêndios – e ainda está aqui.

De madrugada, os disparos dos caçadores rompiam o silêncio. A sua existência era algo que não tínhamos previsto: podem atravessar qualquer propriedade e disparar à distância de 150 metros da casa.

Buscam tordos que atingem com uns chumbinhos que parecem disparar no vazio e que depois caem por aqui e por ali.

Sentimo-nos um pouco como se estivéssemos numa trincheira de uma guerra antiga, cartuchos usados deixados por terra, invólucros de plástico de cores vivas, vermelhos, amarelos. E um monte de beatas de cigarro ao lado.

Impressionava-me a falta de memória da cultura e do manuseio da vegetação espontânea local, abandonada pela sedução *mainstream* das palmeiras, cactos e prados ingleses.

Os forasteiros compram estas terras a um preço caro, terras fonte de sacrifício, mas que haviam restituído às famílias dos camponeses uma vida digna. Na onda de sucesso turístico internacional da Apúlia vendem-se terras com *trullos*, *lamias* e *masserias*. O que os seduz é a vida bucólica do campo que estas construções e os terrenos em seu redor representam, com a novidade do seu *restyling* em matriz veraneante, com piscina, relvados e solário.

As cisternas típicas de recolha das águas pluviais, legado da cultura rural, transformaram-se em piscinas num território sem rios que, ao longo de milénios, foi encontrando estratégias para sobreviver à seca do Verão, estratégias essas declinadas numa miríade de soluções que hoje aglutinamos sob o termo “circularidade”.

Existia em tudo isto uma tragédia com a qual não conseguia compactuar, tal era o fosso entre o viver a consumir a terra como *fast food* e a perda contínua da natureza selvagem e da cultura rural.

Era preciso sujar o pavimento limpinho em que o terreno se havia convertido, arrancar-lhe a cobertura, reencontrar sentido no traçado industrial em que os campos da Apúlia infelizmente se tinham transformado. E era preciso começar em redor da casa. No jardim.

Outrora, o jardim encantava pelo seu desenho de contenção do caos representado pela floresta exterior. Abrigado outrora por muros que protegiam de lobos e salteadores, desdobrava-se em percursos labirínticos onde generosas e exóticas plantas fulguravam de beleza e estranheza. O meu

jardim, em contrapartida, teria de se reconciliar com a natureza selvagem perdida.

Mas onde estava essa natureza? Perdia-me pelos caminhos do campo sem me aperceber de que estava mesmo ao meu lado.

Encontrei-a ao longo das estradas rurais. Tinha poeira, detritos, lixo jogado fora pelos automóveis.

Era a natureza entre a estrada e os muros de pedra que delimitavam as terras cultivadas. Ali cresce o que não foi envenenado pelos pesticidas ou arrancado pelos arados. Uma natureza que encontrou um equilíbrio seu.

Os muros de pedra produzem água pela condensação da humidade à superfície, retida pelas pedras frias durante a noite e levada para baixo, sobretudo ao amanhecer.

E o mesmo com o asfalto da estrada que, quando chove, conduz a água para as bermas e, com esta, elementos nutritivos, sais minerais, e também metais pesados, de que algumas plantas se nutrem.

Nos interstícios das pedras abrigam-se animais selvagens como cobras, ratos, lagartos e insectos que interagem com as plantas.

E entre estas plantas estão as da floresta original.

Reconheci o carvalho *roverella*, várias vezes arrancado e outras tantas renascido devido às suas raízes profundas. O carvalho que perde as folhas para enriquecer de húmus o solo que de outra forma seria pobre. A azinheira – carvalho sempre verde – com o sopé carregado de bolotas que reboiam até à estrada, à disposição dos animais.

Aroeira a que muitas vezes se chama “mato”, refúgio de passarinhos, apoiada a uma ruína.

A murta – que para além de atrair o insecto que se alimenta da cochonilha da oliveira é utilizada na salmoura da azeitona – sempre arrancada dos olivais, rasurada do seu local de origem. A esteva, arbusto rústico de delicadas e enrugadas flores, com um cogumelo comestível nos pés.

A perpétua-das-areias, que cresce onde tudo parece estar morto ou destinado ao nada, e que exala um aroma a alcaçuz, absorvendo pelas raízes metais pesados como o cádmio, o zinco e o chumbo.

A segurelha apuliana que, para além de antigamente ser utilizada na cozinha, era dada às ovelhas e às cabras para dar sabor ao leite.

Uma faixa de vegetação teimosa e pioneira que renasce a cada incêndio, a cada corte.

As plantas nasciam também nas rotundas, junto aos semáforos, ou em terrenos para construção.

Aí recolhi um asfodelo *rumoso*, mitológica flor odiada pelos agricultores por sinalizar a degradação dos pastos, uma vez que brota de bolbos subterrâneos. E um *helichrysum italicum*, por exemplo.

Numa zona recolhi tomilho *capitata* antes de tudo ser cimentado. Na cultura popular secavam-se os figos e os tomates em cima dos seus raminhos, os pastores punham-no no queijo fresco para dar sabor, e os ramos utilizavam-se como vassouras para limpar os fornos a lenha. Não havia, porém, já lugar para o tomilho selvagem, pois a sua utilização antrópica era cada vez mais rara.

Cada uma destas plantas, que em tempos desempenhara um papel na cultura popular se tornou inútil no terreno produtivo moderno. Plantas perdidas na memória, depositadas nos armários escuros para onde se atiram os utensílios fora de moda.

E perguntei-me se o apagar da memória da ligação entre as plantas e a humanidade não levaria a que viver no campo fosse coisa desprovida de sentido.

Devia apanhar uma de cada e pô-las no meu jardim. Torná-las visíveis, colocá-las no centro.

Aguardava a chuva que amolecia o solo argiloso e, com um ancinho, levantava o torrão de terra com a planta. Andava de bicicleta com a mochila aos ombros cheia de torrões com plantas arrancadas.

Há um mistério relacionado com as plantas que é, no fundo, o nosso próprio mistério.

O conceito de beleza.

Foi também esta vontade de dar conta da beleza que me levou a recolher as plantas, a parar e a tocar na flor da esteva, por exemplo, como fazem tantos outros animais.

A beleza é um acto de sobrevivência.

As flores de esteva de Creta duram o tempo de uma passagem do sol. As suas amarrotadas pétalas rosa abrem-se apenas o tempo de capturar a atenção de quem passa. Basta desflorar os pistilos ricos em pólen que as pétalas caem aos seus pés como se decorassem um leito de amor. E apercebemo-nos de que a planta sem flores não é atraente – só que, entretanto, a ponta dos dedos já se tingiu de amarelo.

É evidente que as plantas se atiram a qualquer um, assumindo uma aparência vistosa ou, por vezes, uma mimese reprodutiva. Como as orquídeas selvagens, pequenas flores complexas, porém, na sua máscara elaborada de abelha fêmea selvagem. Ou uma máscara *imaginada* (por quem?) em forma de dildo ou leito de amor para eventual luxúria.

E, caso a flor não seja atraente o suficiente, será o perfume a seduzir – desaparecendo uma vez consumada a relação.

Teve lugar a fecundação.

Vi a giesta espinhosa, das flores amarelas, que espalha o seu perfume por toda a mata ao longo da costa vizinha, em Torre Pozzella. Era ali, ao longo de alguns pedaços da costa, que a natureza selvagem melhor se exprimia. E aquele amarelo chamava-me a atenção.

A natureza coberta de arbustos sustém as dunas, as raízes como mãos longas a segurar a areia e tudo o que esta contém, acumulando debaixo de si elementos orgânicos e inertes.

Os arbustos espessos e perfumados crescem e entrelaçam-se em banda, perfazendo a mata mediterrânica.

A mata é o bosque mediterrânico, intacta ainda ao longo de finas faixas em direcção ao mar, poupada à construção devido à natureza insidiosa do terreno, repleto de argilas e canais fluviais para escoamento das águas das cheias. E no entanto, sempre que possível, aí se erigiram aldeamentos de praia que remetem este retalho selvagem para as bermas.

Imaginei tudo isto à volta da nossa *lamia*, pensei inclusive em criar ao longo dos muros entradas, portinholas, para os ouriços e os sapos poderem entrar e sair da estrada. A natureza não é matemática, mas auxiliá-la nas suas vontades poderia ser a via justa.



Cosimo Terlizzi, 2023. Foto: Gabriele Fanelli.



sementes em repouso, guardava uma memória interna que lentamente foi emergindo.

O jardim amadurecia graças à fauna que atraía e à bagagem de conhecimentos que eu recolhia. As flores, o perfume, as danças dos animais enamorados, os frutos. Tudo parecia responder ao chamamento.

A cada Primavera, espectáculos audaciosos: pintassilgos, ninfas de medronheiro e orquídeas parecem florescer e interpretar na perfeição os seus papéis únicos.

A natureza evolui ao procurar agradar ao observador, deduz Darwin.

Como no cortejo nupcial, as cores e os ornamentos correlacionam-se com a saúde e o vigor sexual, isto é, com a aptidão para a sobrevivência. Nos rituais de acasalamento, a dança e o som assinalam a condição física do indivíduo. Uma dança exímia e penas (pétalas? asas?) limpas e saudáveis convencem o parceiro. Esta dinâmica foi estudada por Alfred Russel Wallace.

As flores, os indicadores são as cores, o perfume e a forma, sinais de sedução. A pétala macia e aveludada envolve o insecto e os estames estimulam-no, deixando o pólen no seu dorso, enquanto o focinho está no néctar, que energiza e sacia.

A planta sentirá prazer se se lhe estimular o pistilo?

O seu inebriante perfume conduz ao tesouro. E as pétalas ao vento lembram penas garridas, asas de flores, pétalas de borboletas. À pequena flor da oliveira sem meios de sedução é o vento quem espalha o pólen. O pólen voa por inércia, para inseminar.

O orvalho, então, é o colírio dos estames, cílios da flor que me parece olhar, capturando-me a atenção.

Como saberá a planta da sua beleza? Sabe factualmente que o azul da pétala atrai as abelhas e que há neste um caminho ultravioleta que conduz ao néctar. Atrai-me o seu perfume e cultivo-a porque me agrada. Serei seu parceiro?

Cuido das minhas plantas como se fosse amante delas. Nutro-me dos frutos, dos cheiros, da beleza. Sei que, ao tocar-lhes, as insemينو, e o prazer é subtil. A flor é a parte mais sensível. Estará o seu modo de ver no ser tocado?

O clarão do relâmpago faz sobressair o prateado das folhas que caracteriza muitas das plantas mediterrânicas: prateado, verde-azulado ou verde-acinzentado, cor de protector solar.

A luz atinge a íris, a íris encolhe-se como um diafragma. A luz é táctil, a luz toca. Como o som que faz o tímpano vibrar. E depois o vento faz vibrar as folhas, ondula os caules.

As nuvens chegam carregadas. O relâmpago dá o sinal da trovada iminente, o rugido leva a que nos abriguemos, a água mata a sede e lava, enche as reservas subterrâneas de água.

Entretanto, as serpentes e as borboletas estão nas tocas ou atrás de uma folha. No céu alto, as nuvens abrem-se deixando-se atravessar por um raio de luz e o canto do pintassilgo anuncia o bom tempo.

Enso no meu papel neste ecossistema. O meu terreno (é mesmo meu?) é argiloso, vermelho devido aos óxidos de ferro. Lembra sangue seco. O terreno à superfície é a epiderme, a erva, cabelo da terra, cresce dos poros. Os delicados minerais entram nas veias das plantas e dos animais — ferro, ouro, prata, zinco, níquel.

É verdadeiramente milagroso. Deste barro, nos textos sagrados, se criou o homem. E não há dúvida de que eu seja um só com ela, a terra, o planeta. Sublinho esta união numa linha única colorida. Participo no teatro da natureza.

Cada corpo, cada elemento se encontra em palco... e o seu amante sempre a assistir.

O meu terreno, com a casa no meio, chama-se Lamia Santolina e, de facto, jardim e casa são um mesmo organismo.

Começo a falar de cada planta aos meus amigos, e depois aos amigos dos amigos. O jardim atrai o olhar dos curiosos que chegam seduzidos por uma possibilidade: as plantas da mata mediterrânica, com a sua resistência e vitalidade, parecem atestar confiança à possível recuperação de uma paisagem em seca.

O apelo turístico da Apúlia seduziu muita gente a comprar terrenos, *lamias*, *trullos* e *masserias* para as remodelar. O que os fascinou foi, precisamente, o imaginário rural difundido nas redes sociais e nos guias turísticos: um imaginário de olivais, mar, gastronomia, beleza arquitectónica e folclore.

As freguesias rurais enchem-se de hotéis com piscina em casas camponesas transformadas em casas de luxo. Uma paixão pela simplicidade terna do mundo rural que se complementa depois com todos os confortos. Pode falar-se, hoje, de gentrificação do campo.

A casa camponesa perfazia uma unidade com a terra e não um corpo isolado como o apartamento da cidade.

A sua própria forma relacionava-se com a vida rural: posicionada tendo em conta os ventos e os pontos cardeais, com um telhado que recuperava a água da chuva, um forno a lenha, uma casa de banho seca, uma despensa para a carne e os ovos, salas para a transformação das colheitas, estábulos, um pomar de citrinos interior.

O jardim criado torna-se um posto avançado natural num terreno que pertence à indústria agrícola. Um corpo que se reconcilia com a plenitude do mundo.

Uma plenitude complexa, feita de equilíbrios, choques, amor e crueldade. Cada jardim é um lugar de encontro entre a humanidade e as outras presenças, como um pequeno mundo onde se forjam alianças entre povos de culturas diferentes.

É uma utopia, sim, talvez um sonho; mas, no entanto, é concreto. É o Éden, o jardim.

Traduzido do original em italiano por Ana Bigotte Vieira.



Tomilho *capitata* na bagageira do carro; Cosimo Terlizzi a colher tomilho *capitata* à beira da estrada, 2023. Fotos: Gabriele Fanelli.

Peguei num martelo e num cinzel e esburaquei a parede. Fiz uma fenda que dava para a rua, em forma de arco. Nos dias seguintes, reparei nas carapaças de caracol vazias e nos dejectos de ouriço. Era tudo o que esperava.

A beleza é como uma partitura complexa, um espectáculo que dura um momento custa uma vida.

Comecei a proteger as plantas rodeando-as de seixos. Colocar-lhes seixos à roda era um gesto que fazia em criança num campo abandonado, protegendo as plantas dos meus companheiros de jogo.

Os arbustitos espalhavam-se pelo terreno vermelho e pareciam rastos de um mundo arcaico. Após as cigarras do seco Verão vieram as estações chuvosas e depois a Primavera e a erva. O terreno, com a sua bagagem de



Lamia Santolina e uma flor de agave. Foto: Marianaccio.

Reconhecer e perseguir

Renan Marcondes

(Se a gente pudesse co-
meçar de novo, talvez
fosse melhor dar menos
atenção ao corpo e mais
atenção ao seu redor.)
Havia um diretor que
falava que com qualquer
espaço vazio se faz tea-
tro, basta alguém atra-
vessando esse espaço e
outro alguém olhando
para esse primeiro al-
guém. Havia também
quem soubesse que não era
fácil desse jeito.

*Quando você olha para o
céu, eu permaneço atrás de
você. Mas se você tropeçar,
sou o primeiro a te segurar.
Eu sempre estou ali, mas
você raramente me nota.
Quem sou eu?*

Havia a agricultura, que é a
base da riqueza de uma nação.
Havia a riqueza, que é a base
do fim de uma nação.
Havia um livro, igual a todos
os outros: um bloco, que de al-
guma forma cabia nas mãos e
respondia à ponta dos dedos.
Também tinha um peso possível
para os braços e algum tipo de
convite aos olhos em sua super-
fície. Sua forma, tão óbvia, jamais
revelava seu conteúdo.
Havia o trabalho, e havia o fu-
turo. Às vezes eles se entendiam,
às vezes não.

*Estou em toda parte e não per-
tenço a lugar nenhum. Sou o fim
de qualquer altura e o começo de
cada passo. Sem mim, não have-
ria rumo ou destino. Quem sou
eu?*

A FORMA ESTÁ AQUI
O CONTEÚDO ESTÁ LÁ

(Pra facilitar esse recomeço, talvez
a gente pudesse pensar então no
chão onde a gente dança. O chão
é a base de tudo, afinal, tem a gra-
vidade por aí. Todo espaço vazio
que um corpo habita precisa de
um chão.)

*Sou invisível quando observado de
cima, mas sou a base para qual-
quer grande construção. Mesmo
sendo pouco lembrado, sou essen-
cial para qualquer caminhada. O
que sou?*

(A forma do chão é mais fácil do
que a forma do futuro. Afinal, ele
é um quadrado, só que deitado.
O futuro é bem mais difícil de
imaginar.)
Havia o dicionário, que fala que
o chão precisa ser homogêneo e
ter extensão suficiente para po-
der ser pisado ou servir de base e
apoio para coisas.

DE QUANTO CHÃO PRECISA UMA PÉROLA?

(Então, se não conseguimos res-
ponder se trabalhar é construir ou
destruir o futuro, talvez construir
um chão seja um modo mais neu-
tro de criar espaço para o futuro,
seja ele qual for.)
Havia um Rei, e havia o mes-
tre de dança do Rei. Um dia, o Rei
pediu para o mestre de dança um
manual, algo como um livro de
bolso, para as pessoas dançarem
juntas. Quando o manual foi en-
tregue, a primeira indicação grá-
fica não era de um corpo ou de
um movimento, mas sim de uma
sala vista de cima, na forma de um
quadrado perfeito.

*Eu sou o limite entre você e o abis-
mo, o que separa sua queda de um
passo seguro. Sem mim, você não
teria onde descansar. Quem sou
eu?*

Havia a mão humana, com uma
série de formas possíveis. Algumas
simétricas, outras não. Algumas
que abraçavam o mundo, outras
que o rasgavam em dois.
Tem aquela escola onde se dan-
ça olhando o céu e com os pés na
terra. Pra ser do jeito que é, jamais
pode ser na Europa.
Havia gente que nunca achava
um chão ideal. Por vezes ele pa-
recia duro demais ou um pouco
sujo demais. Se de terra, poderia
sujar o corpo ou molhar com a
primeira chuva. Concreto? Jamais.
Madeiras só se fossem, como cha-
mam, flutuantes, e por aí vai...

*Quando você caminha, eu estou
sempre sob seus pés, mas nunca
sou visto. Quem sou eu?*

Havia e ainda há a sapatilha de
ponta, mas antes dela houve algo
chamado de “máquina voadora”:
um sistema de roldanas e cordas
que fazia a bailarina parecer que
estava voando no ar.

UMA HISTÓRIA DE AMOR E ÓDIO COM O CHÃO

Um dia, há quase duzentos anos,
um inglês percebeu que uma lata
de tinta a óleo aberta por mui-
to tempo formava uma casca de
borracha. Assim nasceram esses
grandes rolos de borracha que
chamamos de “linóleo”. Hoje em
dia o linóleo é composto por uma
mistura de óleo de linhaça, corti-
ça, serragem de madeira, resinas
naturais, pigmentos e calcário ou
carbonato de cálcio. É um material
bastante caro, mas ideal para rece-
ber o corpo que dança.

*Quanto mais me pisam, mais eu
fico firme; mas se me quebram,
todos caem. Quem sou eu?*

Houve uma vez mulheres que par-
ticiparam de um experimento em
uma universidade, dançando em
silêncio sobre um solo com se-
mentes. No local onde elas dança-
ram, as margaridas cresceram duas
semanas antes das plantadas fora
da área da dança. Ou pelo menos
foi o que disseram depois.
Uma bailarina perguntou ao
seu professor por que devia fi-
car na ponta dos pés. Quando o
professor respondeu que era uma
questão de beleza, ela abandonou a
aula, clamando que era contrário à
natureza, rígido e vulgar. Depois,
tornou-se mundialmente conheci-
da por dançar de pés descalços.
Há também o chão onde co-
chilamos ou onde fazemos amor
olhando as estrelas. Chão rugoso,
torto, mole, estranho, escorrega-
dio, incerto. Chão inundado, des-
lizante, com fendas, aberto. Um
chão que se move tanto quanto a
gente sobre ele. Um chão que não
recebe nosso corpo, mas o desafia.
Havia uma conhecida versão
do balé “A sagração da primave-
ra”. Nela, o elenco dançava sobre
um amplo chão de terra. Só que
antes da dança começar, havia e se
via a montagem do espaço. Antes
de qualquer gesto de dança, o pú-
blico assistia a diversos técnicos
de palco medindo o espaço, der-
rubando grandes contêineres com
terra e distribuindo-a com rodos
pelo espaço.
Havia a dança de verdade e ha-
via a dança de mentira. E também
o crítico, que jamais percebeu que
as duas se davam uns amassos
sempre que podiam.
Havia também uma bailarina
que precisou cuidar de uma crian-
ça com poliomielite. Só que, ao in-
vés de tratar da parte mutilada, ela
resolveu tratar, ao mesmo tempo,
o corpo como um todo. Ela dizia
que o corpo era como uma geo-
grafia de relações, portanto não
fazia sentido tratar apenas o local
onde se notava a doença.

*Enquanto a bomba me procu-
ra, seu alvo repousa sobre mim.
Quem sou eu?*

Era uma vez um grupo de pessoas
indo de um ponto a outro com
cantos, giros e pisadas marcadas.
Danças que eram caminhadas
estilizadas.
Uma bênção dada por uma sola
do pé no peito do abençoado.
Um coreógrafo que dizia que
seu trabalho era como o de um
mágico.

*Você pisa sem se preocupar sobre
mim, mas sem a minha presença
você não se move. Quem sou eu?*

Tem também a história do feng
shui, mas ele não dá conta dessa
história. Em seu lugar, prefiro o

que disse aquela autora feminista
ao escrever uma crítica sobre a
dança experimental estadunidense
dos anos 1960: “era uma bagunça
bonita”.
Era uma vez um calçado que ti-
nha os dois lados iguais, para que
os inimigos de seu portador nunca
pudessem saber, pelas pegadas no
chão, para onde ele e seu bando
estavam indo.

UM CHÃO QUE EXISTA SEM A GENTE

Há uma bomba de gás lacrimogê-
neo, chamada de GL310 e muito
usada para dispersar manifesta-
ções populares. Ao ser ativada, ela
gira e se movimenta de forma er-
rante enquanto libera o gás, visan-
do dificultar que ela seja apanhada
e jogada de volta. Por conta de seu
movimento quase incapturável,
ela é chamada pelos militares e
policiais de granada bailarina.

*Eu sou aquele que engole a morte
e traz de volta a vida. Quem sou
eu?*

TODO PARQUE SONHA SER PARAÍSO

Sobre o chão, havia também o
tempo, que fazia peças termina-
rem, corpos envelhecerem, coisas
quebrarem, outras aumentarem,
ideias crescerem e outras murcha-
rem. E, no meio disso tudo, havia
o corpo, que espiava algo aqui ou
logo adiante, tornava-se jardineiro
dos seus mortos, perdia um pouco
de músculo e um pouco de visão,
e no melhor dos cenários se trans-
formava um pouco em planta até
vegetar e, no final, ser enfeitado
por plantas de plástico.

Versão adaptada do texto escrito para
peça homônima criada entre 2024
e 2025 em parceria com Carolina
Callegaro e Raul Rachou.



Foto: Tetembua Dandara.
Cortesia do autor.

Repertório: suspensão

Rafael Manhães

As arquiteturas são frequentemente associadas a características únicas que refletem seus contextos. Pensemos em centros urbanos de cultura: os exemplares contemporâneos na cidade de São Paulo partilham da condição suspensa como metáfora e ferramenta projetual, capazes de expor a relação entre interior e exterior, conteúdo e forma, utopia e realidade; colocando em evidência um intervalo entre cidade e espaço. Nessa medida, o descolamento vertical dos espaços induz a um deslocamento da realidade, onde estar suspenso implica um estado contra-intuitivo em relação, desde já, à gravidade.

No Brasil, existe uma construção ideológica da instituição *museu*¹, no seu sentido lato enquanto espaço de cultura, que parte de uma forte componente coletiva na busca de relacionar seus conteúdos com a cidade, aspirando a edifícios acessíveis, performáticos, vivos. Se por um lado, a construção ideal do espaço coletivo para a difusão da arte apela à anulação das suas barreiras, a construção material, ao suspender os conteúdos do solo, coloca em causa essa relação, estratificando verticalmente o espaço urbano. Pelas palavras de Frederico de Moraes:

[...] *A cidade é a extensão natural do museu de arte. É na rua, onde o 'meio formal' é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu de arte leva à rua suas atividades 'museológicas', integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou o parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto.*²

Dentro dessa tipologia de edifícios suspensos, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) de Lina Bo Bardi, um edifício-quarteirão construído sobre o que outrora fora um clássico Trianon³, usa o prolongamento do espaço público para separar aquilo que suspende daquilo que enterra. O edifício pode ser descrito de cima para baixo: em suspensão, uma caixa de vidro com salas de exposição; a nível térreo, o espaço público se prolonga para além da caixa criando um *belvedere* (Fig. 1) que se debruça sobre a paisagem; abaixo da praça, um edifício de três pisos para as necessidades do museu.

Das três condições descritas, o espaço a nível térreo materializa a suspensão enquanto gesto arquitetônico imbuído de uma *vocação social*⁴, característica transversal à identidade da arquitetura brasileira a partir do movimento moderno. Contudo, a liberdade morfológica evidenciada pela suspensão da caixa também pode ser posta em perspectiva se olharmos para tal através da ideia de pórtico, onde se torna impossível acessar a praça sem passar por baixo desta caixa que paira sobre o passeio. O espaço idealmente público se torna acessível e, ao mesmo tempo, condicionado, revelando tensões sublinhadas por elementos efêmeros a delimitar até onde se pode ir. Desde os tapumes que impedem a passagem devido às obras, até elementos mais sutis que delimitam o acesso fazem parte de um repertório de soluções improvisadas assumindo uma barreira invisível.

A necessidade de controle sobre este espaço decorre, em grande parte, da narrativa que lhe atribui um caráter democrático, descrito como um lugar onde “*permite-se contestar a ordem, promover encontros, agregar diferenças, gerar choques, instaurar algum caos*”⁵. Não é à toa que o *belvedere* do museu se cristalizou como um símbolo político para as manifestações de 2013 e é reafirmado permanentemente enquanto palco de manifestação social contra desigualdades e contradições políticas.

Originalmente, o projeto designava o acesso à caixa suspensa do museu através de escadas, sem qualquer elemento que indicasse o passante a subi-las. Com as obras de expansão do museu, esse espaço não só foi reduzido aos mínimos, como os arredores dessas escadas foram inundados com os rigorosos protocolos de segurança: bilheterias, detetores de metal, câmeras, seguranças e até mesmo uma loja, que fazem com que o caráter revolucionário se torne um sentimento nostálgico e, nessa medida, suspenso.

A transposição e o esmagamento do protocolo de segurança para este espaço reduzido condensa a barreira que é diluída ao longo dos 80 metros de vão livre. Essa contingência deixa evidente que embora exista uma pujança coletiva na morfologia suspensa, existe também a necessidade de resguardar o conteúdo do seu povo, estabelecendo crité-

rios de acesso que passam pelos aspectos sociais e, sobretudo, económicos.⁶ A maneira dual com que a suspensão delimita o dentro e o fora, enquanto organização espacial reflete a hierarquização vertical de culturas, ao inscrever-se na forma e no uso do museu, e delimitar experiências distintas para diferentes públicos, associando-as a espacialidades duais, sobrepostas, empilhadas.

Para além de um gesto que cria chão, sombra e espaço dito público, a suspensão pode ser lida como um pragmatismo, ou melhor, uma condicionante da arquitetura coletiva no Brasil, resultando em um gesto de projeto que, ao salvaguardar o conteúdo de seu contexto, consegue mascarar a vivência urbana. A história recente da cidade de São Paulo oferece dois exemplos que podem ser colocados ao lado: O SESC⁷ 24 de Maio (SESC), de Paulo Mendes da Rocha + MMBB e o Instituto Moreira Salles Paulista (IMS), de Andrade Moretin Arquitetos.

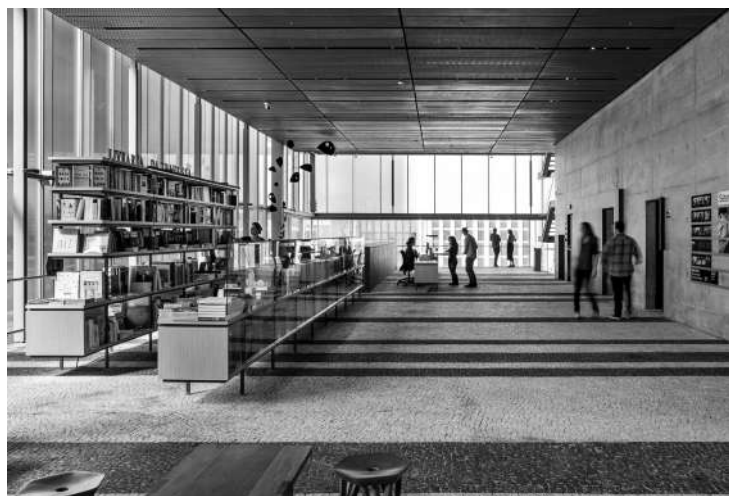
Em sentido estrito, o SESC não é uma instituição museológica, mas abriga exposições, espetáculos e trabalha diretamente com a construção popular da cultura brasileira. No caso do edifício localizado na Av. 24 de Maio, a piscina elevada na cobertura (Fig. 2) exemplifica como o programa coletivo deslocado para uma camada elevada resgata questões evocadas pelo *belvedere* do MASP. A impossibilidade de conectar diretamente o programa — a piscina — e seu espaço público envolvente — o centro da cidade — reforça a delimitação do coletivo através da fragmentação vertical. Neste caso, e para além do gesto de estar em suspensão, a posição ascensional de *estar no topo* ganha um referente literal, incorporando uma assimetria social que resulta na alienação da paisagem a nível térreo, reforçando a rua enquanto um lugar de passagem ao dissociar interior e exterior.

Por outro lado, e nesse contexto, o IMS adota uma abordagem ainda mais literal. Sua caixa translúcida levita sobre a avenida, mas não oferece espaços ao ar livre. Em vez disso, recria a ideia de rua em um piso elevado, acessível por escadas rolantes que conduzem o visitante a um platô suspenso (Fig. 3). Esse nível elevado combina café, livreria e entrada do museu, utilizando materiais como calçadas portuguesas para evocar a experiência urbana, mas dentro de um contexto controlado e delimitado.

Dentre estas diferentes maneiras de se apropriar da suspensão, os edifícios brasileiros que constroem uma identidade nacional em arquitetura refletem uma abordagem voltada para o objeto em si⁸, não sendo evidente a relação entre os edifícios e o espaço urbano do país. Entretanto, esta não-relação com o solo pode ter muito a dizer sobre a premissa da suspensão na arquitetura brasileira, já que o contexto social tem uma implicação direta sobre a vivência dos espaços públicos, sendo as noções de insegurança e perigo uma realidade que deposita na suspensão uma maneira fácil de remediar um problema: a rua.

*Quando eu cheguei no Brasil, fiquei atordoada com o pessoal, era um pessoal desaforado, ordinário, maravilhoso. Então aconteceu um episódio muito engraçado: naquele tempo, muitos estrangeiros vinham para cá, americanos, ingleses, alemães, muitos hebreus ou anti-naçistas. Havia um convívio bonito, internacional, era uma gente decente, inteligente, moderna. Uma tarde fui com uns amigos professores ao Largo da Carioca, estávamos andando passando em frente àqueles bares todos e, de repente, alguém cuspiu de dentro do bar um cuspe de metralhadora e pegou bem no paletó bonito do professor alemão. Ele que era muito inteligente, moderno, mudou completamente e foi embora do Brasil. Há certas barreiras muito difíceis de superar para um europeu, não é brincadeira, é a educação. Ai eu digo, o negócio está aqui, é no cuspe do bar do Largo da Carioca.*⁹

A contradição presente nas palavras de Lina Bo Bardi, com sua mistura de ironia e fascínio, revela uma condição que vai além da dicotomia entre ordem e caos: expõe o Brasil como um lugar de intensidades, onde o inesperado e o desafiador convivem com o criativo e o extraordinário.



1. MASP, São Paulo, Brasil, 2002. Foto: Nelson Kon.
2. SESC 24 de Maio, São Paulo, Brasil, 2023. Foto: Ciro Miguel.
3. IMS Paulista, São Paulo, Brasil, 2018. Foto: Nelson Kon.
Cortesia dos autores.

Lina não apresenta o episódio como um problema a ser resolvido, mas como parte constitutiva do caráter singular do país. Ao invés de reduzir essa complexidade a uma narrativa de fracasso ou inadequação, ela transforma o *cuspe do bar do Largo da Carioca* em um símbolo potente da irreverência e do *borogodó* brasileiro — um termo que traduz, na falta de outra palavra, o encanto inexplicável que emana das contradições.

1. Moraes, F., “Plano piloto da futura cidade lúdica”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1970.
2. *Ibidem*.
3. Nome associado à localidade do MASP pela relação com um clube homônimo que ocupava aquele lugar com um miradouro para a cidade.
4. Ver Montaner, J., *Mendes da Rocha*, Lisboa: Blau, 1996.
5. Perrotta-Bosch, F., “A arquitetura dos intervalos”, *Serrote*, n.º 15, 2013. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2013/12/a-arquitetura-dos-intervalos-por-francesco-perrotta-bosch/>, acesso em 20.01.2025.
6. Uma proporção entre o salário mínimo no Brasil (R\$ 1518,00) e o ingresso para o museu (R\$ 75,00) afiora os filtros que definem quais corpos podem aceder a esse espaço de forma regular.
7. Serviço Social do Comércio, instituição privada sem fins lucrativos voltada para os trabalhadores do comércio. Criada em 1946, tem por objetivo oferecer melhores condições de vida aos trabalhadores do setor e seus familiares através do lazer, da cultura e, sobretudo, da coletividade.
8. Ver Montaner, J., op. cit.
9. Bo Bardi, Lina *apud* Michiles, A. (dir.), *Lina Bo Bardi* [Documentário], São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

Manual de sobrevivência

Catarina Vieira

Quando cresci, o meu irmão tinha em casa um livro chamado *Manual de Sobrevivência*, que ensinava técnicas das Forças Armadas dos EUA, sobre como sobreviver em ambientes extremos. Ao ler o livro, que tinha instruções simples e detalhadas, ficávamos com a sensação de que estávamos preparados para enfrentar a vida em toda a sua potência. O meu irmão criou um *kit* de sobrevivência, com mantimentos essenciais e as instruções mais importantes do livro. Também construímos juntas várias cabanas na floresta. Passámos muito tempo a imaginar cenários apocalípticos e como responder em situações de emergência.

[Marcavam com um X um lugar no mapa. Veda-do com minas, tanques, câmaras de videovigilância. As vedações eram cada vez mais sofisticadas e até mesmo invisíveis. As pessoas estavam ocupadas. Literalmente ocupadas a escavar uns rabanetes e umas cenouras no que restava do X anterior. O X era o deserto que avançava. Quando a água, o minério, a imaginação acabava, o X era deslocado para outro lugar mais em baixo ou mais em cima. Avançar, colonizar e crescer; cantavam com as pistolas na mão e os baldes de tinta. Marcavam uma cruz na testa das pessoas. Esta cruz é nossa, este lugar é nosso, a tua língua é nossa, o teu corpo é nosso, quem dorme contigo pertence-nos, quem nasce de ti também faz parte de X.]

Nos últimos dois anos, com o projeto Lugar X, performance para o espaço público sobre regeneração, estive a trabalhar em lugares marcados por algum tipo de devastação: ecológica, social, económica. Uma mina fechada, um porto de pesca, um rio seco, uma pedreira, um bosque de sobreiros cheio de entulho.

Durante muito tempo, o projeto foi assombrado pelo imaginário de estar preparada para a catástrofe. Se o presente é o do colapso dos ecossistemas e da hecatombe climática, então cada pessoa deverá converter-se num Rambo capaz de sobreviver nos lugares mais inóspitos. Neste imaginário, as soluções raramente são lentas, raramente são coletivas.

Frente ao desespero da urgência, é preciso encontrar respostas, criar partituras para o pânico, prescrições, práticas. É preciso conhecer os gestos que nos salvam, e transmiti-los de forma rápida e inequívoca.

Há um paradoxo que a urgência convoca: sabemos que precisamos de reagir rapidamente, mas sabemos também que problemas complexos pedem respostas que são, como a vida, complexas, demoradas, diversas e cheias de contradições. Como não paralisar diante deste paradoxo? Como tecer procedimentos que vão para além da fuga, do ataque ou do choque?

Comecei a especular sobre as coisas que precisaríamos de saber fazer num cenário de fim de tudo. Um fim que já aconteceu em algum lugar, que está sempre a acontecer a diferentes velocidades, em diferentes contextos.

Esta especulação, que foi uma prática de escrita e uma investigação performativa, começou a compor-se como um inventário de gestos e narrativas fictícias para reescrever o manual de sobrevivência herdado com outras coordenadas e velocidades. Era também um ensaio sobre o fim e as possibilidades de transmissão do conhecimento.

Interessava-me escavar a brecha da aparente oposição entre pragmatismo e poesia, ação e discurso, solução e imaginação. Como nos podemos lembrar de tudo o que não sabemos? O que não conseguimos esquecer? O que não pode ser esquecido? O que se transmite?

Mapeamos gestos e conhecimentos que desejaríamos aprender para continuar vivos, ações ligadas ao colapso de infraestruturas básicas, como recolher água, plantar alimentos, cuidar das pessoas mais velhas ou feridas, enterrar alguém. Mas incluímos também atividades que sempre tivemos curiosidade de experimentar, como pessoas que cresceram em ambientes urbanos, demasiado humanos. Ações que nos atraíam pela sua beleza, poesia e raridade.

[Saber o nome dos pássaros, caçar, recolher sementes, ajudar um animal a parir, fazer um fogo, construir uma jangada, orientar-nos dentro de uma nuvem de fumo, técnicas de camuflagem, técnicas de sedução, ligar um membro partido, identificar cogumelos, assaltar uma farmácia à procura de hormonas, aguçar a intuição, sobreviver ao ódio, purificar a água.]

Cada residência foi-se desenvolvendo, não só através da criação, nas oficinas de movimento, de práticas fictícias para aprender e transmitir coletivamente aquilo que é urgente fazer, mas também através de entrevistas e encontros, para investigar práticas de regeneração ainda ativas em cada território.

Neste processo, a realidade surpreendeu-me com práticas que pareciam retiradas de livros de magia e que nem na minha mais delirante especulação eu poderia ter imaginado como possíveis. Práticas que, no entanto, tinham sido feitas ao longo de gerações, como descodificar a ardentia, a fosforescência do mar.

[Como se descreve um rasto de luz que nenhuma câmara consegue filmar? Não é possível descrever. É preciso ter estado lá e ter ouvido alguém íntimo dizer: corvina, robalo, sardinha. A criança repete: corvina, robalo, sardinha. Aprende que a comunicação é na maior parte das vezes invisível.]

A meio do processo, surge uma pergunta: quais são as coisas que eu preferia não saber? Quais são os conhecimentos que tive de aprender, mas que eu preferia não ter de aplicar? De que modo foram exatamente algumas dessas aprendizagens, inscritas nos corpos, na linguagem e nos desejos, que nos trouxeram a esta situação-limite que tentamos agora remediar?

[Na lista de todas as coisas que gostaríamos de dismantelar, desaprender, destruir, estava o nome de uma família inteira; estava a possibilidade de desmaiar de cansaço; o livro que queimaram há 600 anos com os poemas e as poções; estavam as línguas longas da apneia.]

A partir daí, o manual de sobrevivência começou a dissolver o Rambo nas águas ácidas da exploração mineira, e a enredar as ferramentas e as instruções na pergunta ‘O que há depois de desistir?’, imaginando que os nós criados à volta desta pergunta são testemunhas de tudo o que não se pode resolver facilmente sem convocar mais nós, buracos, vazios e crateras.



Ao mesmo tempo, a vida começou a infiltrar-se, como a água, no processo, encharcando as páginas do manual e borrando ainda mais as fronteiras entre ficção e realidade. Parecia que a própria vida tinha algo a dizer sobre o manual de estar vive, que é diferente de apenas sobreviver. Eu estava em Mieres, em Espanha, onde não chovia há três anos. No primeiro dia em que choveu, uma das crianças da casa onde morávamos pegou em todas as taças, alguidares, panelas e colocou-as debaixo dos algerozes. As pingas caíam e produziam sons diferentes ao tocar em cada um dos recipientes. Enquanto toda a gente almoçava, a criança agitava os braços e dirigia uma orquestra de gotas improvisada. O insólito estava a acontecer diante dos nossos olhos e esta era a resposta à devastação.

No manual, começaram a escassear as instruções e a sobrar as narrativas. Era preciso contar o que acabamos de viver. Contar uma coisa é fazê-la de novo. Fazer para depois contar. Contar e fazer. Fazer como pretexto para viver. Manter as mãos ocupadas. Construir. Desfazer e refazer para lembrar. Contar as histórias de como a vida segue, ou não, nos micro e macro gestos de cumplicidade, vizinhança e intimidade que surgem quando um buraco demasiado grande se abre nas nossas vidas.

[Os arredores da cidade estavam em chamas. O fumo chegou quando tudo já tinha caído. Algumas pessoas começaram a despedir-se. Demasiado rápido, demasiado cedo, como se a sua função já tivesse terminado e pudessemos agora entrar todos em pânico ao mesmo tempo. As pessoas que faziam notícias propagavam letras em cores garridas sobre fundos berrantes e doridos. Como se agora já pudessemos finalmente entrar em pânico publicamente, atingir alguém com a raiva pré-histórica da nossa desilusão. Era cedo demais e não foi assim de todo. Algumas pessoas continuaram a varrer a rua, a olhar para a velocidade da ignição dos corpos, do decaimento do alimento no prato, do sangue na ferida.]



Performance Lugar X, no Espai nyamnyam (Mieres, Espanha) no contexto do programa PLANT — Performing Life Akademia. Fotos: Sebastià Masramon.

Em cada lugar devastado por onde passei nos últimos dois anos senti que estava a fazer um luto e ao mesmo tempo a reconhecer a vida. Não é possível um sem o outro. Fazer o luto é fazer a vida. Fazer o luto é uma das ações corporais coletivas deste manual de lenta transmissão. Faz-se com o corpo e faz-se com alguém. Contar a história do que sobrou, do que se perdeu, do que vivemos e ainda poderemos viver. O manual é um punhado de histórias e o tempo para as contar.



NATUREZA MODERNA

QUARTA-FEIRA, DIA 1 Março chegou com um vendaval. Diz o *Kalendarium Hortense*: *Fixei e amarrarei as vossas plantas e flores mais fracas para as proteger dos ventos, antes que cheguem As rosas, em particular as rugosas, que abrolharam, impetuosamente e num instante dizem por terra o trabalho de um ano... Nesta época, as últimas geadas e os ventos de leste prejudicam as vossas tulipas de eleição foram severamente queimadas pelo vento contínuo. Um e manchar-nas; por isso, cobri algumas com coberturas ou lonas para prevenir as manchas e, por vezes, a destruição. Oveis ter o mesmo cuidado com as vossas mais inventário do jardim mostra-me que tudo o resto sobre-preciosas anémonas, aurículas, helébras, íris, jacintos – com os primeiros ciclâmes. Envolvi os vossos ciprestes podados com tufo de palha se houver rajadas de vento de viveu. A couve-do-mar resiste e as ervilhas-do-mar ger-leste; no final, revela-se muito magra. Descobri algumas plantas, mas com cautela; pois o raio das geadas ainda persiste e ventos cortantes, com o súbito calor minaram, bem como alguns nastúrcios e calêndulas que do Sol, queimam-nas e destroem-nas num ápice. E com semelhante tempo, não semeais nem transplantais, pois março é o mês das sementiças.*

brotaram espontaneamente. A salsa e as papoilas estão a medrar e as íris têm uns bons vinte e dois centímetros de altura – o que é bem surpreendente no cascalho. Os coelhos roem continuamente o funcho até à terra, mas parecem deixar tudo o resto intacto. Os goivos, porém, foram atacados por lesmas. Tirei quatro mudas de alfazema. Plantei saxifraga. [...] **TERÇA-FEIRA, DIA 7** O jardineiro cava noutro tempo, sem passado nem futuro, começo ou fim. Um tempo que não divide o dia em horas de ponta, intervalos para almoçar, o último autocarro para casa. À medida que caminhamos pelo jardim, passamos para este tempo – o momento da entrada nunca pode ser recordado. A nossa volta, a paisagem surge transfigurada. Eis o Ámen para lá da oração. No início da sua jornada pelo grande círculo antigo, Dante entrou neste domínio por uma floresta escura. *Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita.*

Sou subitamente transportado de volta para o aqui e agora pela estridente voz argumentativa do telefone. A minha Pessoa de Porlock² está em linha, falando do tempo com princípio e fim, do tempo literal, do tempo monotéista, pelo qual somos infalivelmente acusados. A chuva e o agradável tempo quente avivaram a paisagem – trouxeram mais cedo as cores saturadas da Primavera. O auge do Inverno passou. Hoje, Dungeness brilhou sob um céu cinza-escuro – esmeraldas cintilantes, arsénico, seiva, salva e verduras verdes banhadas de luminosidade, mugo em pequenas ilhas contrab-lançado por seixos cor-de-rosa, brilhantes margens amarelas de tojo, o castanho-avermelhado profundo de fetos mortos e o ocre pálido de juncos em tufo em contraste com o bosque de salgueiros – um vermelho-escuro profundo, com amentilhos prateados e leques de estames amarelo-ocre ladeados pelo mais leve toque de verde-limão de folhas recém-rebentadas. Uma sinfonia de cores que jamais vi noutra paisagem. Dungeness é uma premonição do Extremo Norte, uma paisagem que os meridionais poderão achar triste e monótona, que canta como os bosques de bétulas na música de Sibelius.

Da minha casa, posso ver o Sol a subir de um mar enevoado. Acorda-me pela janela do quarto e depois fica comigo todo o dia. Não há árvores ou colinas para o taparem. Quando se põe nas planícies a oeste, sento-me e olho para ele numa cadeira semelhante a um trono que resgatei de uma lixeira. Nunca perco o pôr do sol, por muito frio que faça. Esta noite, ele está enorme e escarlate depois de um dia de nuvens escuras. Surge durante uns breves minutos, um círculo perfeito, antes de desaparecer – depois a escuridão surge a correr pelo céu para abraçar as madeiras escuras da Prospect Cottage; mas antes de a luz desaparecer, a casa reflecte ouro ou, como nesta noite, brilha rubi, com os seus painéis de vidro de um escarlate deslumbrante. Neste momento, tão vermelha é a luz que todos os verdes se tornam negros como o breu, o tojo e a giesta assemelham-se a anémonas-do-mar cor de azeviche, uma silhueta vasta e sombria. **QUARTA-FEIRA, DIA 8** [...] A Prospect Cottage tem quatro divisões. Chamo a este quarto Primavera; é o quarto onde escrevo e durmo, três metros e meio por três de encaixe macho-fêmea polido com uma única janela com vista para o mar. À frente da janela está a minha secretária: uma simples mesa de olmo do século xviii. Sobre ela há um candeeiro de leitura de cobre manchado, duas canecas de peltre cheias de carimbos, trocos, cliques de papel, vários frascos de tinta, e canetas, envelopes, pedaços de papel em que tomo notas para este diário, um escarrador de ferro usado como cinzeiro; no meio, uma caixa de tabaco de chumbo em forma de uma pequena casa de campo vitoriana em que guardo o meu livro de cheques e dinheiro.

À esquerda e à direita, encostadas à parede, estão duas arcas de medicamentos da Cruz Vermelha adquiridas numa loja de artigos militares; é aí que guardo a minha roupa. Uma grande arca de carvalho domina o quarto: tem painéis do século xv entalhados com arcos em ogiva decorativos que outrora talvez tenham feito parte de um coro alto. Nela guardo a minha roupa da cama. Junto à secretária há uma pequena cadeira com um assento de junco com duas cruzes de Malta entalhadas. Nas três paredes há três quadros: *Yida natura* Nos quatro cantos do quarto há bengalas feitas com madeira recolhida da praia, rematadas com guirlandas de pedra e osso polido; numa delas está sentada a minha *pixie* de olhos cintilantes, Cortinas de veludo roxo tapam as estrelas de inverno.

A pintura escarlate e negra do fogo, Uma construção com madeira que deu à De John Maybury. *Q afortunata ciuitas* costea e vidro com uma figura esculpida, 21 de dezembro de 1987.

QUINTA-FEIRA, DIA 9 Fiz uma mesa com madeira que descobri no sótão de pesca e as duas enormes tábuas que estavam no jardim. Tomou-me grande parte do dia, embora a construção fosse simples – foi tudo pregado e colado. As pernas estão enterradas cerca de um palmo no cascalho: é estreita e tem proporções surpreendentemente elegantes. Um círculo entalhado nas tábuas funciona como um recipiente perfeito para um vaso que enchi de *sempervivum* aqui, nos raros dias em que o vento não sopra, poderei organizar jantares ao ar livre com a central nuclear como pano de fundo.

SEXTA-FEIRA, DIA 10 Dei um passeio até ao mar e trouxe vários grandes sílices no velho saco de canalizador. Depois, aturdido, sentei-me quase uma hora com vontade de escrever algo, mas... incapaz, lembrei-me de algumas palavras de Huxley. Para minha surpresa, encontrei-as n'As Portas da Percepção: *"Súamos juntos de outros seres humanos, agimos sobre os nossos semelhantes e reagimos aos"* *"Passou-me pela cabeça que todos os jardineiros da minha infância eram mulheres. No jardim da senhora Pilkington havia rosas, mas não lílases. Pergunto-me o que será da pequena casa de campo onde ela nasceu há mais de 120 anos. Ela continua a viver nesta página, o fantasma de um jardim, como os espíritos que nunca a assustaram no velho solar: «As estrelas levam-nos para a cama, a noite fecha a cortina.»"*



Derek Jarman, enfermaria Andrewes no Hospital de St Bartholomew, janeiro de 1994. © Howard Sooley

TERÇA-FEIRA, DIA 13

Há dez dias que ando com suores febris, com t-shirts molhadas espalhadas pelo chão. Fielmente, tomei os antibióticos às duas da manhã, mas a minha temperatura permaneceu nos 39° durante cinco dias, tendo depois descido gradualmente todos os dias. Até esta manhã, quando acordei todo suado, com 37° e nove quilos e meio mais leve. A lâmina de barbear esbarra com os meus ossos faciais. Até os próprios ossos encolheram. As minhas mãos parecem ter metade do tamanho normal. As dores de estômago não param. Depois de três horas no Hospital de St. Mary: análises ao sangue e raios x. Fico na mesma. Uma imensa letargia, embora me tenha vestido – não consigo continuar deitado na cama, em qualquer posição fico logo cheio de dores. Depois de dez dias neste crepúsculo sinto que perdi o controlo. Um pedido para que fale da sida e das liberdades civis causa-me uma profunda tristeza. Telefone para dizer que não consigo porque estamos em filmagens. Podia ouvir a descrença fria; estas organizações são verdadeiramente insistentes. Peço para não estar entre os oradores – não estou tão qualificado como o Simon [Watney] ou os outros. Mas aí estou, anunciado. A carta deixou-me furioso. Tal como o vírus, as organizações ligadas a ele são capazes de se apoderar de nós. Um telefonema de um fotógrafo. Digo que não sei fotografado no estado em que estou. A minha cara está coberta de erupções cutâneas por me ter barbeado. A doença é um duro golpe. Está relacionada com o VIH ou é apenas uma infeção sanguínea?

Seja como for, com 39° parece que estamos a lutar pela vida. Parte de mim diz «estou farto»; a outra, a doença, é tão desagradável que a vou superar. Desisti de me preocupar, afogado no meu suor. **TERÇA-FEIRA** A minha temperatura estava muito alta esta manhã, por isso tomei paracetamol e transpirei durante uma hora, depois meti-me no banho. Todas as pessoas que aqui trabalham são gentis e eficientes. Ainda não compreendi quem faz o quê, mas as enfermeiras usam macacões verdes largos que parecem confortáveis, nada dessas fardas vitorianas engomadas e lustrosas. A enfermaria é silenciosa, toda a gente fala em *sotto voce*; mesmo a televisão parece apenas sussurrar. A família grega tem uma cadeira esta manhã. É extraordinário como está unida. O meu medicamento é o metroindolol ou algo assim – pelo menos tentei. A enfermaria aberta traz constantes surpresas: *criic! criic! criic!* – o canadiano anda para cima e para baixo com o seu porta-soro como se estivesse num supermercado. Em todo o lado há mãos prestáveis. O médico pergunta: «Não te foi diagnosticado sida, certo?» Eu respondo: «Não.» Questiono-me se eles vão decidir que este bicho ruim tirou proveito de um sistema imunitário estragado.

QUINTA-FEIRA Falei durante uma hora com uma senhora que está a receber formação para ser conselheira sobre o impacto emocional que o vírus teve em mim, sobre a dor e a morte. Enquanto escrevo isto, não consigo lembrar-me do que disse. A temperatura atua como um apagador de cassetes. Espanta-me o quanto encolhi. Não me transformei num velhote mas, enquanto tomo banho, os meus ossos roçam contra o esmalte, rangem ominosamente. Agora, fazer a barba é como atravessar um terreno desconhecido, uma confusão total a cada curva e esquina. Ainda borriço a cara com mãos-cheias de água quente para suavizar os pelos. É um ritual. Por alguma razão, conto até 68. Costumava dizer a mim mesmo: «Cada borrifadela por um ano de vida.» A minha mente continua a flutuar de volta a Dungeness – como gostaria de estar a pôr a semente no jardim. Não seria demasiado tarde se a pusesse em abril. Ontem à noite sonhei com a organização de um grande concerto público, a «Nona» de Beethoven, «Jerusalem», etc., para celebrar a queda de Margaret Thatcher. Anúncios de página inteira em todos os jornais. Uma noite de alegria – que escândalo foram os anos oitenta. Sei que a minha escolha é bastante conservadora, mas poderíamos acrescentar um ou dois hinos para ir de mal a pior. O meu concerto estaria a rebentar pelas costuras e usaríamos os lucros para erguer um monumento, um obelisco que contasse as futuras gerações todas as coisas sinistras que aconteceram – os espíões, o caso Westland, e por aí adiante. Por uma sociedade mais livre, não por esta espezinhada. Pôr flores para apagar a memória de tanta ganância cruel. [...] **SÁBADO** Chamei General Jaruzelski ao meu bicho. O General deu-me quatro ataques de caganreira como se fossem explosões (tanques russos). Depois, uma vez que o Cidadão Antibiótico estava de folga, suei; mas a temperatura aumentou em vez de diminuir. Fiquei um pouco em pânico e perguntei se podia ver a Dr.ª Jeannie. Ela pôs-me a soro. As dez da noite, a Kim, a Hilary e a Dr.ª Jeannie, trabalhando com precisão, ligaram-me a um aparelho eletrónico. Água fria correu pelo meu braço acima. Às duas da manhã, a minha temperatura estava normal, arrefecida. O General retirou-se para a minha tripa. Não consigo dormir de noite, apenas dormito e sonho com Eduardo II. [...] **DOMINGO** Os relógios são atrasados, mas aqui o tempo corre. Para lidar com estas temperaturas tornei-me algo parecido a um malabarista, de manhã e de noite. Baixo-a com três aspirinas, e à medida que o suor salpica e escorre, finjo que estou em Fairlight, num bonito bosque de campainhas na falésia depois de Winchelsea, com riachos salpicantes que dançam sob enormes árvores antigas, musgo e uma miríade de flores silvestres. Durante esta semana, explorei o meu corpo e, pela primeira vez na minha vida, familiarizei-me com ele. Aprendi a relaxar todos os músculos para que nada seja stressante. Hoje posso dizer que controlo o General, embora ele ainda tente aumentar a minha temperatura para mais de 39°. Como pouco, mas como; e o iogurte vivo da minha irmã tranquilizou-me o estômago. No geral, estou em boa forma. O imenso amor de todos os meus amigos e os seus bons conselhos fazem-me sorrir. A Tina, que me mudou as ligaduras, é de Folkestone e conhece bem Dungeness.

1 No meio do caminho em nossa vida / eu me encontrei por uma selva escura / porque a direita via era perdida. Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, trad. Vasco Graça Moura, 6.ª edição (Lisboa: Bertrand Editora, 2002). [N.T.]

2 Conta Samuel T. Coleridge que, enquanto escrevia o poema "Kubla Khan", recebeu a visita de uma pessoa de Porlock que, estando de passagem em negócios, lhe tomou cerca de uma hora, acabando por dissipar quase por inteiro a visão que tivera e que tentava plasmar no papel. A Pessoa de Porlock refere-se, assim, a alguém que perturba a inspiração criadora. [N.T.]

3 Aldous Huxley, *As Portas da Percepção*, trad. Paulo Faria (Lisboa: Antígona, 2023). [N.T.]

O coração de uma mão

Kang Seung Lee

Encomendar um bailado é como comprar uma melancia sem lhe tocar... sabem... algumas melancias fazem um bom som. Quer dizer que são muito doces, mas só olhar para a melancia ainda não nos dá nada, e estamos a comprar um produto desconhecido. Não sabemos o que vai acontecer. É preciso confiar... neste homem.
Mikhail Baryshnikov em *The Dancer and the Dance* (1983, London Weekend Television, realização de Tony Cash)

Em 1981, o famoso bailarino Mikhail Baryshnikov, na altura director artístico do American Ballet Theater (ABT), era entrevistado para um documentário, enquanto ele e outros membros da companhia estavam no árduo processo de preparar e apresentar um novo bailado, intitulado *Configurations*. Este novo bailado neoclássico era coreografado por Choo San Goh, um bailarino de Singapura, de 33 anos, que era o coreógrafo principal do Washington Ballet. Nos anos anteriores, Goh tinha sido convidado a criar vários trabalhos para importantes companhias de ballet na Europa e nos EUA. Era particularmente conhecido pelo seu instinto musical e energia, "trabalhando produtivamente com enorme felicidade", segundo Baryshnikov.

Algures em 2008, encontrei no YouTube um excerto de 8 minutos de *The Dancer and the Dance*, que incluía uma pequena entrevista com Goh e algumas cenas dos seus ensaios com o ABT.

Ao ver como Goh conduzia Baryshnikov e os bailarinos do ABT com modos assumidamente extravagantes no vídeo, fiquei muito impressionado com este coreógrafo asiático de quem nunca tinha ouvido falar.

Sou muito preciso na dança e gosto de fazer as coisas com igual rapidez. Mexo-me muito depressa e isso, por si só, influencia os meus bailados, especialmente em Configurations, onde podem ver que alguns dos movimentos são bastante bruscos e rápidos, e é tudo muito fluido.
Choo San Goh em *The Dancer and the Dance*

Kang Seung Lee, *Untitled* (Goh Choo San 5), 2019. Cortesia do artista e Commonwealth and Council, Los Angeles; Gallery Hyundai, Seul; Alexander Gray Associates, Nova Iorque.



Uma rápida pesquisa no Google mostrou-me que ele morreu de uma doença relacionada com a sida em 1987 — havia um obituário do *The New York Times* que descrevia em detalhe os êxitos da sua carreira, mas apontava a causa da morte como uma simples colite viral. Também fiquei a saber que Goh provinha de uma abastada família sino-singapurense e que nasceu em 1948, sendo o mais novo de nove filhos. Desses, um irmão e duas irmãs, Choo Chiat Goh, Soo Nee Goh e Soo Khim Goh, também eram bailarinos profissionais, o que era invulgar numa família asiática naquela altura. Na verdade, era muito raro ver bailarinos asiáticos durante o período em que a família Goh esteve em actividade, já para não dizer que Choo San Goh era a única pessoa asiática que aparecia no documentário *The Dancer and the Dance*.

Goh tornou-se coreógrafo residente do recém-fundado Washington Ballet em 1976, depois de ter dançado para companhias europeias como o Dutch National Ballet e o Scapino Ballet, em Roterdão. No entanto, a minha pesquisa online não foi mais longe, em parte porque não havia muita informação sobre a sua vida pessoal, sobretudo sobre os seus últimos anos em Nova Iorque antes de falecer. Ao longo dos anos, partilhei o link do YouTube com muitos dos meus amigos (gays asiáticos). Todos eles me agradeceram pela “descoberta” deste ancião queer que não conheciam, apesar de o legado de Goh ter permanecido em grande parte ausente da história da dança nos EUA, muito provavelmente devido à sua identidade diaspórica. As suas conquistas tinham sido mais reconhecidas em Singapura devido aos esforços da família, o que talvez tenha sido impulsionado pelo nacionalismo, mas o lugar dele nos contextos queer globais ainda era pouco claro. Para mim, isto também representava a posição complexa dos asiáticos queer, que tinham de negociar com as hierarquias ocidentalizadas que moldavam as narrativas e as histórias da comunidade queer, ao mesmo tempo que enfrentavam a opressão e a homofobia na sua própria cultura.

O meu projecto, relacionado com a vida e a obra de Goh Choo San, não avançou muito até eu conhecer Wong Binghao, curador e escritor queer de Singapura, em 2018. Apresentou-me a um grupo de artistas e trabalhadores culturais de Singapura, incluindo Ming Wong e Jimmy Ong, e seguimos a vida e o trabalho inerentemente efémero de Goh entre mundos através da sua família e amigos. Tive a oportunidade de visitar Singapura em 2021 e fiquei a saber muita coisa sobre os últimos anos de Goh em Nova Iorque; o seu parceiro Robert Magee, que morreu de complicações relacionadas com a sida alguns meses antes de Goh; a forma como um grupo de amigos cuidou deles durante o último ano, à medida que foram ficando debilitados; e o modo como os irmãos e irmãs de Goh Choo San tentaram manter vivo o seu legado em Singapura.

O meu trabalho, *The Heart of a Hand* (2023), é um projecto que resultou desta “missão colectiva” de descobrir mais coisas sobre este antecessor queer. Queria que o trabalho se fizesse em colaboração com os artistas das minhas comunidades queer e que representasse a nossa curiosidade transgeracional. De certo modo, ancora-se numa investigação arquivística, uma vez que tento reposicionar arquivos e colecções queer para estabelecer ligações com distintas geografias e experiências, de modo a forjar novos lugares de conhecimento. No entanto, a questão que tivemos presente ao produzir este trabalho foi o modo como imaginamos um futuro queer através de uma herança transnacional e de memórias intergeracionais.

Este projecto é também uma continuação dos meus trabalhos anteriores, que se inspiravam em e homenageavam as vidas e obras de artistas asiáticos e asiático-americanos queer cujas vidas foram

interrompidas pela epidemia da sida, como Tseng Kwong Chi, Oh Joon-soo e Martin Wong. Nestes projectos, explorei a afinidade e a intimidade como formas de cuidado, e questioneei o apagamento de figuras queer que vieram antes de mim e que permanecem invisíveis. Acredito que este processo permite a emergência de vozes, contra-narrativas e estratégias históricas e pessoais alternativas. Para além do vídeo, *The Heart of a Hand* incluía uma série de desenhos em pergaminho de pele de cabra que celebravam as relações entre Goh e os seus entes queridos. Nestes trabalhos, baseados em fotografias históricas, apago ou esbato todas as figuras humanas antes de traduzir em grafite estes quadros sem figuras, na esperança de convocar os que já partiram através da ausência, comentando o seu apagamento histórico e tentando preservar a sua memória no rescaldo de uma imensa tragédia.

Para o vídeo, Ming Wong apresentou-me Joshua Serafin, bailarino e coreógrafo filipino que vive em Bruxelas. Depois de meses de conversas e intensos ensaios presenciais, Joshua e eu tentámos criar movimentos que incorporassem um espectro de estados emocionais e físicos de pertença, em afinidade com a vida e a obra de Goh. A dança de Joshua é livremente inspirada em *Configurations*, de Goh, mas não queríamos que o nosso trabalho fosse uma re-performance do trabalho de Goh, e sim que apontasse para o futuro. Pedi a Kirara, compositora, DJ e música transgénero que vive em Seul, que se inspirasse no *Concerto for Piano and Orchestra*, Op. 28 de Samuel Barber (a partitura de *Configurations*, de Goh), mas também que se divertisse a pensar em discotecas e pistas de dança — o nosso espaço comunitário e estado de temporalidade para a vida e memórias queer. Nathan Mercury Kim, um bailarino, coreógrafo e realizador com uma herança cultural mista (coreana, japonesa e havaiana), moveu a sua câmara com os movimentos de Joshua e montou um vídeo de 13 minutos que considero mais queer, fora da norma e muito mais baladeiro do que o trabalho original de Goh. O vídeo começa com “Nocturno”, do poeta mexicano Xavier Villaurrutia (1903-50), transcrito na “tipografia” da língua gestual americana inspirada nas pinturas de Martin Wong (1946-99) dos anos 80 e 90, e os textos movem-se e dançam juntamente com a banda sonora revigorante.

*Tudo o que o silêncio
faz fugir das coisas:
o bafo do desejo,
o suor da terra,
o perfume sem nome
da pele.*

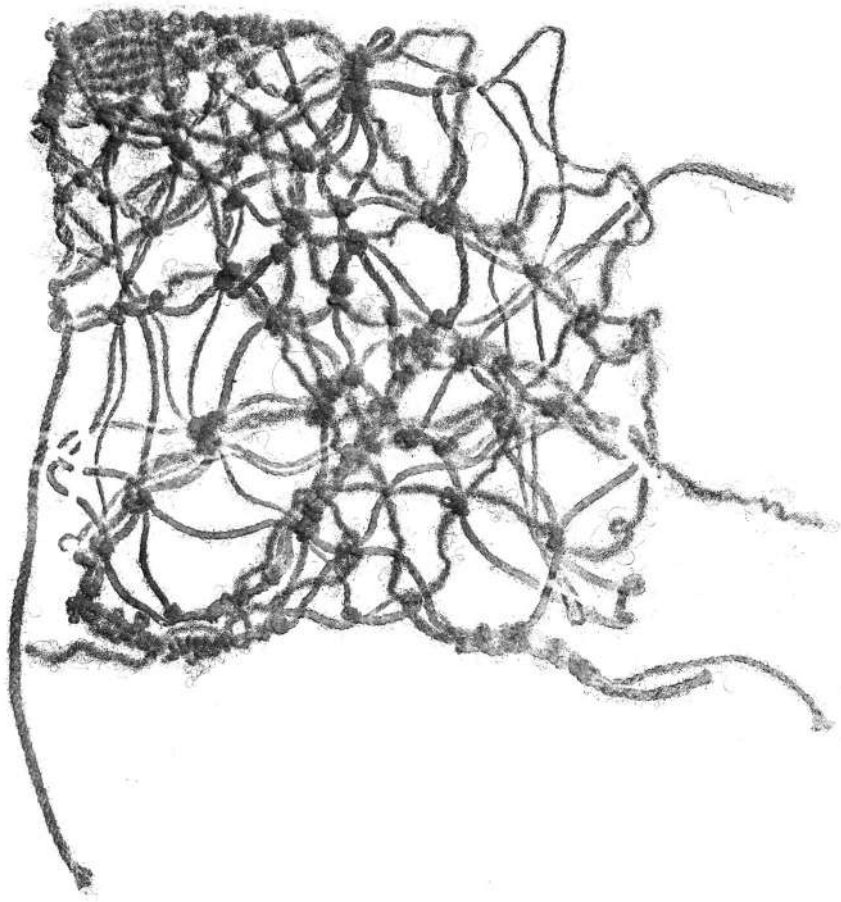
*Tudo o que o desejo
unta nos meus lábios:
a doçura sonhada
de um contacto,
o sabor sabido
da saliva.*

Xavier Villaurrutia, “Nocturno” (1938)

O título deste projecto, *The Heart of a Hand*, vem de eu recordar erradamente um verso da poesia de Villaurrutia, *the heat of a hand* [o calor de uma mão]. Desde que o (tres)li há muitos anos, sempre imaginei uma mão com um coração a bater lá dentro, e como muitas vezes recordamos os nossos entes queridos através de sensações como segurar-lhes a mão e tocar-lhes a pele pela primeira vez. É quase impossível descrever essas memórias por palavras, mas os nossos corpos recordam as sensações. E, no fim de contas, a História é “uma história” sobre o que aconteceu. Trata-se do modo como nos lembramos. À medida que continuo a tentar encontrar maneiras de abordar as memórias por contar e as histórias pessoais em diferentes comunidades queer, atravessando fronteiras e continentes, espero que este trabalho transmita parte do luto e das nossas experiências corporais de cuidado e resistência. Esta é a minha maneira de recordar, e não apenas “seguir em frente”.

Traduzido do original em inglês por Joana Frazão.

Emaranhado de nós de i gonçalves.



escrever com o corpo

Sempre desconfiei das afirmações, não necessariamente das dos outros mas antes das minhas, pois cada afirmação parece produzir, simultaneamente, uma sombra de dúvida. Há algo no assertivo e permanente da palavra que me assusta, e talvez por isso tenha escolhido escrever através do corpo, para evitar a afirmação plena, para não concluir a leitura, não capturar com a palavra. Mas até disto duvido: o tempo ensinou-me que a palavra apenas envolve aquilo que nomeia, não o captura embora o tente. Por outro lado, nas escritas corporais revela-se algo mais profundo do que o meramente físico, visto que os corpos são arquivos e neles se manifestam fragmentada e residualmente uma infinidade de experiências, práticas, hábitos, quadros discursivos e institucionais.

Pensar em escrever com o corpo, e pensar na escrita corporal, como propõe Susan Leigh Foster em Coreografar a história, foi uma forma de compreender que os movimentos do corpo “emergem de práticas culturais que constroem significado corpóreo, traçando o facto físico do movimento e também um conjunto de referências para entidades e acontecimentos conceptuais”¹. A cada momento, os corpos escrevem no espaço-tempo, e nas suas escritas manifestam-se traços da sua história, desvelando as práticas que moldaram os seus gestos, os valores estéticos e políticos que sustentam a sua forma de ser e de estar. O corpo é um arquivo vivo que irremediavelmente revela as mais diversas inscrições do mundo e da cultura na sua trajectória vital. Vendo por esta perspectiva, parece ingénuo acreditar que a palavra afirma mais do que o corpo, ou que o discurso verbal e o discurso corporal são diametralmente opostos.

coreografia-ficção

Penso a coreografia como um dispositivo que determina a forma como os corpos vão escrever num enquadramento performativo específico. Isto significa ir para lá do entendimento tradicional da coreografia como aquilo que é exclusivamente visível ou legível, uma sequência de movimentos ou de acções, para compreender que coreografar é, sobretudo e num sentido expandido, colocar em relação espaço-temporal matérias, sujeitos, objectos, corpos e imaginações, estejam estas relações presentes ou ausentes, e sejam estas visíveis ou não.

Ter reconhecido que a minha prática é principalmente coreográfica e que, por seu lado, a coreografia é um saber interdisciplinar, concedeu-me a liberdade de trabalhar com diferentes matérias, aplicar múltiplas técnicas e propor diversas experiências aos corpos envolvidos. Transcendendo o purismo disciplinar, binário e limitante em que a minha trajectória institucional no teatro e na dança me tinha colocado.

Com esta compreensão consegui reaproximar-me da ficção depois de quase ter abdicado dela por entendê-la como património de um teatro textocêntrico tradicional do qual eu precisava de me demarcar. Este afastamento, embora fosse necessário para me pensar dentro do âmbito coreográfico, privou-me momentaneamente da capacidade de entender que a ficção é intrínseca a tudo o que é cénico e performativo. Lembro-me de uma conversa com um encenador uruguaio, quando eu era um jovem estudante de teatro obcecado com a ideia de perfurar a realidade e destruir a ficção, em que ele comentou que esta era uma pretensão inútil porque onde há cena há ficção. Agora acho que já percebo as palavras

dele, porque a ficção talvez nasça nesse pacto mediante o qual permitimos que a percepção e a vivência do espaço-tempo se transformem.

Traduzo a relação coreografia-ficção como uma relação forma-conteúdo ou entre o que fazer e o como fazer, na qual a coreografia determina a forma *como os corpos vão escrever*, quer dizer, dispõe a relação espaço-temporal entre os corpos e as suas escritas, e a ficção ocupa-se do *que se escreve e com que corpos*. A coreografia permite colocar escritas corporais em relação e construir uma ficção que resulte do encontro e do diálogo entre, por um lado, os corpos-arquivo des performers, com os seus significados corpóreos imanescentes, e, por outro lado, os corpos e as escritas provenientes dos arquivos de referência de cada investigação.

afecto-arquivo-coreografia

Sempre que começo um projecto coreográfico parto de um afecto, uma força que atravessa e magnetiza algo às vezes indizível, quase informulável, que nos convoca em corpo-mente-espírito. Como diz Silvio Lang, artista, escritor e activista argentino: “Algo em que queremos pensar e que resiste a ser pensado sob os termos que já temos. Algo que necessitamos de passar pelo corpo para se transformar. Onde haja um afecto nascerá uma investigação”². Nos últimos anos fui desenvolvendo uma metodologia por via da observação dos meus processos e da sistematização de modos de fazer-pensar.

Uma vez reconhecido um afecto, interrogo-me sobre o seu campo de irradiação, sobre as formulações teóricas e práticas que existem à sua volta, para depois as reunir num arquivo. Por exemplo, em *El universo no se asemeja a nada* (2019), afectado pelo profundo efeito interpelativo de certas representações do corpo, conformei um arquivo com produções de artistas da arte abjecta e com a teoria de Julia Kristeva e daqueles que pensaram, a partir ou juntamente com ela, sobre a ideia do abjecto a partir da psicanálise e da arte contemporânea. Em *LA BURLA* (2022), peça co-criada com Bibi Dória, motivades pela ideia do grotesco, formámos um arquivo a partir de *tronies*, retratos da pintura barroca flamenga, e do estudo da cultura e da filosofia popular medieval e renascentista feito por Mikhail Bakhtin. Já em *Melodrama: senza te* (2024), construí um arquivo pessoal de canções, filmes, performances, textos e memórias que me acompanham desde a minha adolescência, relacionados com um afecto íntimo que denominei “afecto melodramático”, com o objectivo de pensar a minha história de emigração e a minha identidade enquanto pessoa uruguaia *queer* fora do país.

Cada arquivo delimita o terreno de investigação, proporcionando-nos escritas corporais que condensam afectos, pensamentos e experiências, com as quais se poderá trabalhar coreograficamente. São os procedimentos e as práticas coreográficas que nos permitem construir um lugar sensível para o encontro entre as escritas corporais des performers e as escritas dos corpos históricos que aparecem nos arquivos. Possibilitando uma “[...] *economia particular na qual os corpos se entrelaçam, ou se entremisturam, ao longo do tempo (numa interminável cadeia*

de recíprocas emissões, transmissões, recepções e intercâmbios de tempos, gestos, passos, afectos, suor, respiração e partículas históricas e políticas)”³.

inter-corpo-textualidade

Na relação coreografia-arquivo há um processo dialógico entre textos corporais, uma inter-corpo-textualidade na qual ocorrem procedimentos de incorporação-excorporação, citação, tradução e reescrita. Trabalhar com arquivos é “*mover-se com, em e através do corpo enquanto nos movemos junto a outros corpos*”⁴. Esta abordagem procura, como diz André Lepecki⁴ relativamente ao “impulso do arquivo” em certos *re-enactments* no âmbito da dança, “*desbloquear, libertar e actualizar*”⁵ o que de virtual os arquivos guardam. Reactivar escritas corporais, contactar com os afectos com que foram escritas e actualizar-las no nosso corpo.

Este modo de fazer ficção levanta perguntas de natureza diversa sobre os limites da representação. Interrogando-nos sobre as ficções que são possíveis ao nosso corpo, e as implicações materiais, éticas e políticas do que os nossos corpos representam e se propõem representar. Simultaneamente, ao nos relacionarmos com cada arquivo, surge a pergunta do que é que podemos escrever juntas e de como é que a coreografia pode trabalhar as escritas corporais de modo a modular e a problematizar os significados corpóreos que delas emanam.

escrever com os corpos

Coreografar escritas corporais, fazer ficção com elas, é, em suma, ir atrás do desejo de dançar juntamente a outros corpos, passados-presentes-futuros, para pensar, fazer e reescrever histórias; apropriarmos-nos da capacidade de intervir no nosso corpo com os textos que nos afectam e intrigam, aparentando-nos voluntariamente com representações, sabedorias e afectos corporizados, para nos atravessarmos e nos transformarmos mutuamente; reconfigurar o que existe para produzir, nesse processo, novas e improváveis formas de existência.

Traduzido do original em espanhol por Pedro Cerejo.

1. Foster, S. L., “Coreografiar la historia”, em *Lecturas sobre danza y coreografía*, eds. I. de Naverán e A. Écija (Madrid: Artea, 2014), 13.
2. Lang, S., *Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas* (Glasgow: Publication Studio, 2019), 15.
3. Lepecki, A. “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza”, em *Lecturas sobre danza y coreografía*, eds. I. de Naverán e A. Écija (Madrid: Artea, 2014), 73.
4. Foster, “Coreografiar la historia”, 22.
5. Lepecki, “El cuerpo como archivo”, 65.

Caro Sr. Walter, Penso constantemente: “Porque é que Deus criou os eunucos?” Uma mãe tem quatro filhos, porque é que só um é eunuco? Claro que vem de Deus, mas porque é que só um rapaz sente que se quer vestir como mulher? Não compreendo o que isto é. Ninguém é capaz de explicar esta questão. Toda a gente tem as suas teoriázinhas.

Um eunuco tem um corpo masculino, mas o espírito é feminino. Porque é que isto acontece? Ninguém se torna eunuco por escolha, ou seja, ninguém diz: “Quero ser eunuco.” Mas não há outra maneira. Mesmo quando os homens não fazem a castração e mantêm o bigode, ainda assim os seus maneirismos são reveladores. Até eu, mesmo o senhor percebe. No entanto, não se pode dizer que um eunuco seja um homossexual. Somos o terceiro sexo.

Se Deus me aparecesse à frente, eu perguntar-lhe-ia: “Porque é que me fizeste assim? Porque é que me fizeste nascer se tinhas de me fazer nascer como o terceiro sexo? E se de facto me fizeste como o terceiro sexo, porque é que não garantiste o respeito da sociedade por nós?”

Há referências aos eunucos que remontam ao *Ramayana* (épico hindu). Quando o rei Ram foi para o exílio, durante catorze anos, todos os seus súbditos o seguiram para a selva. Ele pediu-lhes a todos para regressarem, mas disse: “Todos os homens e mulheres deviam ir para casa”, e assim fizeram. Mas não referiu os eunucos, por isso eles ficaram lá e esperaram por ele durante catorze anos.

Quando ele regressou do seu exílio de catorze anos, as primeiras pessoas que viu foram os eunucos, e ele perguntou-lhes quem eram. Eles disseram: “Pediste aos homens e mulheres para partirem, mas não nos disseste nada a nós, por isso continuámos aqui.” Ele ficou tão tocado que lhes deu uma benesse: quando chegasse a *kalyug* (a era de Kali, a Deusa hindu da destruição) a esta terra, os eunucos seriam imperadores. Mas agora estamos nos piores tempos na história, mas não há eunucos que imperem. Ou talvez sim. Entram pela casa das pessoas adentro, dão bênçãos e cobram 110 000 rupias. Têm carros chiques e telemóveis. Mas, ainda assim, não há respeito por eles na sociedade.

O único papel social que os eunucos têm é que são chamados a dar uma bênção. Fora isso, não têm qualquer papel social. Os hindustanis acreditam que os eunucos têm o poder de dar bênçãos, porque não são homens nem mulheres, e as pessoas acreditam que todos os eunucos são criados por Deus.

O seu papel não mudou, mas estes prédios todos com apartamentos tornam difícil entrar nos lugares onde pode haver uma comemoração. O senhor está a fazer-me perguntas bem difíceis, e eu não estou completamente em mim neste momento, por isso não sou capaz de responder como deve ser. Toda a gente me abandonou. O que podem os médicos fazer?

Os eunucos são como são porque abandonam o seu lugar de origem, a cidade onde nasceram, e vão para um lugar novo, porque ninguém os conhece nesse lugar novo. Em Deli só deve haver 50 eunucos que nasceram em Deli, os outros são todos de fora. Isto dá-lhes, parece-me, muita coragem, e permanecem felizes. Mas como eu não pude abandonar o lugar onde nasci, ou sequer a minha *mohalla* (palavra muçulmana para zona), não posso ter sucesso na busca da felicidade. Na zona da minha família tenho de me vestir de homem, noutras zonas de mulher. Seja como for, eu queria dizer que se uma pessoa pode sair de casa e não olhar para trás, então é feliz.

Mas um eunuco não pode permanecer na sua família, porque é diferente nos seus modos, gestos, sentimentos, que são mais parecidos com os de uma mulher. Por isso, mesmo que se case e tenha filhos, ainda assim, não é respeitado em sociedade. Há muitos casos assim em Deli: não fazem a castração, casam-se, e ainda assim a sociedade escarnece deles e das suas mulheres.

Ser eunuco significa renunciar a todas as outras relações, mas os poucos eunucos cujos pais os aceitam são os únicos que são felizes. Eu não tenho a aprovação da minha família, mas o que posso eu dizer, se também não gosto desta vida como eunuco. A vida de eunuco não me assenta, e a vida em família também não. Então quem sou eu? Conhece alguma pessoa tão sozinha quanto eu?

Hoje em dia também tenho a sensação de que os eunucos são uma sociedade clandestina. Nunca ninguém chegou ao fundo desta questão, nem há-de conseguir alguma vez. Eles têm as suas próprias regras e não ouvem os juizes nem a polícia. Têm o seu próprio governo. Aqueles que não lhes obedecem são expulsos da comunidade. É por isso que nenhum investigador pode ter acesso à verdadeira história de vida de um eunuco. Todos os livros só pegam num aspecto, seja algum tipo de celebração dos eunucos ou da sua castração, mas ninguém pode compreender o que é viver numa família que é criada por se ser eunuco. Oito pessoas numa família de eunucos, todas com sangue diferente, opiniões diferentes, pais diferentes, e no entanto temos de nos arranjar juntos. É por isso que eles estão sempre a mudar de famílias e a ir a diferentes gurus.

Mas no meu caso, nunca me afastei da família da Chaman. Ela é a minha guru e sempre será. Nem abandonei o lugar onde nasci. A maior parte dos eunucos abandonam a sua cidade quando se tornam eunucos. Mesmo em Deli, só três ou quatro entre nós é que nasceram nesta cidade. Todos os outros vêm de outras cidades. Esta tem sido a razão para os meus problemas. Se eu tivesse conseguido abandonar a Chaman, ou ido para outra cidade, talvez tivesse sido um eunuco importante e bem-sucedido. Mas a minha cabeça não é como a deles, o meu estilo de vida não é como o deles. É por isso que eles não gostam de mim.

Todos os eunucos gostam de se manter em contacto com os outros eunucos. Não importa se são do Paquistão ou do Sul da Índia; para nós, são só outros eunucos. Não sei se há encontros nacionais, mas quando há uma reunião os outros eunucos podem participar. De certa maneira, os encontros nacionais costumavam ser as festas de anos da Ayesha, quando vinham eunucos de todo o lado. Juntavam-se quase 800-900 eunucos do Paquistão, do Bangladesh e da Índia.

Recentemente, muitos eunucos estão a dedicar-se à política, porque também somos o povo indiano e queremos ser ouvidos por todos.

Eu acho que isso é bom. Eu também pensei em tempos em fazer parte do congresso, mas nessa altura não havia eunucos na política, por isso não me teriam aceitado, e depois eu também decidi não ir para a política. Sabia que, uma vez que era eunuco, nunca seria olhado com respeito. Talvez isso mude, mas ainda não vi nenhum eunuco no Parlamento. Quando isso acontecer, então haverá uma mudança.

A certa altura, eu queria entrar para a política, estar ao serviço da sociedade, mas depois a minha vida ficou de pernas para o ar. Eu poderia ter tido uma oportunidade de representar os eunucos da Índia, uma associação ou uma federação, mas agora não estou com os eunucos nem com outras pessoas, por isso quem me aceitaria na política? Agora nem sequer quero fazer política. Os políticos agora também são pessoas egoístas, ao contrário dos políticos que já tivemos, de Nehru a Rajiv Gandhi. Agora até a mãe e os filhos são egoístas, os irmãos são egoístas, por isso porque culpar os políticos? Esta é a *Yug* (era) do Dinheiro.

Cheguei à conclusão de que os eunucos só podem ser felizes entre eunucos. Se tentarem ir para outras sociedades, não serão aceites e ficarão com o coração partido como eu. Toda a gente que conhece um eunuco, conhece-o com alguma finalidade própria, seja por dinheiro ou para escrever artigos sobre eunucos, para descobrir como é um eunuco por dentro, coisa que não contamos. Fez-se tanta pesquisa em todos os campos, mas sobre os eunucos não há pesquisa. Nas aldeias, são dádvas de Deus; nas cidades, são homens que tentam ser mulheres, mas ninguém tem acesso às suas almas. Cada pessoa faz as suas próprias teoriázinhas e não faz pesquisa como deve ser. Há quem nos chame homens, há quem nos chame homossexuais, há quem vá ao templo Gujarat e julgue que nos percebeu. Tantas pessoas me têm vindo perguntar sobre a história da minha vida desde que eu era jovem, mas eu não contei a ninguém. É a primeira vez que estou a contar a minha história, porque sei que o senhor a vai escrever tal como eu quero e não vai apimentá-la para vender. E também que não vai mudar o meu inglês para um inglês académico. Está muito bem assim.

Havia uma amiga da Dayanita que costumava vir ter comigo e que queria escrever a minha história, mas eu disse-lhe para nunca o fazer. Quero que este seja o único livro sobre a minha vida. Depois há jornalistas que estão sempre a escrever histórias inventadas sobre os eunucos, porque toda a gente tem tanta curiosidade acerca de nós. Mas os eunucos não gostam de contar a sua história a ninguém fora da comunidade. Até hoje, nenhum jornalista escreveu a verdade sobre os eunucos. Tudo o que o mundo quer saber é da nossa castração, mas não aquilo que sentimos, as nossas emoções.

O meu único desejo era ter a minha casa, a minha autoconfiança, ser chefe de uma família, ainda que fosse uma família de eunucos. Queria estar ao serviço de toda a sociedade, não apenas dos eunucos, com amor e respeito, mas agora que não tenho dinheiro, e não gosto de jornalistas, agora ninguém gosta de mim. Isso deixa-me muito triste.

Agradeço-lhe, Sr. Walter, por ir contar a nossa verdade. Pelo menos, a minha verdade será contada. Será que tem perguntas que gostasse de me fazer?

Bênçãos

Eu própria,

Mona Ahmed

Traduzido do original em inglês, com a autorização de Dayanita Singh, por Joana Frazão.



My princess Ayesha in our room, filled with her studio portraits. 1991



I get this strong urge to dance from within. Ayesha's second birthday. 1991

. breves notas sobre a digestão
dai ida

arroz-e-tutu-de-feijão-polenta-quiaabo-com-galinha-ensopada-obrigado-senhlor-pelo-alimento-que-vamos-comer-amém-em-nome-do-pai-do-filho-do-espírito-santo-amém-de-novo

em uma panela de água fervendo, agarre a galinha pelos pés e mergulhe, deixe-a submersa de 30 a 60 segundos, não mais que isso para não correr o risco de cozinhar. agora que já está pronta para ser depenada, mantenha-a erguida pelos pés ou então apoiada em uma superfície e comece a arrancar as penas da pele, o segredo é puxar as penas contra a textura, começando pelo pescoço e descendo em direção à cauda. use uma pegada firme, mas suave, evitando rasgar a pele. na sequência ligue o fogão e passe a galinha pela chama para tostar os resíduos de penas, assim que esfriar completamente remova a cabeça, os pés e os miúdos, passe por água fria. por fim, a galinha está pronta para ser temperada a gosto e servida a toda família, tudo feito pelas mãos da mãe, frita assada ensopada como acompanhamento, apenas um domingo por mês, lembrando que os pedaços mais farturentos, nomeadamente peito e sobrecoxa, são servidos apenas ao pai.

-

quando eu tinha sete anos a minha mãe me fez engolir uma lata inteira de salsicha cantando “graças a deus nessa casa tem salsicha, graças a deus nessa casa tem salsicha”, e cada vez que eu entoava o louvor-criação da minha mãe eu recebia uma chinelada nas costas e repetia “graças a deus nessa casa tem salsicha” e enfiava a mão na lata e engolia mais uma salsicha e apanhava cada vez mais, quase devorando os dedos, suplicando a deus em pensamento para que me livrasse daquele momento que parecia durar uma eternidade, a blusa se encharcando do caldo azedo que escorria da boca e a correia que se prendia ao chinelo marcando minhas costas, deus no fundo vazio da lata de salsicha finalmente revelou sua misericórdia, deus-ela-menino devorou todas as salsichas com as mãos e a mãe enfim cessou seus urros enfurecidos.

-

costumava ficar espiando os pais pela fresta da porta na madrugada até que um dia foi surpreendida, a mãe correu atrás dela até o quartinho dos fundos ainda nua e tentou sufocá-la com as mãos, a menina sentiu as coxas da mãe a pressionando contra a cama. via filmes pornôs nas madrugadas de sábado enquanto a irmã dormia na cama ao lado, sentia algo formigar e escorrer por entre as pernas, a menina tentava se limpar com o forro da calcinha em vão, rezava para que estivesse seca antes do dia amanhecer. brincava com o cachorro de estimação no fundo do quintal, às vezes ele trepava no braço dela e escondido ela deixava. nutria um fascínio pelos dedos das mãos, pela habilidade e força que eles tinham em inaugurar buracos, adentrar lugares desconhecidos com suave ou violenta curio-

sidade, um dia os dedos dela arremessaram o irmão da cama contra a parede.

-

na parte das carnes, as aves contavam com quatro barracas só para elas, difícil era distinguir a que família pertenciam quando incompletas – todas degoladas. mas aquela não, o cheiro inconfundível sentia-se nas asas. “olha aí, freguesa, aproveita que ainda está fresquinha, moça bonita não paga, mas também não leva”, o moço gritou da barraca. mas foi só dar as costas e o cheiro de calcinha usada sobressaiu na multidão, era o cheiro de mãe outra vez.

-

como eu ia te dizendo, assim como tu, eu também não fui chocado, mas, ainda assim, acabei por chocar a todos ao vir ao mundo. ser a promessa de um pinto e não vingar, quase vir a tornar-se galinha, mas não se tornar de fato. ovo, você é mesmo uma coisa tão impossível, tu já ouviu aquela canção?

*às vezes eu sou um ovo
às vezes eu sou uma galinha
às vezes eu sou um ovo
às vezes eu sou uma galinha
eu sou tudo o que dá. (Letrux)*

-

a mãe, então, confrontou a menina na frente do espelho para que ela visse com os próprios olhos o monstro que estava se tornando. — espelho, espelho meu, existe alguém no mundo com uma autoestima mais baixoestimada do que eu? — sim, a sua mãe. — a minha mãe? mas ela disse que eu era o problema.

na frente do espelho os olhos

a menina começou a correr da mãe em volta do espelho, e a mãe a correr atrás da menina com a chinela nas mãos. a menina tropeçou no espelho e caiu, a mãe a alcançou e deu tanta chinelada que a menina não parava de chorar.

a menina estava se tornando. a menina cuspiu na cara mãe.

a mãe, , confrontou os próprios o monstro

a mãe quebrou o espelho e com um caco de vidro enorme começou a desfigurar o rosto da menina, ela foi enfiando o vidro cada vez mais fundo e no fim a menina já não se parecia mais com ela mesma.

então, o monstro

a menina sacou um revólver do bolso e deu um tiro na mãe, e a mãe revidou com outro tiro na cara da menina. o espelho ficou assistindo as duas agonizarem no chão.

de repente, um monstro enorme saiu de dentro do espelho e devorou a mãe, a menina e o espelho de uma só vez. mas agora havia um problema, o problema é que o monstro já não sabia que era o monstro, porque já não havia mãe, nem menina, nem espelho, e então ele não podia mais se reconhecer.

-

quando a minha mãe voltou do hospital a gente passou a ajudar ela a fazer a lavagem no intestino, porque ela nunca mais ia poder fazer cocô igual a todo mundo. todo mundo passou a ir lá em casa só para visitá-la, mas ninguém aguentava o cheiro que vinha dela, daquela bolsa segurando o intestino pra fora, o intestino grosso e o cocô da minha mãe para fora do próprio corpo. até hoje consigo me lembrar do cheiro que ficava pela casa, até hoje consigo reconhecer a minha mãe só pelo cheiro da merda.

-

foi então que aos 13 anos eu descobri que tenho o reto alongado. o reto alongado é quando a pessoa tem o intestino grosso com o comprimento maior que o normal e isso vai acumulando o cocô dentro do corpo. com o passar do tempo a pessoa de reto alongado pode não conseguir mais fazer cocô, porque o cocô fica perdido no meio do caminho e se ele não encontrar o caminho de ida ele pode tentar fazer o caminho de volta, e então pode acontecer das fezes voltarem para o estômago e chegarem a sair pela boca. todos os dias pela manhã, quando acordo, a primeira coisa que me vem à cabeça é: será que hoje eu vou vomitar merda na cara de alguém?

-

“dentro do seu reto um pinto se escondeu e transformou seu intestino grosso em um pinto-reto-alongado. aí dentro tem um pinto que caga”, diagnosticou o doutor.

-

lactose girassóis caminhão mar tampões de ouvido girafa solidão coração esquina rivotril sapato dizimar neutro fumaça amor amar o outro do outro machona nabo empatia tassia da bahia menina menino bisturi tempo tolerância tesão todinho tutu de

feijão travesti corpo corpa todos todes ele ela elu ile gls lgbtqiapn+ menos mais + ou - menas minas múmias mulas mistos monstros monstras musgo mamilos mariconas unicórnios meu cu mi culo my ass menino menina menine híbridos xx xy xxy yxy xyz snz sara nana zabele teu cu o cu o cu o cu o cu o cu o pintudo o cu o cu o cu o cu o cu ocupem tudo

-

uma vez sonhei que estava mergulhado numa água escura caldosa e quando abri a boca pude sentir um gosto de caldo azedo. foi então que percebi que estava me afogando, e eu ainda era só um bebê dentro da barriga da minha mãe. quando nasci eles me olharam e disseram que não fazia coerência, então eles tinham que fazer fazer coerência e foram enfiando para dentro tudo que não cabia fora. eles acharam que poderiam esconder o meu próprio corpo de mim.

-

um dia a minha mãe teve um encontro com o espírito santo e ele disse para ela, “vai ser um menino”, no dia do parto o médico anunciou, “é uma menina”, e no berçário meu pai olhou e falou, “uai, mas isso não é menina nem menino”. e então tiveram que fazer ser alguma coisa.

“menino-menina-bisturi”.

Este texto foi concebido no âmbito de uma pesquisa performativa realizada em 2024, com o apoio da Braba Plataforma e a performer Gaya de Medeiros e do Festival Alkantara, que ocasionou na performance de mesmo título.



Foto: dai ida

Podemos ver o significado geral da arte mudar profundamente – de ser um fim para ser um meio; de oferecer uma promessa de perfeição em algum outro domínio, para demonstrar uma forma de viver significativamente neste.

Allan Kaprow¹

Este ensaio parte da terra, junto a um pinheiro, algures entre acículas caídas de outro outono ou debaixo de troncos tombados por fortes invernos. Diante da humidade auspiciosa que se acumula aqui, entre os seixos e as finas areias, que juntos armazenam restos do calor de um verão distante; a decomposição acontece. Milhões de micro-organismos na labuta por um novo começo, em tropeções de sede por futuros, numa harmonia de infinitos átomos compostos. Então, eis que num enorme milagre microscópico um esporo de boleto desperta e em curtas semanas forma um micélio, um emaranhado lógico de fios brancos, em rápida ligação a algo maior, à rede de micorrizas que o rodeia, o subterrâneo manto branco do pinhal. Aqui tudo se encontra interligado.

Mais tarde, abraçado ao solo surgirá um cogumelo volumoso, de belos tons castanho-claros no seu chapéu, e um pé grosso e branco característico. Surgirão também diversas mãos, com variadas intenções: mãos que colocam na verga algum repasto para mais logo; mãos que enchem um saco para vender ao próximo; e mãos que recolhem amostras, medem, desenham, escrevem e fotografam. Passa-se que o boleto é um cogumelo envolto em mistério, permeando o fascínio de micologistas e frustrando as tentativas obsessivas do complexo agroalimentar para tentar reproduzi-lo. Admite a ciência que pouco conhece sobre o crescimento dos *boletus edulis*², concedendo, no entanto, que são fungos ectomicorrízicos, caracterizados pela relação mutualística que criam com o sistema radicular de certos tipos de plantas. Pouco mais se sabe para além disto, continuando-se assim a medir, a escrever, a desenhar e a fotografar.

Com efeito, o auxílio do suporte visual para a compreensão do reino *fungi* sempre foi uma constante, como atesta, por exemplo, o relato em 1926 do micologista Louis Krieger, conhecido pelas suas ilustrações de cogumelos:

*Para completar o registo de um fungo carnudo, às vezes os micologistas são chamados a fazer desenhos. Como o desenho à mão livre geralmente não é uma das suas apetências, um relato de um método simples para obter contornos precisos com pouco esforço e praticamente nenhuma habilidade pode ser interessante. Instrumento que falta a poucos laboratórios, a camera lucida, junto com um porta-argolas de farmácia, é o equipamento.*³

A *camera lucida* foi responsável por grande parte dos registos visuais de cogumelos durante o século XIX e inícios do século XX. O nome foi cunhado pelo químico William Wollaston, sendo que a *camera lucida* é um engenho aparentemente simples: um prisma de vidro num ângulo de 45°, inserido num suporte ajustável onde se vê uma superimposição perfeita entre objeto e imagem. Esta invenção tornou o mundo natural mais facilmente encapsulado pelo entendimento humano: Anna Maria Hussey (1805-1853), Mary Elizabeth Banning (1822-1903) e Helen Beatrix Potter (1866-1943) foram algumas das micologistas a avançar com o estudo do reino *fungi*, totalizando 665 ilustrações conhecidas,⁴ que ajudaram a estabelecer esta área de estudos.

A *camera lucida* disseminou-se ao longo do século XIX por diferentes esferas sociais; desde os laboratórios aos estúdios de artistas, e inclusive acompanhando os quotidianos de pessoas que a utilizavam como forma de registo visual de viagens ou de momentos particulares. Exemplo disso é a lendária viagem de Henry Fox Talbot ao lago de Como, em Itália, no outono de 1833, que desenha a paisagem recorrendo a uma *camera lucida*. O resultado não correu como esperava, o desenho não fazia justiça à beleza que tinha diante de si.⁵ Talvez nem tenha reparado ao longo da sua caminhada desolada, pelas florestas perto da foz, nos boletos que espreitavam timidamente junto das árvores ancestrais.

Desapontado, regressa a Inglaterra motivado a encontrar uma forma de fixar um momento na inteireza do seu

âmbito. Inicia experiências que articulam luz solar com processos químicos, e acaba por chegar aos primordiais fotogramas com plantas e flores. Em 1839, apresenta a descoberta do “calótipo”, considerada uma forma pioneira de transferência de película fílmica de negativo para positivo. Em conjunto com os contributos de Louis Daguerre e Nicéphore Niépce, a fotografia nasce. Do estatismo de um fotograma para um conjunto de imagens em movimento deu-se um salto de quatro décadas, mas o cinema surge como herdeiro de tudo isto.

Por um cinema fúngico

Estes avanços tecnológicos possibilitam novas formas de entender o mundo, em particular através do acesso à *micro-cinematografia* e à utilização de técnicas como *time-lapse*. Torna-se possível ver o crescimento das plantas, os movimentos das bactérias, todo um novo mundo que até então se encontrava oculto. Exemplos centrais disto são os contributos da realizadora Mary Field com *Secrets of Nature. The World in a Wine-Glass* (1931) e mais tarde *The Life Cycle of the Maize* (1942).

A bordo desta onda de atenção vêm também os discretos cogumelos, que Bruce Conner destaca na sua curta-metragem experimental *Looking for Mushrooms* (1967). Um filme que lembra um diário de viagem, onde motivos religiosos, paisagens naturais e cogumelos vão aparecendo em alternância. Tanto as obras de Field como as de Conner parecem alinhar-se com a corrente ambientalista que atinge o auge na década de 1970, geradora de uma preocupação moral para com a preservação do sistema terrestre (que o filósofo Arne Naess definirá como “deep ecology”⁶).

Se na altura havia preocupações ambientais, hoje em dia parece que a indústria cinematográfica ignorou os alertas, sendo agora uma das maiores poluentes ambientais. Estima-se que um *blockbuster* de Hollywood, com os seus vastos departamentos, produza em média uma pegada de carbono de 3370 toneladas métricas, cerca de 33 toneladas métricas por dia de rodagem.⁷ Factos que se relacionam com o que Jennifer Fay argumenta ser uma forma de fazer cinema, que permite ver e vivenciar o Antropoceno enquanto experiência estética:

*Embora nenhum filme ou conjunto de filmes ofereça uma explicação totalizadora das mudanças climáticas, o cinema permite-nos vislumbrar ambientes antropogénicos tanto como um efeito accidental da atividade humana quanto como uma questão de design. [...] o cinema tem incentivado a produção de mundos artificiais e de climas totalmente antropogénicos, ele é a prática estética do Antropoceno.*⁸

No que toca ao cinema *mainstream*, a natureza encontra-se claramente em segundo plano. É por isso que perante a leitura dos grandes títulos da BBC em 2010⁹, relativos ao “ataque” de *aspergillus* e *penicillium* no arquivo de cinema britânico (que usam película fílmica como fonte de alimento) parece-se estar diante de um curioso caso de justiça poética, digno de um *plot* do mais sombrio – ou luminoso, dependendo do ponto de vista – *thriller*: o Cinema a ser comido por fungos. Talvez seja hora de mudar o paradigma, de encontrar uma nova forma de pensar e fazer cinema. De abraçar a metáfora da *camera fúngica*.

A *camera fúngica* não é cristalina, ainda não é sequer um objeto, apenas um protótipo de um conceito. A *camera fúngica* contesta o Antropoceno e questiona o lugar do cinema como prática puramente estética. Propõe pensar o lugar de um filme enquanto meio de chegar a um objetivo

comum, e não como um fim em si mesmo. Isto quer dizer uma forma de fazer cinema que não se coadune com poderes centrais, com grandes produtoras, com grandes hierarquias. Um cinema horizontal, marginal, ruderal, que se crie nas periferias, que aponte para o rural, e que, por essas mesmas especificidades, se apresente como um cinema ao serviço da ação direta, inevitavelmente e assumidamente político e ativista, na frente das principais causas do seu tempo. A *camera fúngica* não é limpa, não separa a problemática do mundo em binários, é híbrida, assume a dúvida, aceita a diferença e faz do seu estatuto minoritário uma força. Destinada a ser pequena na sua operação, não encara isso como um problema, antes como uma oportunidade de fazer acontecer com agilidade e engenho; um cinema de guerrilha, furtivo e incisivo.

A distância focal da *camera fúngica* faz-se das questões locais e cultiva uma rede de cinéfilos que regressam ao étimo da palavra, uma comunidade que se junta para amar um filme – e criar um filme – de forma comunal e participativa, com o intuito de estabelecer um projeto social que vá para lá do objeto fílmico. Naturalmente, o resultado é um cinema fúngico. Atento à terra, à regeneração e às práticas de comunhão com a natureza. Um cinema composto por infinitos interstícios de sonhos, entre beldroegas e urtigas, em planos ecotonais de serra e de mar, em desfoques de voo e de silêncio, mergulhos picados de líquenes ao amanhecer. A câmara dissolvida em ser-pássaro, em ser peixe-pedra-tronco, em ser mais-que-humana. Entre chilreios e anseios, uivos e abrigos de humano-micélio feitos.



Anna Maria Hussey, *Illustrations of British Mycology* Pl.57 (1847-1855). Londres, Benham and Reeve.

1. Allan Kaprow, “The Real Experiment”, *Artforum* 12, n.º 4 (1983): 37. Tal como citado por Isabelle Fremeaux e Jay Jordan em *We Are 'Nature' Defending Itself. Entangling Art, Activism and Autonomous Zones* (Londres: Pluto Press, 2021), 28. Tradução do autor.
2. Elena Salerni e Claudia Perini, “Experimental Study for Increasing Productivity of *Boletus edulis* s.l. in Italy”, *Forest Ecology and Management*, 201, n.º 2-3 (2004): 161-170.
3. Tradução do autor. Louis Krieger, “Sketching Fleshy Fungi with the Aid of the *Camera Lucida*, *Mycologia*”, 18, n.º 3 (1926): 132-133.
4. Anna Helt, “The Fungi-Mad Ladies of Long Ago”, *JSTOR Daily* (2023). Acedido em: <https://daily.jstor.org/the-fungi-mad-ladies-of-long-ago/>.
5. Mais informação sobre este episódio em particular pode ser lida no *website* do Victoria and Albert Museum: <https://www.vam.ac.uk/articles/william-henry-fox-talbot-an-introduction>.
6. Arne Naess, “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary”, *Inquiry*, 16, n.º 1-4 (1973): 95-100.
7. Esta informação pode ser consultada no *Green Production Guide* produzido pela Sustainable Production Alliance. Como comparação face aos dados apresentados, uma pessoa na europa produz, em média, 8 toneladas métricas de poluição por ano.
8. Tradução do autor. Jennifer Fay, *Inhabitable World – Cinema in the Time of Anthropocene* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 4.
9. A notícia pode ser consultada aqui: <https://www.bbc.com/news/science-environment-11202019>.

À volta de *Reconstrução de Uma Dança Macabra*

Olga de Soto

Em Julho de 2023 recebi um *email* de Lola Hinojosa, a responsável da Colecção de Artes Performativas e Intermedia do Museo Nacional Reina Sofía, em Madrid, propondo-me criar uma exposição individual em diálogo com uma linha ou uma obra da colecção permanente do museu. A proposta representava um desafio tão inesperado como excitante, gerava várias perguntas e produzia uma certa desestabilização. Era o mesmo tipo de desestabilização “positiva” que senti em 2002 face ao convite da Culturgest para criar uma peça em homenagem a *O Jovem e a Morte* (Roland Petit e Jean Cocteau, 1946), que desembocou na criação da vídeo-performance *história(s)* no Kunstenfestivaldesarts, em Bruxelas, em 2004.

Após várias conversas, uma imersão numa selecção de obras e nos eixos curatoriais da colecção permanente, articulada em torno dos grandes conflitos do século XX e cuja obra mais icónica é a *Guernica* (1937) de Picasso, comecei a reflectir sobre ideias, sonhos e projectos inconfessos que tinha comigo desde há algum tempo. Com um trabalho que explora a porosidade entre diversas disciplinas, abarcando a coreografia, o documental, a performance, as artes visuais e a instalação, esta proposta de transitar do espaço cénico para o expositivo abria um novo espaço de reflexão. Que ideias e que projectos desejava explorar? Com que proposta queria dar o meu trabalho a conhecer ao público do museu? Que gesto criativo tinha mais sentido para mim, no actual contexto de concomitância e convergência de crises profundas que enfrentamos?

Desde o início dos anos 2000, o meu trabalho centra-se no estudo da memória corporal, no rastro e na transmissão, e a partir da criação de *história(s)* integra a história da dança, a sua percepção e recepção. Examinando a recordação que espectadores/as e intérpretes conservam de certas obras, esta linha de trabalho observa o impacto, a utilidade e a perenidade da arte cénica, recorrendo ao arquivo, às fontes orais e ao relato memorial como materiais de criação. Além disso, analisa a influência dos contextos históricos em que surgem essas obras, aprofundando a representação da morte e da guerra.

No Outono de 2023, o mundo estava num estado quase tão conturbado como se encontra pouco mais de um ano depois. A guerra na Ucrânia continuava. O atentado perpetrado pelo Hamas em

Outubro, em territórios em parte ocupados e disputados desde há décadas, com numerosas mortes e sequestros, tinha-se convertido no detonador de uma resposta militar israelita de dimensões arrepiantes. Assistíamos impotentes ao massacre de parte da população palestina às mãos de descendentes de pessoas que viveram o holocausto.

Considerei várias pistas, incluindo ideias que tinham surgido durante o meu trabalho em torno de uma das obras mais politicamente comprometidas da História da Dança do século XX, *A Mesa Verde* (1932), de Kurt Jooss. Este projecto já se tinha traduzido nos documentários cénicos *Una introducción* (2010) e *Débords* (2012), no solo autobiográfico com vozes (Elle) *retient* (2015) e em várias obras audiovisuais. A obra na qual se baseiam estes trabalhos inspira-se numa dança macabra medieval e nos escritos de Kurt Tucholsky e de Carl von Ossietzky sobre os perigos do nacional-socialismo, tendo sido estreada em Paris sete meses antes da chegada de Hitler ao poder. Retrato acurado dos efeitos devastadores da guerra sobre os indivíduos

e as sociedades, *A Mesa Verde* é célebre pela sua crítica ao auge do fascismo, pela sua mensagem antibélica e pela sua visão crítica do período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial. Também é indissociável de uma história de compromisso político, fuga e exílio, consequência do endurecimento das políticas repressivas do regime nazi, que obrigou Jooss e os membros da sua companhia a fugirem da Alemanha para proteger os seus colaboradores judeus. A vigência da sua mensagem, o seu impacto emocional e a sua carga simbólica continuam a propor uma reflexão sobre a incapacidade humana de evitar enfrentamentos e sobre a necessidade de resistir face à violência e à opressão. Convocar *A Mesa Verde* no contexto actual, alinhada com a presença da *Guernica* na colecção do museu, concedia-me a oportunidade de estabelecer vínculos temáticos, estéticos, simbólicos, históricos e políticos entre ambas.

Consequentemente, a exposição *Reconstrução de Uma Dança Macabra* surge do desejo de abordar os temas presentes na obra de Jooss, partilhando a sua história, que inclui um dos episódios mais notáveis da diáspora da dança con-

ballet, aprofundando a interpretação e a intemporalidade da sua mensagem através dos testemunhos de pessoas de várias gerações e origens que o viram ou interpretaram em diferentes momentos da história em vários países, gerando 67 horas de entrevistas filmadas em quatro línguas.

Pensando o trabalho para o contexto e para o espaço do museu, pouco a pouco ganhou forma a ideia de estruturar a exposição em três corpos diferenciados: um *corpus* de documentos, uma instalação imersiva e uma média-metragem homónima.

O primeiro corpus reúne uma selecção de documentos e adopta um enfoque histórico e cronológico, com vários caminhos de leitura baseados em acontecimentos-chave da história do espectáculo e da trupe de Jooss, assim como na ampla história da sua transmissão. Dividido em ilhas temáticas, estabelece um diálogo entre documentos recolhidos, produzidos e criações audiovisuais, articulados em torno da longa-metragem 1932–2022, que recolhe os nomes de 1388 intérpretes de *A Mesa Verde* desde a sua criação até à atualidade. Em paralelo, vídeos breves apresentam testemunhos sobre vários contextos de apresentação da obra, introduzindo a vertente da oralidade.

A segunda sala alberga a instalação sonora imersiva *Voces I. En honor a Joan Turner Jara*, bailarina chilena de origem inglesa, histórica defensora dos direitos humanos e viúva de Víctor Jara, falecida em Novembro de 2023. A composição oferece uma estratificação polifónica do relato histórico, a partir da recordação do encontro com uma obra de arte, capturando experiências individuais e contextos históricos e emocionais associados. Composta exclusivamente por vozes em diferentes línguas – espanhol, inglês, francês e alemão –, a obra entrelaça e transmite os rastros de uma experiência vital. Na obscuridade da sala, as vozes espacializadas transformam-se em coreografia, configurando uma arquitectura sonora que faz do lugar um espaço em constante movimento.

Voces I dá espaço à presença dos corpos, dos rostos e dos gestos que acompanham os relatos que compõem o terceiro *corpus* da exposição, o filme *Reconstrução de Uma Dança Macabra*. Esta média-metragem apresenta a reconstrução do ballet de Jooss através das marcas depositadas na memória de quem o presenciou ou o interpretou, oferecendo acesso a uma obra

criada em 1932. Combinando vozes, gestos, movimentos, cantos e expressões faciais de uma série de espectadores/as e intérpretes de várias épocas e origens, o filme convida o visitante a construir progressivamente – ou a recordar – a sua própria imagem mental e fantasmática de *A Mesa Verde*. À medida que o filme decorre de acordo com o enredo da obra de Jooss, as pessoas entrevistadas transformam-se em actores e actrizes do relato, transmitindo a dimensão colectiva da memória e da transmissão.

Assim, na exposição imaginada para o Museo Reina Sofía, o encontro entre a materialidade do documento, a imaterialidade da oralidade e a teatralização do espaço expositivo busca criar um diálogo dinâmico e sensorial, convertendo a exposição num espaço vivo onde as narrações se materializam, transformam e interactivam, convidando o visitante a submergir num espaço activo e a imaginar a sua própria versão do ballet de Jooss.

Traduzido do original em espanhol por Pedro Cerejo.



A Mesa Verde (cena dos refugiados, ensaio) de Kurt Jooss, 1932. Na imagem (da esquerda para a direita): duas bailarinas não identificadas, Hiltrud Blanck, Pina Bausch (com a mão atrás da orelha), três bailarinas não identificadas, Jean Cébren. © Ger J Leeuwen, Cortesia de Olga de Soto.

temporânea europeia, a sua ressonância e a sua transmissão.

A concepção da exposição foi guiada pelo desejo de centrar o meu trabalho de criação em dois temas: a presença da oralidade, entendendo a voz como uma espécie de «impressão digital» sonora – única e distinta em cada indivíduo –, e a teatralização do espaço expositivo, explorando ao mesmo tempo uma temporalidade distinta da que habitualmente se associa ao espaço do museu.

A exposição foi concebida para transitar desde os suportes físicos tradicionais até um território em que a transmissão da experiência se centra na oralidade, erigida como elemento central da proposta. Neste sentido, o meu trabalho de investigação estuda as fontes de inspiração, as condições e as circunstâncias da criação de *A Mesa Verde*, o compromisso humano e político do seu autor, e o impacto da obra nos seus intérpretes e espectadores/as, considerando a sua circulação e transmissão em diversos continentes e épocas. Através de um enfoque antropológico, sociológico e historiográfico, o trabalho explora a carga e a ressonância do

Na grande vastidão do oceano Índico, encontra-se uma cadeia de ilhas cuja história representa o impacto duradouro do colonialismo e da ocupação militar. Exploradores portugueses chamaram primeiramente a estas ilhas «Bassas de Chagas», em referência às Santas Chagas da crucificação de Cristo.¹

Nos meus tempos de infância e juventude na Maurícia [Shane], nas nossas vizinhanças o arquipélago de Chagos existia apenas como um sussurro, o povo *Sagosyen*² era mencionado num tom abafado, mas raramente era reconhecido de modo oficial. A supressão deliberada desta história resultava de uma verdade incômoda: a nossa independência foi obtida à custa do seu deslocamento. Através da documentação arquitetónica e antropológica das instalações militares por todo o oceano Índico, testemunhei como o poder colonial se manifesta num ambiente construído – das áreas restritas à infraestrutura estratégica que redefine os territórios e elimina as comunidades.³

A minha investigação revela a maneira como a criação do Território Britânico do Oceano Índico, pelo governo britânico no final da década de 1960, marcou uma reestruturação calculada do espaço.⁴ Imagens de satélite e levantamentos arquitetónicos demonstram a transformação sistemática: habitações indígenas aparentemente demolidas, espaços comunais eliminados, plantações convertidas em zonas militares. Entre 1968 e 1973, aproximadamente duas mil pessoas foram removidas à força para dar lugar àquela que viria a ser uma das bases militares mais estratégicas da região.⁵

A evolução arquitetónica de Diego Garcia conta esta história de deslocação por meio de uma forma construída. A minha investigação em curso foi significativamente limitada pelo desafio que é a reconstrução de histórias espaciais com base em fontes fragmentadas. Recorrendo a uma compilação de entrevistas e narrativas recolhidas junto de chagossianos expulsos ou dos seus descendentes, a Audrey e eu estamos a reconstituir a complexa paisagem das suas antigas povoações. Análises de imagens de satélite atuais revelam um terreno transformado nos locais onde estas comunidades outrora viviam: abrigos blindados para aviões e búnqueres de munições ocupam espaços antes habitados por famílias chagossianas. Os padrões de povoamento originais foram metodicamente modificados: primeiro, mediante da expansão de zonas restritas; depois, com a construção de casernas militares; e, finalmente, através da transformação integral da paisagem com pistas e instalações navais.⁶ Embora as relações espaciais precisas entre as antigas habitações chagossianas e as atuais instalações militares continuem a ser deliberadamente obscurecidas, a paisagem atesta a transformação profunda e irreversível.

Esta base superou em muito o seu objetivo original. A minha análise espacial acompanha a maneira como Diego Garcia se transformou num centro logístico crucial, apoiando operações militares do Afeganistão à Palestina.⁷ A infraestrutura

estratégica que eu documento – de portos de águas profundas a instalações aeronáuticas – permite uma rápida mobilização militar na região do oceano Índico e no Médio Oriente. Cada novo projeto de construção expande o alcance da base, eliminando ainda mais os vestígios da sua história indígena.

Através de documentação arquitetónica, vejo esses mesmos padrões surgirem noutros lugares do oceano Índico. Em Agalega, a minha investigação demonstra como o desenvolvimento militar da Índia segue os mesmos passos: primeiro a marcação de zonas restritas, depois a transformação gradual da infraestrutura local e finalmente o estabelecimento de instalações navais da China na região cria padrões arquitetónicos semelhantes. Em vez de testemunhar o fim da presença colonial, o meu trabalho revela a sua evolução para novas formas de ocupação e controlo militar.

Estas transformações físicas refletem padrões de poder e deslocação mais amplos. O recente acordo do governo do Reino Unido para transferir a soberania do arquipélago de Chagos para a Maurícia conserva esta trajetória – embora o controlo simbólico possa mudar, a base militar dos EUA mantém-se por meio de um contrato de concessão de 99 anos, assegurando a contínua ocupação militar do espaço indígena.⁹

Independentemente da geopolítica e dos quadros legais, estas histórias vivem nas experiências diárias de quem as herda. Na qualidade de dois escritores mauricianos – uma com ascendência chagossiana –, testemunhamos o modo como este último capítulo decorre nas nossas comunidades.

Para nós, existir tem que ver com a sobrevivência, a resistência e a resiliência. Tem que ver com as nossas experiências vividas enquanto nativos e descendentes de chagossianos. É assim que nos curamos e juntamos para criar espaços de alegria a despeito de tudo o resto.

Estas histórias de resistência encontram diferentes formas de expressão. Ganham forma através da arte e do ativismo. As nossas práticas nunca serão apolíticas. Tudo é político. Sendo ambas mauricianas racializadas, e tendo eu ascendência chagossiana [Audrey], a história e as identidades estarão sempre no centro do nosso trabalho.

Enquanto artista visual multidisciplinar, a minha arte destaca histórias de empoderamento que celebram a cultura e a herança chagossiana. É a minha forma de prestar homenagem aos meus antepassados chagossianos e aos velhos chagossianos que têm resistido e protestado pelo seu direito a existir e a regressar a casa depois de mais de cinquenta anos.

Nos espaços criativos que criamos – junto com as nossas práticas individuais ou no âmbito destas – estas histórias persistem. O que inicialmente começou com uma série de fotografias com o título «Matter Out of Place» – que analisa a história e a cultura chagossiana ao mesmo tempo que constrói narrativas em torno da terra eliminada, de histórias negadas e de objetos totémicos chagossianos – evoluiu para o *Chagossians of Manchester*, um projeto comunitário criativo de chagossianos para chagossianos. Por meio de oficinas intergeracionais, focamo-nos em recordações de

casa, em identidades mistas e na história oral, criando espaços seguros onde membros da comunidade mais velhos e mais jovens podem partilhar as suas experiências de vida e recordar.

Quando as notícias da «transferência de soberania» em 2024 chegaram à nossa comunidade, *mo premye reak.syon*¹⁰ foi agridoce. Depois foi a confusão! Questões, todas as emoções... e mais questões. Talvez dissessemos a nós mesmas «ufal, pelo menos já não estamos sob o domínio dos nossos opressores» ou «a terra natal dos nossos antepassados já não “pertence” ao nosso opressor»... e a repovoação, a ideia de voltar para casa, parecia um sonho.

A realidade deste «acordo de Chagos» pesa muito sobre aqueles que recordamos e honramos. Aqueles que partiram antes de poderem voltar a pisar novamente a sua terra natal. Aqueles que ainda estão entre nós e que sonham com o regresso. Um ano atrás, enquanto conversava com mulheres chagossianas da minha idade, discutíamos com emoção sobre como seria voltar a tocar a terra chagossiana, respirar o ar chagossiano... A esperança persiste. Algures, de algum modo, ainda acredito, com todas forças, que o que foi prometido à nossa comunidade não são apenas palavras vãs, que nós regressaremos. Porque não haveríamos de regressar? Quem não gostaria de poder regressar a casa? De ter casa? Não só acessível através das memórias, de imagens e das histórias orais que nos foram legadas, mas uma casa verdadeira e tangível.

Apesar disso, pensar em Diego Garcia faz ferver o sangue. Que esperam que os meus avós e todos os outros nativos de lá façam? Espera-se que aceitem que a sua casa seja concedida aos EUA por mais 99 anos. Quem tem autoridade para tomar essas decisões quando o colonialismo, supostamente, é coisa do passado? Como podemos devolver algo que à partida não é nosso, e, por conseguinte, como podemos legitimamente aceitar algo que à partida não era nosso? Fala-se da terra natal dos meus avós como se fosse uma mercadoria a ser explorada, usada, «devolvida» ou tomada. O ex-primeiro-ministro mauriciano chegou mesmo a declarar que o «Acordo de Chagos» seria financeiramente muito benéfico para a Maurícia. Exatamente como e para quem? Este é outro caso em que os mauricianos e a Maurícia não só fazem dinheiro à custa dos chagossianos como tiram proveito da sua dor e do seu trauma.

A ex-colónia agora assume o papel de colonizadora. Em retrospectiva, talvez nunca tenha havido razão para ter esperança. As perguntas multiplicam-se: como será realmente a ajuda prometida? E que acontecerá com o repovoamento? E com esta máquina de morte, chamada base militar, que ainda mancha a flora, a fauna, a terra sagrada?

Oficiais britânicos uma vez descreveram o nosso povo dizendo que «infelizmente, junto com os pássaros, há alguns Tarzans ou Sextas-feiras cujas origens são obscuras e que se espera que sejam desejados na Maurícia».¹¹ Uma mentalidade colonial desumanizadora que persiste sob novas formas. As alterações à lei da nacionalidade britânica de 2022-2023, apesar de permitirem que todos os nativos chagossianos e os seus descendentes tenham

acesso à cidadania, preservam a possibilidade de a retirar a qualquer momento.¹²

Como é referido por Shane, as operações militares em Diego Garcia vão muito além do seu objetivo original, com a imposição de uma presença neocolonial no oceano Índico ou a cumplicidade com as operações genocidas na Palestina ocupada. A base agora alberga migrantes em condições inumanas ao mesmo tempo que soldados americanos jogam voleibol em praias prístinas, desfrutando de churrascos servidos por migrantes filipinos na mesma areia em que os nossos antepassados realizavam a sua *séga*¹³ semanal, dançando e cantando com instrumentos tradicionais chagossianos, bebendo *baka*¹⁴ e *kalon*¹⁵ depois de trabalharem nas plantações de coqueiros.

Estas perguntas atravessam gerações e fronteiras: como se sentiriam se a vossa terra natal, a terra dos vossos anciãos, dos vossos antepassados – um lugar do qual falam, ao mesmo tempo, com tanta dor, alegria e amor –, como se se sentiriam e o que fariam se os EUA e o Reino Unido tivessem transformado a vossa terra nisto?

A miragem da soberania continua, enquanto o papel de Diego Garcia nas operações militares globais se expande. Na qualidade de descendentes desta história, vemos outro século de exílio desenrolar-se.

Com esperança e resiliência,

Audrey Albert e
Shane Ah-Siong

janeiro de 2025

Traduzido do original em inglês por Pedro Morais.

- David Vine, *Island of Shame: The Secret History of the U.S. Military Base on Diego Garcia* (Princeton: Princeton University Press, 2009), pp. 21-22.
- Chagossiano.
- Robert Aldrich e John Connell, *The Last Colonies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 124.
- Tribunal Internacional de Justiça, «Legal Consequences of the Separation of the Chagos Archipelago from Mauritius in 1965», Parecer Consultivo, I.C.J. Reports, 2019, p. 95.
- Sandra J. T. M. Evers e Marry Kooy, *Eviction from the Chagos Islands: Displacement and Struggle for Identity Against Two World Powers* (Leiden: Brill, 2011), pp. 89-93.
- Laura Jeffery, *Chagos Islanders in Mauritius and the UK: Forced Displacement and Onward Migration* (Manchester: Manchester University Press, 2011), p. 36.
- David Vine, «War and Forced Migration in the Indian Ocean: The US Military Base at Diego Garcia», *International Migration*, vol. 42, n.º 3 (2004), pp. 111-143.
- Jivanta Schöttli, *Maritime Governance in the Indian Ocean* (Londres: Routledge, 2024), pp. 156-158.
- «Sovereignty Transfer Negotiations Continue Between UK and Mauritius», *Renters*, 28 de dezembro de 2024.
- A minha primeira reação.
- Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Commonwealth, «Memorandum by D. A. Greenhill». 24 de Agosto de 1966, FCO 371/190790, Arquivo Nacional, Londres.
- Parlamento do Reino Unido, «Nationality and Borders Act 2022», Capítulo 36, Secção 9: «Deprivation of Citizenship».
- Forma de música e dança tradicional.
- Bebida fermentada feita de trigo, lentilhas e fruta.
- Seiva de coqueiro fermentada.

Nota editorial

Fui com uns amigos visitar o Museu do Aljube — Resistência e Liberdade, um lugar de que já tinha ouvido falar mas onde nunca tinha ido. É uma antiga prisão criada no tempo da presença árabe em Lisboa e foi utilizada pelo Estado Novo para manter em cativeiro presos políticos e sociais. O museu tenta manter viva a história de repressão da ditadura, dando conta, entre outras, das práticas de censura, tortura, repatriação e assassinio.

Estava no segundo piso, a entrar numa das salas, quando recebo um telefonema do diretor artístico do Teatro Sá da Bandeira, em Santarém, a rejeitar a performance *El universo no se asemeja a nada*, de Bruno Brandolino, que deveria acompanhar o lançamento desta edição do jornal. Primeiro pediu alterações e depois sugeriu que o lançamento fosse feito sem ela. Perguntei qual era o motivo, mas recusou-se a explicar, limitando-se a dizer que não se enquadrava na linha programática do teatro e que a autarquia também não se identificava com o projeto. Um trabalho que apresenta um corpo nu, sem género aparente, é censurado por abordar questões de abjeção, sexo e escatologia.

Esta edição do jornal celebra os corpos que, por recusarem a norma, continuam a ser invisibilizados, ocultados e marginalizados. Mona Ahmed, eunuco na Índia moderna, testemunha a impossibilidade de ser sujeito numa sociedade binária estratificada. Teresa Ves Liberta, de quem publicamos três poemas, enfrentou essa violência diária e deixou-nos as suas palavras que nos importa agora cuidar. Corpos que foram acossados pela pandemia da sida e despojados da sua identidade, rejeitados pelas políticas públicas que os consideravam degenerados, como os de Derek Jarman, de quem publicamos excertos dos seus diários, ou do bailarino Goh Choo San, sobre quem nos dá conta Kang Sung Lee.

A história da violência vive a par com a resistência. A luta de dai ida pelo direito à identidade do seu corpo dialoga com Lou Vives, artistas cujo trabalho cria mundos onde é possível voltar a existir. Mundos que misturam a realidade com a ficção e se relacionam com outros corpos, do passado, do futuro, juntos pela mesma luta. Ou corpos que foram expulsos das suas terras e que combatem a violência colonial — que continua, não se circunscreve ao que já aconteceu — através da manutenção e transmissão da memória, como escrevem Shane Ah-Siong e Audrey Albert.

Jenny Holzer mencionou, num dos seus famosos truísmos, "abuso de poder não é nenhuma surpresa" [*abuse of power comes as no surprise*]. O que também não é nenhuma surpresa — ainda assim queremos reconhecer a sua extrema importância — é a resistência que encontramos e praticamos noutras formas de existência, permitindo-nos olhar para o mundo como um lugar de delicada e urgente reconciliação.

João dos Santos Martins com Clara Amaral

Audrey Albert é artista visual e facilitadora criativa residente em Manchester. O seu trabalho investiga e celebra a herança chagossiana através de uma lente histórica decolonial. Fundou o Chagossians of Manchester, um projeto intergeracional baseado em workshops de fotografia socialmente engajados.

Bruno Brandolino é coreógrafo e *performer*. A sua prática centra-se no estudo da coreografia como ferramenta para a criação de ficção, incorporando arquivos iconográficos e audiovisuais através da experimentação vocal e física. Desenvolve o seu trabalho entre a América Latina e a Europa.

Catarina Vieira (Aveiro, 1983) é criadora e *performer*. Desenvolve processos de pesquisa situados, a partir do encontro com lugares/comunidades/pessoas específicas. Esta prática propõe convites à participação, para refletir sobre gestos coletivos, agência, autonomia, responsabilidade partilhada, conflito e dissidência.

Cosimo Terlizzi (1973) é artista visual. Vive e trabalha na Apúlia. Em 2020 criou, com Damien Modolo, a Lamia Santolina, em Carovigno, um espaço de estudo e investigação no campo da criação contemporânea que questiona as relações ecossistémicas do meio natural.

dai ida nasceu em Sabará, Minas Gerais, Brasil, atualmente vive em Lisboa, Portugal, mas perdeu a conta de quantas vezes migrou. Gosta da fricção entre o corpo e a palavra.

Dayanita Singh (1961, Nova Deli) usa a fotografia para refletir e expandir as formas como nos relacionamos com as imagens. Além da produção de livros-objetos, apresenta o seu trabalho como museus móveis, repletos de possibilidades poéticas e narrativas. Durante décadas desenvolveu uma amizade com **Mona Ahmed** (Deli, 1935-2017), que fotografou extensamente e com quem publicou *Myself Mona Ahmed*.

Derek Jarman (1942-1994) foi artista, realizador, músico, ator, poeta, ativista dos direitos LGBTIQ+. Em 1986, comprou uma antiga casa de pescadores construída numa praia de seixos em Dungeness, onde viveu e cultivou um jardim, ao mesmo tempo que lutava contra o vírus da sida.

Howard Sooley é fotógrafo botânico. Em 1990, foi comissionado a fotografar Derek Jarman, de quem se tornou amigo e visitante regular até à sua morte, no Prospect Cottage. Juntos compuseram o livro *Derek Jarman's Garden*, publicado postumamente em 1995.

João Pedro Soares (Almada, 1995) é cineasta, investigador e escritor. Doutorando em Estudos Artísticos na FCSH, desenvolve uma tese sobre ecologia no documentário português contemporâneo. Além da prática artística e investigativa, dedica-se à agricultura regenerativa e ao cultivo de cogumelos.

Kang Seung Lee é um artista multidisciplinar que nasceu na Coreia do Sul e que agora vive e trabalha em Los Angeles. O seu trabalho envolve o legado de histórias queer transnacionais, particularmente quando se cruzam com a história da arte.

Lou Vives (n. 1999) é um artista ibérico que vive em Amsterdão. Através do desenho e da performance, explora a repetição e a memória. Recentemente, tem trabalhado com poemas à bateria.

Olga de Soto, coreógrafa e investigadora, integra no seu trabalho dança, performance, artes visuais, documentário e instalação. Através de um enfoque antropológico, sociológico e histórico, examina a memória corporal e percetiva, focando-se em narrativas geralmente marginalizadas no discurso artístico.

Rafael Manhães (Rio de Janeiro, 1996) é arquiteto. Mestre pela Universidade do Porto e doutorando na mesma instituição. Pensa no coletivo cartaaquitetura sobre cartografia, espaços de cultura, arquitetura expositiva e cenografia.

Renan Marcondes é artista e pesquisador dos campos da dança e da performance. É doutor em Artes da Cena pela Universidade de São Paulo e autor de *Desaparecer: ausências do corpo na arte contemporânea* (2022). Dirige, desde 2014, o polo de produção em dança Pérfida Iguana.

Shane Ah-Siong é investigador de design e arquiteto mauriciano. O seu trabalho visa espacializar a memória colonial e descentralizar as historiografias raciais dominantes nas Maurícias e no arquipélago de Chagos, examinando questões de deslocamento, soberania e justiça ambiental.

Sílvia das Fadas (Coimbra, 1983) é artista-cineasta, investigadora convivial, e curadora bravia do Cinema Fulgor, com raízes móveis pelo Alentejo e mais além. Interessa-se pelas políticas intrínsecas às práticas cinemáticas e pelo cinema enquanto experiência coletiva e expandida.

Teresa Ves Liberta (1998-2024) usou a performance, a dança e a poesia para investigar sedução, sonhos, estados hipnóticos e sombras. Mexeu com *voyeurs*, afiou as unhas na relação e a língua na mirada.

CONTRIBUIÇÕES #12 Audrey Albert & Shane Ah-Siong, Bruno Brandolino, Cosimo Terlizzi, dai ida, Dayanita Sight & Mona Ahmed, Derek Jarman & Howard Sooley, João Pedro Soares, Kang Seung Lee, Lou Vives, Olga de Soto, Rafael Manhães, Sílvia das Fadas, Teresa Ves Liberta

DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins

EDITORA ADJUNTA Clara Amaral

DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena, Oriol Cabarrocas

TRADUÇÃO Ana Bigotte Vieira, Joana Fração, Pedro Cerejo, Pedro Morais

REVISÃO Pedro Cerejo, Daniel Lühmann

COPRODUÇÃO Associação Parasita, Circular Associação Cultural

PRODUÇÃO EXECUTIVA E ADMINISTRAÇÃO Lysandra Domingues, Maria Monteiro (Associação Parasita) e Sofia Reis (Circular Associação Cultural)

APOIO AOS LANÇAMENTOS Centro de Memória de Vila do Conde, Linha de Fuga (Coimbra), Espaço Parasita (Lisboa)

APOIO À DISTRIBUIÇÃO Camões — Instituto da Cooperação e da Língua

AGRADECIMENTOS Michele Topham/Felicity Bryan Associates, Leo Lopes, Sofia Lopes

Esta edição do Coreia é escrita em português do Brasil e de Portugal. 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 Adobe Garamond Pro; Prestige Elite Std; Adobe Jensen; 1890 Register Script; ITC Franklin Gothic

PROPRIETÁRIO Circular — Associação Cultural

SEDE DE REDAÇÃO/EDIÇÃO Praça Luís de Camões, 9 - 1.º, 4480-719 Vila do Conde NIF 507590767

Estatuto Editorial pode ser consultado online em www.coreia.pt.

O Coreia aceita contribuições para a sua próxima edição que devem ser enviadas para coreia@coreia.pt até ao dia 1 de junho de 2025.

Assine o Coreia e receba-o em casa. coreia.pt

