

Coreia

#14

Sem Título (Coreia) Ricardo Valentim;
 Lugar de Encontro Carlo Canún;
 Esperando por... Sarah Lewis-Cappellari;
 Conjunto de ferramentas – Sete pas-
 sos fáceis para os museus liberta-
 rem as plantações que os financia-
 ram Cercle d'Art des Travailleurs de
 Plantation Congolaise (CATPC) &
 Human Activities; Passar, transpor
 Xueying Peng; Respiração Oceânica
 Itziar Okariz em conversa com Sabel
 de Naverán; Editorial Clara Amaral
 e João dos Santos Martins; Voos de
 pássaros; O tempo à experiên-
 cia; A consciência do instan-
 te Odile Duboc; Existir no aqui-
 lá Raphael Daibert; Vigiar,
 punir... talvez dançar Catarina
 Câmara; No limiar do vivo:
 dança, apneia e práticas situa-
 das Marine Chesnais em con-
 versa com Wilson Le Personnic;
 Sonhos da sujidade e do trash
 Sepideh Khodarahmi; A ruína
 é uma cauda Marta Lopes
 Santos; O intruso em dias
 Sina Saberi

A black and white photograph showing a hand holding a small, rectangular white card. The card is tilted slightly upwards and to the right. The background is a blurred, out-of-focus scene of trees and foliage, suggesting an outdoor setting. The lighting is bright, creating a high-contrast image.

Sometimes the audience is running late.

Lugar de encontro

Este texto foi escrito a partir das minhas recordações de uma visita ao Cine Savoy*. Não pretende revelar nem documentar o que acontece lá dentro, apenas se apresenta como um ponto de partida para reflectir sobre o corpo, a linguagem e a cultura gay.

Em espanhol, “lugar de encontro” é uma expressão que tende a ser entendida como um espaço de encontro sexual, particularmente associado à vida gay. Na Cidade do México, a expressão também remete para um ponto de reunião estabelecido em caso de sismo, situação em que a acção de proceder à evacuação obedece todo a um protocolo. É com esta finalidade que também realizamos exercícios a que chamamos simulacros: ensaios colectivos que reproduzem, de forma controlada, uma situação de emergência.

A palavra simulacro, fora do contexto dos sismos, é definida como uma ideia que forma uma fantasia: como uma ficção, uma imitação ou uma falsificação. Um simulacro não é o evento em si, mas antes a sua encenação. O cinema como lugar de encontro implica entendê-lo como um simulacro permanente. Um espaço onde o desejo é ensaiado, repetido e aprendido através da observação e da imitação. Não se olha apenas, também se pratica.

No andar de cima do Cine Savoy fica a sala que projecta cinema porno gay; no piso de baixo fica a sala dedicada ao porno “heterossexual”. Embora esta sala seja maior, naquele dia estava cheia de homens que procuravam outros homens. A sala tem dois sectores de poltronas, um de cada lado, de frente para o ecrã, o que cria um corredor central entre ambos. A isto acrescem os corredores laterais, juntos às paredes, e o espaço que fica entre o ecrã e as cadeiras. Tudo junto forma uma espécie de circuito, dividido longitudinalmente em duas metades.

Quando entras na sala passas a fazer parte de uma espécie de manada que anda ao longo dos corredores, movendo-se em forma de infinito. A imagem que se forma na minha cabeça é semelhante às notações de dança: trajectórias precisas, repetidas, coreografadas. Essa circulação adquire um carácter mecânico em que todos conhecem os passos exactos, as regras e a rotina.

A coreografia não organiza apenas a circulação dos corpos, mas também a forma como os encontros sexuais se produzem dentro do espaço. Funciona como um sistema em marcha cuja intervenção, suspensão ou interrupção depende do acaso de um encontro. Fazes parte do baile até que o teu olhar se fixa noutro, ou até que decidas tomar o teu lugar nas poltronas. Os integrantes desta dança mudam: vão e vêm, mas o baile continua. É sempre o mesmo e, aparentemente, nunca termina.

A distribuição da sala também me lembra a de uma página de um livro de texto. Nesta paginação, o porno é o título maior: aquilo que dita as possibilidades do que vai acontecer, uma pista inicial que ordena a leitura e que condiciona tudo o resto.

As pessoas a foder, à maneira de uma orgia, no espaço por baixo do ecrã e frente às poltronas, funcionam como notas de rodapé. Podem ser ignoradas, mas quando não o são trazem informação relevante.

As poltronas funcionam como o corpo do texto, disposto em duas colunas. O resto não se entende nem sequer tem sentido sem a sua existência: são o imprescindível, a estrutura, a base sobre a qual tudo o resto se sustém.

Por fim, surgem as margens. Esses espaços a que normalmente não se dá importância, mas onde acontece o que é mais interessante: um território de incerteza e de possibilidades. Um espaço que, se for bem aproveitado, faz com que todas as outras partes se destaquem. Tal como as páginas de um livro, este espaço de encontro é um lugar de leituras.

Depois de ter feito parte da coreografia inicial, sento-me nas poltronas e descubro que o filme está dobrado em espanhol. Inicialmente, parece-me cómico; mas, pensando melhor, parece-me lógico; e ao analisá-lo, tudo se converte numa metáfora das traduções do desejo que ali se sucedem.

Cine Savoy não foi concebido como sala de cinema pornográfico, e muito menos como um lugar de encontro. No início da sua actividade, teve um cartaz de filmes “tradicional”. Com o tempo, começou a projectar conteúdos explícitos que outros espaços não mostravam, razão pela qual se tornou popular. Foi nessa altura que se transformou num espaço dedicado exclusivamente a “material para adultos”. Mas daí a converter-se num lugar de encontro, especialmente para homens gay, nem as histórias mais fantasiosas poderiam adivinhar.

A dobragem retira ao acto explícito identidade, erotismo e autenticidade. A dobragem é total: desde as palavras até aos gemidos. Nessa tradução, as vozes perdem corpo e os corpos perdem origem. Pergunto-me se o propósito original de traduzir estes filmes não terá acabado por se diluir.

Nessa deslocação, o ecrã deixa de ser o único lugar onde o espectáculo acontece.

Cria-se uma “coreografia especular”. Os corpos repetem, deformam e reescrevem o que o ecrã projecta. O desejo circula entre o ecrã e os corpos, sem uma origem clara, como um reflexo em movimento que é ensaiado e corrigido em tempo real.

Parece que a dobragem procura produzir uma forma de anonimato. Uma voz que não pertence a ninguém, tal como os corpos que circulam na sala. O idioma deixa de ser uma ferramenta e converte-se numa camada adicional que confirma que, neste espaço, a leitura não passa pela voz, mas antes pelo corpo.

Barthes aponta para a similitude entre a palavra saber e a palavra sabor. Inclusivamente, em espanhol, dizer que “algo sabe” pode referir-se tanto a algo que tem sabor como a algo que contém conhecimento. Qual poderia ser o saber de um filme porno? O conteúdo erótico está carregado de símbolos, significados e significantes culturais específicos. A pornografia também opera como uma fonte de informação e de aprendizagem, um repertório a partir do qual muitos de nós incorporámos posições sexuais, modos de executar certos actos de desejo e, até, saberes sobre saúde sexual. Nesse sentido, a pornografia funciona como um referente histórico e cultural.

No interior da coreografia do Cine Savoy existem códigos não verbais que organizam o sentido do baile. Um olhar fixo e devolvido indica interesse; sentar-se nas poltronas equivale a declarar-se disponível; o manusear da pila funciona como saudação oficial do lugar.

Na pulsão do desejo, o corpo converte-se em texto. Quebram-se então as fronteiras físicas da estética e do sentido. A excitação dissolve a frieza da exclusividade. O que emerge é uma forma de leitura imediata, não racional, onde o saber não passa pela palavra mas antes pelo tacto, pela proximidade, pela repetição do gesto. Nesse estado, o corpo sabe e o corpo sabe a algo. O espaço deixa de ser apenas um cinema e converte-se num texto vivo, escrito e reescrito por corpos em relação e em movimento.

O cinema sempre foi um espaço para aquilo que o exterior tende a inibir. Não só pelo que mostra no ecrã, mas também pelo que permite na obscuridade da sala: o primeiro agarrar de mãos, o primeiro beijo, a masturbação quando não existe outro refúgio. Não será uma coincidência que no México, na década de 1920, o beijo tenha chegado a ser proibido, sendo considerado uma “imoralidade”; foi até proposto o encerramento das salas de cinema como forma de reforçar essa proibição. O cinema era entendido, e ainda o é, como um espaço íntimo que convida a actos românticos, e que nos ensina a executá-los.

Elimino a palavra “nos” antes de “ensina” uma vez que as relações homossexuais no cinema foram, durante muito tempo, ignoradas e ainda hoje continuam a ser problemáticas, escassas e distantes das nossas realidades. Os personagens homossexuais continuam a viver sob narrativas trágicas: morrem por doenças, por violência ou em consequência da homofobia. As pessoas homossexuais crescemos sem referentes, sem um imaginário que se aproxime das nossas crenças, desejos ou afectos. Ao longo da vida vemo-nos obrigados a pensar, a imaginar e a construir as nossas próprias narrativas.

Entendido como um dispositivo de projecção de sonhos e desejos, o cinema confrontou a moral a partir do seu próprio conteúdo. Pode ser considerado sujo, indecente, agressivo, ou demasiado próximo de realidades que se quisessem ignorar ou manter ocultas. Mas o cinema não é só aquilo que se projecta. É também um espaço físico onde o real e o fictício se confundem. É um lugar para criar ilusões, para se enrolar, para pôr os cornos, para fazer ou receber o teu primeiro blow. Aí, dissolve-se a fronteira entre a experiência vivida e a fantasia.

Quando saio do Cine Savoy a coreografia continua do lado de fora, mesmo que sob uma outra realidade. O corpo volta a vestir-se de identidade, mas não se desprende do que viveu. O texto continua inscrito na memória corporal, o baile como uma sequência aprendida no próprio lugar do ensaio. Tal como todos os lugares de encontro, mesmo quando vazio não desaparece, fica à espera do próximo cruzamento.

* O Cine Savoy fica na passagem comercial com o mesmo nome, no número 4 da rua 16 de Setembro, no interior do caótico centro histórico da Cidade do México. Foi inaugurado em 1943, anos antes da chegada da televisão ao país. A partir de 1970, o espaço redefiniu a sua vocação e transformou-se num cinema dedicado à exibição de filmes com a classificação “D”, que significa conteúdo exclusivo de sexo explícito. A partir dessa altura, a experiência do Cine Savoy passou a definir-se pelo que acontece no seu interior.

I. INTRODUÇÃO/O QUE ESTÁ EM CAUSA

Sentir o açúcar como doce também significa sentir o cultivo de hierarquias raciais como agradável. O açúcar não é um prazer inocente; é a mercadoria que inicialmente levou os Portugueses a transportarem africanos violentamente desenraizados e escravizados para a Madeira (1444) e para São Tomé e Príncipe (1471), primeiros laboratórios de um sistema de plantação que rapidamente se espalharia por todo o Atlântico e daria origem ao tráfico de escravos transatlântico.¹ Desde o início, o açúcar (re)produziu fortunas para alguns eleitos ao mesmo tempo que lançou as bases da prosperidade ocidental ao transformar terra usurpada, mão de obra forçada e destruição ecológica em lucro. Até hoje, o açúcar continua a ser produzido em massa através de arquiteturas políticas/econômicas que subordinam a vida social, os ecossistemas e a maneira como o valor é compreendido a uma ordem extrativista inicialmente testada nessas primeiras colônias açucareiras.² Nas economias da plantação, o açúcar condicionou os sentidos para naturalizar uma ordem racial que dava a ideia de se estar num *continuum* cromático, institucionalizando a branquitude como autoridade moral refinada ao mesmo tempo que reduzia a negritude a uma mão de obra crua e inexaurível, ferozmente consumida e rapidamente descartada na produção da doçura. Essas formas de sentir e de valorizar não desapareceram com a plantação, persistindo no regime de capitalismo racial que hoje habitamos. Com a sua produção a ser continuada através de práticas de cultivo, refinação e consumo, o açúcar fez mais do que circular por mercados globais e cozinhas; treinou percepções e desejos, ensinando aos corpos que prazeres deviam procurar, que violências deviam suportar e como a própria subjugação podia ser digerida e ter um sabor doce.³ É desta herança agridoce que surge «Plantação», de Kiluanji Kia Henda. Proposto como o primeiro memorial em Portugal dedicado às suas vítimas da escravatura, a obra evita qualquer figuração humana e assume antes a forma de um campo de cana-de-açúcar, destacando o cultivo que tornou as ordens raciais sensíveis, lucrativas e duradouras. Composta por quatrocentas hastes elevadas de alumínio preto, cada uma com cerca de três metros de altura, dispostas para que se possa andar entre elas, a instalação evoca as condições materiais da produção do açúcar ao mesmo tempo que alude a quatro séculos de escravatura.⁴ Ao recusar tanto a figuração simbólica quanto a abstração, «Plantação» nega à escravatura a distância da representação, insistindo que não deve ser confrontada como um acontecimento histórico isolado, mas como o enredo/lote⁵ principal, cujas lógicas material e simbólica continuam a moldar o presente.

II. O CAMPO QUE ARDE, ESPERA

Pungentemente, o campo de cana-de-açúcar proposto por Henda é queimado. Este gesto incendiário comporta uma dupla história, mas o seu primeiro e principal significado (e o único explicitamente invocado pelo artista na conceção de «Plantação») é a revolta.⁶ Em lugares como São Tomé, africanos escravizados incendiaram plantações e engenhos de açúcar, mais notoriamente durante a grande insurreição encabeçada por Amador Vieira (também conhecido como Rei Amador), em 1595.⁷ Estes incêndios não eram erupções caóticas, mas ataques coordenados contra uma economia que convertia violentamente a terra, o trabalho e a vida em açúcar. Por todas as Caraíbas e Américas, as chamas tornaram-se uma linguagem de recusa coletiva: da Revolução Haitiana (1791-1804) à Revolta de Bussa (1816), em Barbados, as chamas nos campos de cana-de-açúcar declararam a insurreição e destruíram valor na fonte. Ao deter a circulação e suspender a produção, o fogo tornou o próprio tempo instável, libertando-o do domínio da extração para um terreno de luta temporal que a revolta converteu em combustível. Contudo, com o tempo, este mesmo ato incendiário foi absorvido pela lógica administrativa da produção otimizada. A queima da cana-de-açúcar converteu-se numa técnica de aceleração, privando o campo de toda a resistência para que esta fosse mais eficientemente cortada, mais continuamente transportada e mais rapidamente refinada antes que a doçura se perdesse.⁸ O fogo foi reaproveitado para eliminar o atraso. O que outrora interrompeu a necessidade de velocidade do capital foi reintegrado no seu ritmo. A força estratégica da plantação não reside apenas na extração, mas também no tempo: na sua capacidade de sincronizar corpos, terra, atmosfera e circulação com os ritmos do lucro. «Plantação» situa a memória nos regimes da temporalidade. O campo de cana-de-açúcar funciona como um arquivo da violência e do tempo, registrando o modo como a velocidade é fabricada e a interrupção sistematicamente impedida. A plantação foi concebida para abolir a espera. A doçura foi (e ainda é) sincronizada com os mercados globais e as dietas diárias das massas, com qualquer paragem a ser tratada como uma ameaça ao valor. Não foi tanto um atraso aquilo que a revolta produziu, foi antes uma rutura. A sabotagem com o fogo interrompeu a produção e quebrou a circulação, forçando a extração a parar. O que se seguiu a essas repetidas interrupções, contudo, não foram ajustes de contas ou retificações, mas adiamentos, o diferimento sistemático do reconhecimento e do cuidado de quem produzia, nas palavras de Denise Ferreira da Silva, «valor total necessário à criação de capital através do uso de uma violência total».⁹ Na essência de «Plantação» jaz esta contradição. Reencena a maneira como a plantação disciplinou a terra e sincronizou os corpos, ao mesmo tempo que também invocava os momentos em que esse movimento era violentamente interrompido. O que emerge é uma estrutura em que a extração e a revolta ocupam a mesma forma, e a noção de atraso realça a contínua recusa em reconhecer o preço pago por todas as riquezas que a mão de obra escravizada possibilitou. Aqui, a distinção feita por Sylvia Wynter entre plantação e lote/enredo esclarece o que está em causa. A plantação (a que também se poderia chamar lote/enredo principal) não só é um lugar de (re)produção, como também é um sistema narrativo que organiza a terra, o trabalho e a vida de acordo com o raciocínio extrativista, naturalizando os seus resultados como historicamente inevitáveis. O lote/enredo, em contrapartida, nomeia a possibilidade de uma outra ordem. Surgindo dos terrenos de subsistência que por vezes eram atribuídos aos escravizados para a sua própria sobrevivência, aponta para uma forma de vida em que cuidar da terra significava cuidarem uns dos outros e das condições de vida que tinham em comum, onde o tempo se acumulava de outro modo, fora das exigências da lógica da pilhagem de mais, mais e mais.¹⁰ O fogo, quando absorvido no regime da plantação, intensifica a sua narrativa capitalista ao salvaguardar a mais-valia e o ritmo de produção. O fogo, quando tomado na revolta, fratura essa narrativa, interrompendo a sua continuidade e reconfigurando o seu horizonte. «Plantação» ocupa este limiar instável ao exibir a plantação como experiência espacial e não como imagem histórica. Não propõe simplesmente representar/apresentar a plantação, mas converter as suas lógicas de velocidade, desobstrução e disciplina sensorial num lote/enredo que pode ser adentrado, percorrido, discutido e contestado. O que está em causa, portanto, não é se o passado é recordado, mas se se permite que a sua interrupção tenha efeito.

1.

Larissa Thomas Dores Cruz e M. Nazaré Ceita, «Bitter Legacy: Archaeology of Early Sugar Plantation and Slavery in São Tomé», *Antiquity*, 97, n.º 395 (2023): 1-8, <https://doi.org/10.15184/aqy.2023.113>.

2.

Para uma perspetiva mais ampla dos estudos sobre o açúcar, a escravatura e o surgimento do capitalismo moderno, ver Sidney W. Mintz, *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* (Nova Iorque: Penguin, 1985); Cedric J. Robinson, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983); e Eric Williams, *Capitalism and Slavery* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1944).

3.

Sobre a naturalização das ordens racializantes na vida da plantação, ver Daniel Rood, *The Reinvention of Atlantic Slavery: Technology, Labor, Race, and Capitalism in the Greater Caribbean* (Oxford: Oxford University Press, 2020); sobre o papel do açúcar no financiamento e na formação das ideias europeias em torno das noções de cultura, gosto e refinamento, ver Simon Gikandi, *Slavery and the Culture of Taste* (Princeton: Princeton University Press, 2014).

4.

As reflexões do artista sobre a obra e o seu quadro conceptual são discutidas na seguinte entrevista: «Entrevista a Kiluanji Kia Henda sobre Plantação – projeto para o memorial de homenagem às vítimas da escravatura», *Buala*: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-kiluanji-kia-henda-sobre-plantacao-projeto-para-o-memorial-de-homenagem-as->

5.

Enquanto palavra polissémica no inglês, *plot* pode traduzir-se como lote, terreno, parcela, mas também como enredo, trama, intriga. A autora usa no texto este duplo sentido, que devemos ter em consideração. (*N.T.*)

6.

Ibid.; há muito que as plantações de cana-de-açúcar incitaram à revolta, história que, num vasto campo de estudos académicos, é memoravelmente analisada por C. L. R. James em *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution* (Nova Iorque: Vintage, 1989 [1963]) [*Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e*

4

III. A POLÍTICA DO ATRASO

Enquanto «Plantação» retrata a interrupção como uma forma de resistência, a sua própria concretização foi atrasada pelo Estado que aprovou a sua construção, fazendo com que a realização do memorial ficasse estagnada por mais de cinco anos após a sua autorização inicial. Mesmo depois de as autoridades municipais de Lisboa terem reconfirmado a sua localização neste passado mês de junho de 2025 na Ribeira das Naus, o projeto permanece sob revisão técnica e suspensão administrativa.¹¹ Autorizado, mas ainda não construído, reconhecido, mas ainda não encontrado, o memorial, no momento em que escrevo estas linhas, existe num estado de atraso.

Adiar um memorial às vítimas da escravatura não significa uma completa negação da História, mas a regulação da sua força à medida que se aproxima do presente. O dano histórico traduz-se em procedimentos (licenças, ciclos de financiamento, consenso político), permitindo que o reconhecimento circule sem perturbar materialmente as disposições contemporâneas. A memória torna-se um encontro deferido em vez de um confronto vivido, repetindo a operação histórica do açúcar: a doçura é consumida diariamente enquanto a amargura da sua produção permanece distante; o reconhecimento circula enquanto o ajuste de contas e a responsabilidade são permanentemente adiados.

O facto de este campo ainda não ter sido materializado é relevante. O atraso preserva a estética e a gramática económica da plantação ao manter o envolvimento crítico abstrato. Um campo construído interromperia as narrativas espaciais de Lisboa, trazendo as histórias do açúcar, da escravatura, do gosto e da revolta para a circulação da vida quotidiana. A sua ausência permite que este passado permaneça alhures, ao mesmo tempo que permite que monumentos como o Padrão dos Descobrimentos se afirmem de forma notória junto ao rio Tejo, encenando a ficção da «descoberta» e romantizando a expansão colonial como destino nacional. Em vez de marcarem a violência imperial, perduram como memoriais à fantasia automitologizante de dominação predestinada do império.

Porém, o que importa *ainda mais* do que a materialização de «Plantação» são as conversas e ações que poderão advir da sua construção. «Plantação» é instável como mero signo porque funciona menos como símbolo consolador do que como provocação. Enquanto proposta artística, «Plantação» insere um campo na cidade para manter a plantação sob tensão, revelando-a quer como um sistema duradouro de extração, quer como um terreno persistentemente perturbado por aqueles que procurava consumir. É este o seu perigo: expõe uma ordem extrativista que não findou e relembra a revolta não como anomalia, mas como resposta estrutural à própria dominação. Um memorial deste tipo transfere a memória do sofrimento para a recusa, da representação para a consequência. Ao fazê-lo, aguça o que o reconhecimento amiúde suaviza: nomeando obrigações, expondo pedidos de redistribuição e revelando como as pós-vidas da escravatura racial continuam a organizar a habitação, o trabalho, a exposição climática e a vulnerabilidade corporal no presente. Talvez seja por esse motivo que a política do atraso continua a ter tanta força. Aquilo que nos aguarda é o que poderá advir *após* a construção do campo. Não a memória por si só, nem o reconhecimento esvaziado de consequência, mas a urgência de uma retificação que altere aquilo a que se permite dar importância.

A chegada de um campo de cana-de-açúcar queimado não reparará a violência histórica, mas poderá reorientar a perceção, insistindo que aquilo que foi subvalorizado durante muito tempo (a mão de obra escrava, o tempo roubado, a terra exaurida) já não pode continuar a ser periférico. Como nos é recordado por David Scott, «o passado negro [...] persiste diante de nós, não atrás de nós», não como resíduo, mas como exigência.¹² Ao contrário do anjo da História de Walter Benjamin, impotentemente soprado para o futuro, a formulação de Scott insiste na aproximação: em ir em direção às ruínas em vez de as contemplar de uma distância segura. O atraso, neste sentido, não é neutro. É uma política que regula a proximidade, determinando até onde nos podemos aproximar e a força que o passado pode exercer sobre o presente.

Do que tender para aquilo que foi historicamente desatendido não só é um gesto ético, como também é uma intervenção temporal que deixa aberta a possibilidade de diferentes resultados. Esse campo poderá abrir um horizonte poético e político em que o valor/importante é recalibrado, e em que os sistemas brutalizantes construídos pelo açúcar e os regimes temporais que eles impuseram perdem a sua autoridade para decidir durante quanto tempo o doce sabor da justiça, do cuidado e da reparação deve ainda aguardar.

a revolução de São Domingos, trad. Daniel Jonas (Coimbra: Edições 70, 2024], e por Ada Ferrer em *Freedom's Mirror: Cuba and Haiti in the Age of Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), entre muitos outros.

7. «Rei Amador: História e mito do líder da revolta de escravos em São Tomé (1595)», *Buala*, <https://www.buala.org/pt/a-ler/rei-amador-historia-e-mito-do-lider-da-revolta-de-escravos-em-sao-tome-1595>, [consultado em 8 de janeiro de 2026].

8. Muitos estudos e reportagens de investigação demonstraram que os danos ambientais da queima da cana-de-açúcar, devido ao ar que se enche de fumo, às cinzas particuladas que se depositam no solo e nos pulmões, e à degradação ambiental a longo prazo, estão desigualmente distribuídos pelas linhas raciais e de classe, exemplificando uma forma contemporânea de racismo ambiental. Em lugares como Glades, no Sul da Flórida, a cinza da queima de cana-de-açúcar cobre regularmente sobretudo comunidades com baixos rendimentos e compostas por minorias, contribuindo para o aumento da poluição de partículas, doenças respiratórias e taxas de mortalidade cada vez mais elevadas. Ver um grupo de investigadores da Universidade do Estado da Flórida, «Impacts of Sugarcane Fires on Air Quality and Public Health in South Florida», *Environmental Health Perspectives*, 130, n.º 8 (2022); e uma reportagem de investigação de Richard Luscombe, «“Black Snow”: Sugarcane Burning Makes Our Lives Hell, Florida Locals Say», *The Guardian*, 13 de janeiro de 2024.

9. Denise Ferreira da Silva, «Unpayable Debt: Reading Scenes of Value against the Arrow of Time», in *The Documenta 14 Reader*, org. Quinn Latimer e Adam Szymczyk (Munique: Prestel, 2017), 88.

10. Sylvia Wynter, «Novel and History, Plot and Plantation», *Savacou*, n.º 5 (1971): 95-102.

11. Ver «Memorial aos escravizados regressa à casa de partida, na Ribeira das Naus», *Público*, 9 de junho de 2025, <https://www.publico.pt/2025/06/09/culturaipsilon/noticia/memorial-escravizados-regressa-casa-partida-lisboa-ribeira-naus-2136109>.

12. Sara Ahmed e David Scott, «Colonial Repercussions», Sessão Plenária de Abertura, Simpósio III, «Planetary Utopias – Hope, Desire, Imaginaries in a Post-Colonial World», série de encontros *Colonial Repercussions/ Koloniales Erbe*, Akademie der Künste, Berlim, 23-24 de junho de 2018, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OlzDe2rgfzs>.

Traduzido do original em inglês por Pedro Morais.

Conjunto de ferramentas

Sete passos fáceis para os museus libertarem as plantações que os financiaram

Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) + Human Activities

Os lucros extraídos dos trabalhadores das plantações foram decisivos para que o Ludwig Museum, o Stedelijk Museum Amsterdam, o Tate Britain, o Van Abbemuseum e muitos outros fossem financiados. Porém, os programas para «decolonizar» o museu ou mesmo para devolver objetos pilhados tiveram um impacto proporcionalmente pequeno nas comunidades cujo investimento involuntário financiou – e, nalguns casos, continua a financiar – estas instituições. As atuais iniciativas de «decolonização», restituição e reparação beneficiam sobretudo as instituições. Disso resulta que os museus continuam a tirar proveito de sistemas de extração, enquanto as comunidades das plantações permanecem excluídas das instituições que o seu trabalho ajudou a criar. Desenvolvido pelo Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) e pelo Human Activities, este conjunto de ferramentas recorre às

perspetivas de comunidades de trabalhadores das plantações e de instituições de arte ocidentais para ajudar os museus a repensarem as suas origens, responsabilidades e futuros. Uma versão reduzida em formato de folheto A4 pode ser descarregada em whitecube.online

PRIMEIRO PASSO: IDENTIFICAR A DÍVIDA

Investigar o modo como os lucros das plantações – no passado e no presente – financiaram o vosso museu.

Cartografem as fontes de financiamento, as doações e os patrocínios que no passado e no presente estão ligados aos lucros gerados pelas plantações. Quantifiquem os investimentos no museu feitos pelas comunidades de trabalhadores das plantações.

Armadilhas: tratar as contribuições das comunidades de trabalhadores das plantações como se se restringissem ao passado, e não como se fizessem parte de uma relação duradoura que hoje continua a influenciar as comunidades – e o museu.

SEGUNDO PASSO: PUBLICITAR A DÍVIDA

Reconhecer publicamente as contribuições das comunidades de trabalhadores das plantações.

Esclareçam o público sobre o financiamento do museu, bem como sobre as atuais condições existentes nas plantações.

Armadilhas: esconder-se por trás da falta de recursos. A transparência e a responsabilidade não requerem grandes orçamentos. Uma simples placa que reconheça as contribuições e as atuais condições existentes nas plantações custa pouco. Deixem claro que a placa por si só não muda as vidas das comunidades envolvidas.

TERCEIRO PASSO: ESTABELECEER CONTACTO

Entrar em contacto com as comunidades das plantações.

Contactem diretamente com as comunidades que vivem e trabalham nas plantações em questão. Visitem-nas pessoalmente, se receberem um convite. Reconheçam e compreendam os desequilíbrios de poder, de capacidade de agir e de riqueza, possivelmente com o auxílio de intermediários de confiança.

Armadilhas: externalizar a «decolonização» e a reparação para parceiros convenientes que já conseguiram mover-se pelo mundo da arte e são favoráveis ao museu.

QUARTO PASSO: POSSIBILITAR UMA CAPACIDADE DE AGIR INFORMADA

Informar a comunidade daquilo que o vosso museu é: histórica, artística e financeiramente.

Para que as comunidades se envolvam de maneira significativa, elas devem compreender tanto as origens do museu como as suas atuais condições, finanças e missão. Forneçam traduções, apoio jurídico, tempo e recursos. Só então a comunidade poderá tomar decisões informadas sobre uma possível colaboração.

Armadilhas: quando os museus são vistos pelos olhos daqueles cujo trabalho os financiou, o seu significado muda. Esta pode ser uma experiência desconcertante para os funcionários dos museus. Contudo, «demonstrar humildade» também poderá obscurecer os atuais desequilíbrios de acesso, poder e capacidade de agir. Assegurem-se de que ambos os lados compreendem o quadro em que as decisões são tomadas.

Isto poderá criar valor simbólico ou reputacional para o museu, mas poderá debilitar a possibilidade de um verdadeiro envolvimento com as comunidades que vivem e trabalham nas plantações que financiaram o museu.

SEXTO PASSO: CONCEBER UM PROGRAMA EM CONJUNTO

Conceber programas em conjunto que permitam que a comunidade comece a colher os frutos do seu investimento.

Aproveitem a visibilidade, os recursos e a legitimidade do museu para promover os interesses da comunidade.

Armadilhas: as comunidades de trabalhadores das plantações poderão não dar grande valor ao museu e, em vez disso, dar prioridade à reivindicação e restituição da sua terra. Assegurem-se de que a estrutura do museu serve a libertação da comunidade.

Estes sete passos fomentam uma reparação material, cultural e ecológica concreta. Reconetando-se com as comunidades que os financiaram, os museus podem ajudar a libertar a plantação – e, ao fazê-lo, redescobrir o seu próprio desígnio. Se os museus outrora surgiram da extração da plantação, hoje eles podem aprender com a sua libertação.

Sobre este conjunto de ferramentas

Este conjunto de ferramentas foi pela primeira vez apresentado a 10 de novembro de 2025 no Wereldmuseum Amsterdam por Matthieu Kasiama, Mbuku Kimpala e Ced'art Tamasala, do CATPC, num discurso de encerramento durante o HERE: Heritage Reflections, um seminário para profissionais dos museus centrado na restituição.

Este conjunto de ferramentas resulta do envolvimento direto que o CATPC teve nos últimos onze anos com vários museus construídos com riqueza extraída de plantações – e com as comunidades que ainda vivem e trabalham nessas mesmas plantações. Este conjunto de ferramentas segue diretamente a recente exposição individual do CATPC *Dois lados da mesma moeda* no Van Abbemuseum (Países Baixos), um museu financiado por plantações de tabaco na Indonésia. Esta foi a primeira exposição individual de uma comunidade de trabalhadores

de plantações num museu de arte contemporânea europeu. O Conjunto de Ferramentas foi ainda mais bem fundamentado pela apresentação do membro do CATPC Ced'art Tamasala em colaboração com Renzo Martens na anual «Bathub Lecture» no Stedelijk Museum Amsterdam, uma instituição também financiada pelas plantações na Indonésia.

Depois do convite que receberam para expor no Van Abbemuseum, os membros do CATPC Mbuku Kimpala, Ced'art Tamasala e Matthieu Kasiama viajaram até às plantações que ajudaram a construir este museu e pediram permissão às comunidades que ainda vivem e trabalham nas plantações para expor no museu. Foi depois disso que elaboraram o que podem ser os passos em frente para que os museus ajudem a libertar as plantações.

Traduzido do original em inglês por Pedro Morais.



Membros do CATPC (da esquerda para a direita): Olele Mulela Mabamba, Huguette Kilembi, Mbuku Kimpala, Jeremie Mabiala, Jean Kawata, Irene Kanga, Ced'art Tamasala and Matthieu Kasiama, fotograma de White Cube, Renzo Martens, 2020, © Human Activities.

QUINTO PASSO: APRENDER COM OS TRABALHADORES DAS PLANTAÇÕES

Ouvir as prioridades, as reivindicações e as ideias das comunidades.

Cada comunidade tem formas de expressão, espiritualidade e conhecimento que lhe são próprias e que não podem ser antecipadas. As comunidades de trabalhadores das plantações sobreviveram à expropriação, a desastres ambientais e a regimes autoritários. Para muitas comunidades, simplesmente perseverarem e transmitirem conhecimentos ancestrais às futuras gerações tem sido um ato profundamente criativo. Ouvir estes investidores fundamentais no museu poderá oferecer lições de resistência, de ecologia e de cuidado que também poderão ajudar os museus a reconetarem-se com as suas próprias comunidades locais de trabalhadores.

Armadilhas: os curadores poderão não ter o conhecimento suficiente para reconhecerem a arte e as ideias das comunidades de trabalhadores das plantações. As suas conceções estéticas e curatoriais poderão cegá-los relativamente a outros sistemas de valor e de significado.

SÉTIMO PASSO: FORMALIZAR A COLABORAÇÃO, SE DESEJADA, E A SAÍDA, QUANDO SOLICITADA

Instituir a tomada de decisões conjunta e a responsabilidade partilhada dos resultados.

A colaboração pode terminar, e o museu deve dar um passo atrás quando a comunidade declara que conseguiu obter um retorno significativo do seu investimento.

Armadilhas: tratar este projeto como único. Evitem sair prematuramente assim que o museu ganhe capital simbólico e reputacional. A libertação da plantação – e a aprendizagem sobre a natureza e o futuro do museu – necessitará de um esforço sustentado.

Passar, transpor

Fake Moves on the Street (2023–presente) e a transmissão do gesto e da memória

Xueying Peng

Ficar em bicos de pés não é suficiente. É preciso encontrar um objecto à beira da estrada — um bloco de cimento, uma caixa do correio —, algo suficientemente sólido para subir. Sobe à tua maneira, deixando que os pés entrem em contacto com esse objecto. Equilibra-te. Depois, estende os braços o mais longe que conseguires, ajustando ligeiramente o ângulo de flexão. A postura que o teu corpo assume depende daquilo que imaginas estar a segurar — de uma imaginação partilhada. Alguém está de pé à tua frente. Essa pessoa precisa de receber o objecto que tens nas mãos e completar o acto de passar.

Encontrar uma cena assim numa cidade que, de resto, funciona de forma convencional é desorientador. Está inserida no sistema urbano, mas não lhe pertence totalmente — como uma falha temporária, um *bug* no sistema. E este pequeno *bug* aconteceu, de facto. No dia 17 de Junho de 2023, surgiu sob a forma de uma performance intitulada *Fake Moves on the Street I: Games of Throwing and Catching*, no cruzamento da Rua Changgang Este com a Rua Dongxiao, no distrito de Haizhu, em Guangzhou.



Acto I: Jogos de lançar e apanhar, fotograma, 2023.

A performance desenrolou-se em três actos. Como preparação, publiquei um anúncio *online* com a hora e o local de encontro. No dia da performance, os intérpretes distribuíram panfletos na rua, convidando os transeuntes a assistir. A performance começou quando um membro do público concordou em cooperar num gesto fictício de leitura de um código QR e medição de temperatura. Deste modo, espectadores e transeuntes foram sendo atraídos — quase sem se aperceberem — para a performance.

Aparecemos juntos na Rua Changgang Este. Um intérprete sobe para cima de uma caixa do correio e estende os braços, passando um objecto imaginário a alguém do outro lado da rua. Logo a seguir, outras seis duplas iniciam a mesma acção. Surge uma parede invisível, com cerca de dois metros de altura, que atravessa a rua. Não existe fisicamente, mas, através dos nossos corpos e acções, adquire uma sensação tangível de realidade. Os intérpretes deslocam-se ao longo desta barreira imaginária, passando objectos inexistentes de um lado para o outro, convidando o público a participar. O público tem de imaginar o seu tamanho e peso, levantar um punhado de ar do chão e passá-lo. Seguem-se acções improvisadas semelhantes: levantar um frigorífico em conjunto, lançar rolos de tecido. Quando convidadas, algumas pessoas recusam, mas muitas optam por participar — ajustando os seus corpos e completando os gestos de passagem uma e outra vez.

Entretanto, a vida quotidiana continua sem interrupções. Os peões passam. Os carros circulam como de costume. Por

curiosidade ou confusão, mais pessoas abrandam o passo. O jogo desenrola-se ao longo da rua até chegar às escadas em frente ao edifício de Telecomunicações de Changgang Este, onde termina o primeiro acto. Surge uma banda. Com guitarras e uma melódica, cantam: “Meu amigo, tentámos, tentámos, nada mudou, mas eu amo-te.” Inicialmente, cantam de frente para a multidão crescente; depois, aproximam-se, cantando suavemente ao ouvido de cada ouvinte. A música atrai ainda mais gente.



Acto I: Jogos de lançar e apanhar, fotograma, 2023.

Quando a música termina, o segundo acto começa. Os intérpretes formam uma fila e caminham em silêncio ao longo da Rua Dongxiao, ocupando o espaço entre o passeio e a faixa de rodagem. Inicialmente eram apenas dez, mas rapidamente membros do público se juntam. Em conjunto, os seus corpos formam uma parede humana em movimento. Ao longo do percurso, eu tinha planeado um ponto de paragem onde a banda voltaria a aparecer, mas como a performance não foi ensaiada e o trajecto era extenso, a banda perdeu-se. Esperámos. Então apercebi-me de que era necessária uma variação. Aproximo-me de uma parede branca, toco-lhe e convido os intérpretes a fazerem o mesmo. Na verdade, não era branca — era uma parede que outrora estava cheia de escritos que foram pintados por cima, sendo ainda visíveis vestígios nas margens.

Nesse momento, a polícia chegou. As nossas acções falsas convocaram uma polícia real.



Acto II: Rua Dongxiao, fotograma, 2023.

Como não segurávamos quaisquer objectos, os agentes não conseguiam determinar o que estávamos a fazer. Aconselharam-nos a não formarmos ajuntamentos e foram-se embora. A multidão dispersa rapidamente. Quando o carro da polícia se afasta, voltamos a formar a fila e continuamos a caminhar. Desta vez, o silêncio parece mais pesado. No final da Rua Dongxiao, junto à entrada da Ponte Haiyin, os intérpretes atravessam a parede imaginária à sua maneira. Inesperadamente, muitos membros do público seguem-nos. Alguns saltam de uma só vez; outros sobem a grade;

outros passam em motas eléctricas, acelerando bruscamente e investindo contra a barreira imaginária. Rompemos a parede.

Então a banda reaparece, subindo para a Ponte Haiyin. A música enche o ambiente: “Somos todos juventude alegre, somos todos juventude triste.” Quando todos estão sobre a ponte, a performance termina. Os intérpretes alinham-se de mãos dadas e fazem uma vénia. Inesperadamente, um membro do público junta-se, colocando-se à nossa frente e conduzindo-nos a todos ponte abaixo. Por causa da inclinação, os nossos corpos transformam-se naturalmente numa corrida — uma libertação poderosa, uma quase-sensação de liberdade.

Novembro de 2022. O lugar é o mesmo. A Rua Changgang Este é uma artéria este-oeste no norte do distrito de Haizhu, que liga a vida quotidiana a toda a região. A Rua Dongxiao é uma via principal norte-sul que orienta o tráfego em direcção às travessias fluviais. Sob a política chinesa de “COVID Zero”, o distrito de Haizhu foi isolado e estas duas estradas tornaram-se linhas de fronteira do confinamento. Barreiras com dois metros de altura, cheias de água, foram erguidas para impor o confinamento e restringir o movimento.

Eu vivia dentro da zona confinada, era aqui que caminhava diariamente. Durante o confinamento, não podia atravessar a rua nem sequer ver o outro lado. As pessoas tinham de subir para blocos de betão, degraus ou caixas do correio para vislumbrarem o que estava para além. Nas barricadas, residentes de dentro e de fora passavam objectos uns aos outros de várias maneiras. Como Haizhu é uma ilha, o confinamento implicou o encerramento das pontes. Nenhum de nós podia atravessar. A entrada da Ponte Haiyin tornou-se uma parede vigiada por guardas em patrulha.

O confinamento durou quase um mês. No final de 2022, a política de “COVID Zero” terminou. *Fake Moves on the Street* teve lugar seis meses depois do levantamento das restrições. A performance retraiu a fronteira do confinamento. Aqui, o “falso” tornou-se palpável. O seu interlocutor emergiu: uma parede que tinha desaparecido mas que existira de forma inegável. Surgiu de repente e desapareceu com a mesma rapidez; contudo, durante a sua existência, alterou profundamente os movimentos das pessoas, os hábitos corporais e os modos de percepção.

Para quem não está familiarizado com o contexto, estes comportamentos corporais “anormais” podem parecer ficção. No entanto, os próprios Estados-nação, sistemas e políticas operam através de formas de ficção. *Fake Moves on the Street* constrói uma outra ficção para expor a natureza ficcional da primeira — usar o falso para perturbar o falso. Ao introduzir um *bug* no espaço público, abre-se uma fenda através da qual algo diferente pode emergir, algo que é então transmitido através do corpo e das acções de cada participante.



Gestos e métodos de passagem de objectos entre pessoas dentro e fora do muro, fotografia, 2022.

Subir mais alto, estender os braços, passar objectos através de uma fronteira — estes gestos repetitivos do confinamento nunca foram registados de forma sistemática, mas permanecem inscritos nos nossos corpos. Quando estes movimentos reaparecem numa rua “normalizada”, a transmissão do movimento torna-se transmissão da memória. Aquilo que é passado é uma experiência corporal comprimida, interrompida e, ainda assim, persistente. Através desta acção, uma antiga fronteira de confinamento transforma-se gradualmente num espaço de liberdade, amor e memória.

Antes, durante e depois da performance, uma comunidade emergiu por breves momentos. Ao ter lugar no espaço urbano, a performance manteve-se aberta aos corpos em movimento de diferentes identidades, atraindo pessoas tanto de dentro como de fora do contexto original e abrindo uma passagem entre dois lados de um mesmo lugar. Quando trabalhadores, seguranças, agentes da polícia e estafetas se viram inadvertidamente integrados na acção, as fronteiras dissolveram-se.

Estamos simultaneamente presentes, olhando para algo ausente — para um vazio inquietante. Este apelo à ausência não pretende testar o que é “verdadeiro”, mas permitir que outro tipo de verdade emerja, regresse e esteja presente. E esperar que cada um de nós possa ter a sorte de se tornar o seu portador, permitindo-lhe permanecer na experiência corporal. Por outras palavras, o “falso” em *Fake Moves on the Street* não é uma simulação do real. É, antes, uma forma de tocar aquilo que falta à realidade — de abrir um canal para o que desapareceu ou permanece invisível e, através desse processo, activar e gerar novas realidades.

Fake Moves on the Street não reencena um acontecimento, mas procura construir uma deslocação relacional, transformando a cidade num dispositivo narrativo. Os lugares tornam-se estratificados com vestígios e as relações visíveis e invisíveis sobrepõem-se.

Tal como este texto, lanço esta bola imaginária, esperando que alguém esteja disposto a apanhá-la e a passá-la. Espero que também atires a tua bola de volta, para que possamos continuar este jogo.

Todas as imagens são cortesia da artista.

Traduzido do inglês pela equipa editorial com recurso à IA.

Respiração Oceânica

Itziar Okariz com Isabel de Naverán

Itziar Okariz reflecte sobre *Respiração Oceânica*, uma performance que apresentou em colaboração com Izar Ocariz. O texto reproduz uma conversa tida com a investigadora e curadora Isabel de Naverán, umas horas antes da apresentação da performance no Museu Reina Sofía, em Madrid. Okariz aborda questões relacionadas com a voz, a escuta entre os corpos, as tensões entre acção e figuração ou o som. *Respiração Oceânica* fechava o programa de La Noche de las Ideas, um evento anual promovido desde 2016 pelo Institut Français. A sexta edição deste evento, em 2021, foi realizada em colaboração com o Museu Reina Sofía sob o título *Proches* [Próximos].

Sou a Itziar Okariz e sou artista. *Respiração Oceânica* (2021) é uma performance que se baseia num tipo de respiração que se pratica no yoga; *Ujjayi*, a que também se chama respiração sibilante ou oceânica, porque o som produzido parece o do mar.

A respiração oceânica é um tipo de respiração habitual na prática do yoga em que se contrai ligeiramente a glote. É uma acção vocal e, como tal, é quase um fragmento do corpo e da subjectividade; como a pele, como o cabelo, e ao mesmo tempo gera uma figuração; uma figuração que não corresponde a outra.

Há uma espécie de separação entre o signo que produz – o signo sonoro que produz, o mar – e a imagem que estás a ver: duas pessoas que respiram frente a dois microfones, amplificando a sua voz.

Uma coisa que me interessa na respiração – no som da respiração – é que podes identificar a pessoa que respira ao teu lado. É como o grau zero da subjectividade ou da identidade. A voz de cada pessoa está implícita no som da respiração – a voz que corresponde ao aparato respiratório: a essa garganta, a esse nariz, a esse corpo, que é a série de órgãos de que precisa para produzir esse som – e, de alguma forma, corresponde à subjectividade. A voz tem tudo implícito; tem implícito um idioma, um tom, um género, até uma idade, ... Nalguns casos, quando falas um idioma que não é o teu ou que aprendeste, tens uma pronúncia implícita, tens implícita uma classe social. Coisas que também passam por questões emocionais: o medo... Tudo se reflecte na voz. E, de uma maneira muito básica, também na respiração. Nesse sentido, interessa-me esse grau zero da voz.

O que é imprescindível para esta performance existir? O que é o mínimo? Uma pessoa? Fi-la com oito pessoas, e está bem assim. Mas e se for com uma ou duas pessoas? Quando são duas pessoas há uma mudança de ritmo que intensifica a figuração do mar, deixa de ser uma espécie de monólogo ou de mantra e converte-se numa conversa, um coro no qual somos duas pessoas, que estamos uma ao lado da outra nessa conversa que, na realidade, se produz com o suposto espectador que também é convocado. Ouve a outra pessoa, e podes entrosar-te com ela ou não, quebrar ou continuar esse fluxo de ritmo respiratório. Cada pessoa respira de maneira

diferente, de maneira mais superficial ou mais profunda, mais rápida ou mais lenta, mais grave.

O que vês são dois corpos que estão a respirar frente a uns microfones. O que escutas é o som dessa respiração amplificada. Amplifico separando os sons: numa coluna um dos microfones – uma das pessoas que respiram –, e na outra coluna a outra pessoa. Não misturo os sons, de maneira que o espectador possa identificar de onde vem a voz no espaço, possa ouvir que cada voz é distinta, que cada respiração é distinta.

Normalmente, Izar começa a respirar e, a dado momento, eu entro e sincronizo-me com ela, e posso decidir quebrar ou não esse fluxo respiratório, dependendo do que aconteça. É uma forma de produzir a partir do som.

É parecido com cantar. Agora, por exemplo, estou a ouvir o som da minha voz porque há uma certa amplificação aqui neste espaço. Consigo notar os graves. Há um certo prazer na emissão do som do ar. Na respiração normal – a respiração natural – só a escutas. Inclusivamente, se te calares, se te concentrases, ela não ressoa demasiado na cavidade oral, da tua cabeça, salvo se a stressares um bocado. A respiração oceânica é uma respiração que forças, de maneira que é um bocado mais sonora e consegues ouvi-la na ressonância da tua cabeça, do teu corpo.

Mas aquilo de que me dou conta primeiro é do desencaixe entre a figuração (o mar) e o que acontece (a respiração).

Sinto uma certa afinidade com o microfone, como um cajado, como algo que te está a ajudar numa tarefa. Um microfone que serve para amplificares a voz ou a respiração ou qualquer som que produzas. Estamos acostumados a ver microfones, a identificar o microfone como um signo que implica um cenário, implica uma situação pública. É importante que possas presenciar que são dois corpos que estão a produzir em directo, agora, essa respiração, esse som, e isso numa relação de confiança mútua; muito extrema porque essa pessoa tem de entrar dentro da materialidade que estamos a produzir.

Pergunto-me: quando eu não estou presente, o que é que fica destas acções? O que fica da *Respiração Oceânica*? Outra pessoa poderia fazê-la? Sim ou não? Sim, outra pessoa pode fazê-la, e fá-la-á de outra forma, mas enquanto estiver nisto eu vou querer... fazê-la. Penso que só tenho de definir claramente como poderão ser as coisas para que outras pessoas as façam.

É uma performance que acabou por ser para Izar Ocariz, a minha filha. No princípio, acho que tinha 14 ou 15 anos, e esse



Izar Ocariz em “Respiração Oceânica”, 2018, de Itziar Okariz. Fotograma da versão da performance em vídeo. Cortesia da autora.

é um momento da vida bastante particular, porque já não se é uma criança, não se identifica esse corpo com o de uma criança, mas também não se identifica com o de uma pessoa adulta. É um espaço liminal, um estado intermédio bonito de ver, de representar. Mas o tempo passa e agora essa marca já não está lá.

Utilizei alguns outros elementos. Por exemplo, ela dantes usava o cabelo muito comprido e deixava cá-lo para a frente, e eu insisti nessa ideia de máscara, que é simplesmente cabelo, que cai pela cara como uma máscara de cabelo.

Quando trabalhas com alguém de uma maneira intensa estabelececes uma relação importante com essa pessoa. Neste caso, com Izar. Não é como em *Fazer xixi em espaços públicos ou privados – Mijando com a minha filha na ponte Pulaski* (2004); uma representação da maternidade; uma actualização, de facto. Aquilo foi pegar num tema clássico e trazê-lo para o presente e para um trabalho determinado. Isto não é isso. Embora haja uma diferença de idade entre eu e ela, a imagem que produz lembra-me mais certos quadros clássicos em que aparece uma criança e uma pessoa mais velha e no final uma velha decrépita e um cadáver. A vida.

Interessa-me saber como é que se abre o espectro do que estás a ver. Se as pessoas souberem o que vão ouvir, ou ver, muitas vezes entram a respirar; é muito agradável, é como um *chill out*, estás ali para escutar, para respirar. Também pode acontecer o contrário, que o que tu queiras seja um espectáculo mas deparas-te com aquilo, então

pode produzir-se uma certa incomodidade.

A respiração oceânica Ujjayi implica a técnica para produzir um tipo de respiração sibilante; simplesmente, forças um pouquinho a entrada do ar (nasal) e a saída (também nasal) para premir um pouco a glote. Isto produz um som como “shishshshsss”, e logo depois está o ritmo da respiração. Tenho uma peça que fiz à beira do mar, contando, imitando uma imagem do músico Arthur Russell. Fiz um vídeo que se chama *Cumpleaños feliz* (2013); em que no meu dia de aniversário decidi deitar-me à beira do mar e simplesmente contar para a frente e para trás os anos que cumpria, e cantar os *Parabéns a Você*. O que acontece é que no vídeo vês uma figura horizontal, na beira do mar, que está a cantar *Parabéns a Você*, e que está a contar, mas o que chama mais a atenção no vídeo é o som do mar. O som do mar, das ondas do mar na costa, tem um ritmo determinado, e a respiração humana também tem um determinado ritmo, e é por isso que têm este reflexo, um no outro, que se produz este choque, este *link*. Não sei como chamar a isto.

Há qualquer coisa de físico que se produz quando estás a fazer Ujjayi, e isso leva-te à imagem do mar. É a consciência do ar como fluido no qual estás imerso, essa sensação, tal como quando entras no mar e ele te toca, o ar também te toca, é uma sensação muito agradável.

Traduzido do original em espanhol por Pedro Cerejo.

Antes de pertencer à equipa editorial do *Coreia*, o momento que me empolgava mais era quando o jornal chegava a minha casa em Amesterdão e eu o descobria através da leitura de todas as pessoas que tinham contribuído. Tenho de confessar: o editorial era o que mais me empolgava. Ler o que o João tinha escrito daquela vez, como contextualizava aquela edição. Lembro-me perfeitamente de que na edição #7 não houve editorial e eu partilhei com o João que tinha ficado desiludida pois para mim o editorial é como um aquecimento para os olhos, para que se habituem à entrada de pensamentos e formas de ver o mundo que talvez sejam alheias, é ali que a leitura arranca, nos olhos, logo faz sentido aquecê-los, pela mão de quem pensou a edição.

Claro que, quando comecei a fazer parte da equipa editorial do *Coreia*, o prazer que tinha ao não saber o que encontraria no interior foi substituído por outro prazer, o de acompanhar a escrita dos textos, pensar a edição e em quem gostaríamos de convidar a escrever. Mais tarde, a ordem em que apresentamos os textos a quem lê, a escrita do editorial, a escolha de imagens, as conversas com a Isabel acerca do design ou com a designer convidada, que neste caso é a Rita Davis, bem-hajas à Rital. Trabalhar com a Maria para que esteja tudo pensado, organizado, ler as traduções do Pedro Morais, da Joana Frazão, ler as revisões do Daniel Lühmann e do Pedro Cerejo, discutir com a Sofia as mil e uma burocracias para pagar meia dúzia de tostões às pessoas que contribuem, bom... um sem-fim de afazeres feitos por muita (e boa) gente.

Agora que entro na minha última edição enquanto parte da equipa editorial só penso no futuro, especificamente quando, em outubro de 2026, o *Coreia* #15 me chegar às mãos e eu não souber absolutamente NADA dele, apenas o descobrindo no momento da leitura, que emoção, estou ansiosa pelo futuro do *Coreia*! Inicialmente tinha escrito “estou ansiosa pelo futuro”, mas na verdade neste momento, de uma forma geral, estou assustada com o futuro, daí ter especificado as minhas ânsias e as dirigir ao *Coreia*.

Mas antes que o futuro chegue ou enquanto chega, vamos então aquecer os vossos olhos, a quatro mãos.

O *Coreia* #14 abre com uma contribuição de Ricardo Valentim, que se desdobra em duas páginas, uma em que o público chega atrasado, e outra em que se vai embora mais cedo, ambas frases escritas num cartão de visita, formato que o artista tem pensado como espaço de encenação ou intervenção. O que pode então a linguagem invocar, conjurar? Segue-se outra proposta invocatória: “Lugar de encontro”, de Carlo Canù, que nos leva dentro do Cine Savoy, na Cidade do México, um cinema que numa das salas projecta cinema porno gay e abriga uma coreografia de afectos. Sarah Lewis-Cappellari reflecte sobre a história do cultivo do açúcar e sobre como essa está intimamente ligada com o passado colonial português. Cappellari pensa também sobre “Plantação”, de Kiluanji Kia Henda, o primeiro memorial em Portugal dedicado às vítimas de escravatura, e como o atraso na sua construção faz com que a memória do que se passou não se torne num confronto vívido em espaço público. Precisamente num espaço de confronto do real existe também a proposta do CATPC e da Human Activities. Sete passos fáceis para os museus libertarem as plantações que os financiaram”.

Nesta proposta de acção, os artistas convidam-nos a olhar para museus que foram construídos com capital originário das plantações, e sugerem o que podem os museus fazer neste momento para dar autonomia a estas comunidades que foram e continuam a ser severamente impactadas. Pensámos que, ao publicarmos este manual em português, talvez pudéssemos contribuir para uma reflexão sobre o modo como teatros, museus e outras infraestruturas foram construídas com capital originário das ex-colónias. Ainda há um longo caminho pela frente e por isso mesmo, e tendo em conta as declarações da deputada da Assembleia Municipal de Lisboa Margarida Bentes Penedo, reafirmamos a importância de pensar e estudar o passado e o presente colonial e continuar engajadas em práticas contracoloniais — tal como defendia António Bispo dos Santos, que recusava fortemente a categoria pós-colonial, pois sustentava que o colonialismo ainda não tinha acabado.

Com Xueying Peng continuamos no espaço público e na forma como as restrições de movimentos que existiram na China, na região de Cantão em 2022, durante o período da pandemia de Covid-19, voltam a ser trazidas ao presente através de gestos que reclamam essa memória.

De Itziar Okariz traduzimos a transcrição de uma conversa com Isabel de Naverán acerca da performance Respiração Oceânica. Muitos dos trabalhos de Okariz, particularmente as performances, passam por uma premissa muito simples e quase insignificante; no entanto, todo o poder do seu trabalho reside precisamente aí. Um espaço profundamente encantatório e político.

Chegamos aqui, a esta página. Às vezes pergunto-me: como é que o *Coreia* é lido? Por onde se começa? É aleatório? É pela pessoa que conhecemos? É pela imagem que achamos mais atrativa? De trás para a frente? Folheamos primeiro antes de escolher? Seguimos a ordem sugerida pelas páginas? Este editorial aparece aqui, a meio. Parece um gesto proposado com alguma história por trás, mas não, foi uma página esquecida que eventualmente cria uma brecha, permite mudar a rota, respirar ou passar à frente. Desta página em diante temos um vislumbre do arquivo de Odile Duboc, coreógrafa francesa pioneira da nova dança, de quem o trabalho foi apresentado apenas uma vez em Portugal, com *Brins d'Histoire* [*Fragments de Histoire*, 1994], em 1996 na Culturgest, em Lisboa. Publicamos três textos da artista escritos com o intervalo de uma década: dois falam da percepção do tempo e da escuta interior, e o outro é uma das suas primeiras partituras para o espaço exterior com atenção ao instante. Do espaço exterior para o interior, Catarina Câmara guia-nos pelo seu trabalho com pessoas na prisão, questionando de forma estrutural os métodos de punição na sua acção consequente para o futuro da sociedade e da vida em comunidade. De que forma pode a dança contribuir para uma outra ética da vida em comum em contextos de violência?

Uma abordagem ética de relação com o mundo é o que procura também Marine Chesnais, coreógrafa francesa que encontrou no megalho livre uma prática de ligação do corpo com o “vivo”. Numa entrevista conduzida por Wilson Le Personnic, reflecte sobre o equilíbrio de poder entre os seres que partilham a terra. Com uma postura aparentemente oposta, a artista suco-iraniana residente em Lisboa Sepideh Khodarahmi partilha um manifesto por uma arte suja e *trash*, crótica e antiminimalista, reflectindo sobre como a sua história pessoal de migração moldou a sua prática. Marra Lopes Santos parte da peça *A ruína é uma canda*, de Sancha Meca Castro para especular sobre os infínitos arquivos depositados nos corpos. E por fim, antes ainda de acabar, o artista iraniano Sina Siberti, exilado na Alemanha desde 2023, escreve-nos sobre a correlação entre trauma e dor física. Trauma este que também está interligado ao seu país materno.

Durante a preparação deste número, um sem número de eventos de ordem inominável tomaram conta das nossas mentes e dos nossos corpos. Desde a fúria “tempestiva” da crise climática, a enormes ataques assassinos contra populações civis, pirataria marinha ao mais alto nível, captura e assassinato de líderes de outras nações, guerras atrás de guerras. A nossa volta, testemunhamos, com cada vez maior frequência, a violência de Estados que tentam impedir a livre manifestação do povo contra as suas políticas, também elas de violência; Estados contra pessoas sem Estado. Pessoas que em nome do Estado vão contra pessoas sem Estado para supostamente as protegerem. Supostos benfeitores tentam aniquilar ditadores para ficarem com recursos naturais alheios. Fascistas contra ditadores. Fascistas a lutar pela supremacia em prol da riqueza. É difícil viver sem esperança e sem nos alhearmos totalmente do mundo à nossa volta. Perante isto, o diálogo e a escuta, do outro, do mundo vivo, continuam a ser ali-cerces para uma vivência em pluralidade e uma alternativa ao imperialismo colonial que vem de todos os lados a toda a hora, umas vezes longe de nós, agora tão perto. O mundo está minado. Precisamos de ser combativos e solidários, sair da bolha e da pasadeira rolante, ativar diálogos interseccionais, abrir espaços independentes.

Ao longo dos últimos três anos de trabalho no *Coreia*, a Clara contribuiu para que a identidade da publicação se abrisse para mais campos de reflexão, mantendo a sua espinha dorsal alinhada nas práticas coreográficas. Foram contribuições de artistas, e não só, que pensam o seu trabalho na relação com o mundo em que vivemos hoje. Um mundo que está cada vez mais polarizado e em disputa de narrativas, onde o passado não sara sem reparação, e onde o futuro está cheio de buracos, mas também de sonhos. Procurámos criar mais cruzamentos entre práticas visuais, performativas e literárias, entendendo a página do jornal como um lugar de liberdade e materialização do desejo de partilha. Ao fim destes anos, aumentamos neste número a tiragem para 4000 exemplares e estabelecemos novas parcerias de distribuição.

No *Coreia* #0, o João escreveu no final do seu editorial que o *Coreia* é o “movimento que estão a ver”; no *Coreia* #8, a primeira edição em que trabalhámos juntos, escrevemos no editorial que o *Coreia* seria o movimento que continuaria a ver. Agora que chegamos ao número #14 talvez seja altura para vos dizer que talvez o *Coreia* não seja o movimento que estão a ver, mas seguramente, o *Coreia* é o movimento que não continuar a sentir e isso é, e continuará a ser, sempre, o mais importante.

Viva ao Corpo!

VOOS DE PÁSSAROS

Place des Cardeurs. Terça-feira, 18 de julho, 20h

...Imaginem esta praça, a sua grandeza, a sua respiração, as suas cores, as suas casas... temos a sensação de que se teria perdido aqui um resto de Itália...

...Imaginem esta praça à hora da caloração... está deserta, não há ninguém... a não ser o Sol... escaldante.

E depois mais tarde, sem que nos déssemos conta, porque é a hora do *pastis*, dezenas de pessoas atravessam este lugar em todas as direções, de qualquer maneira... Vão, vêm, devagar ou mais depressa... Surgem de todos os lados, sozinhas ou em grupo, uns de baixo, outros da esquerda... e sem saber criam um movimento – coreográfico? – e talvez aqui e ali pequenos acontecimentos... parece uma imagem de um filme já visto, uma certa lembrança enterrada no fundo de nós... parece um voo de pássaros...

Mas já acabou, e se calhar não repararam em nada...

Então, e sobretudo à hora do pôr-do-sol, sentem-se em qualquer lado, nesta praça, bebam qualquer coisa ou não bebam nada e aguardem...

Há dois tipos de acaso, aquele que surge por puro acaso e aquele que algumas pessoas tentam re“criar”...

Vol d'oiseaux, 1982, Aix en Provence. Foto: Christiane Robin. Cortesia da fotógrafa. Médiathèque du Centre national de la danse - Fonds Odile Duboc



Vol d'oiseaux - Odile Duboc

Esqueto coreográfico para *Vol d'oiseaux*, 1981, Odile Duboc. Médiathèque du Centre national de la danse - Fonds Odile Duboc

1 Gaston Bachelard, *A Intuição do Instante*, trad. Antonio de Padua Daneski 2.ª ed. (Campinas, SP: Verus Editora, 2010).

O TEMPO À EXPERIÊNCIA

Maio de 1975, 1976, 1977?
Cours Mirabeau, Aix-en-Provence

Carregando nos braços um ramo de peónias comprado ao sabor do passeio numa florista do mercado, caminho a contracorrente do desfile que avança, massivo e barulhento, com os seus malabaristas, acrobatas, cuspidores de fogo e outros alegres foliões, os seus músicos e a sua fanfarra. Os saltimbanco estão na cidade. É por volta do meio-dia.

Durante três dias, a avenida está excepcionalmente fechada ao trânsito a esta hora. Só os “carros alegóricos” transportam os artistas, que anunciam aos quatro ventos os locais e horários das suas apresentações... Esses carros ocupam grande parte do eixo central do Cours Mirabeau e parecem querer esmagar-me.

Lembro-me. Lembro-me de ter sentido uma vontade louca de permanecer nesse eixo e, lutando contra o fluxo de movimento, de palavras, de energia, de sentidos exacerbados, de ter tomado, naquele preciso instante, a decisão de brincar com o tempo.

Lembro-me de que aí, com felicidade infinita, me vi percorrer muito devagar os cem metros que me separavam do topo da avenida, durante os trinta ou quarenta minutos que durou o desfile.

Mas se todos me julgavam isolada do mundo – esta relação com a duração impõe uma concentração e uma escuta de si que podem enganar aqueles que observam –, eu era apenas sensação. O meu corpo em resistência permanente confundia-se com o espaço em que se transportava. A minha pele parecia deslizar sobre superfícies impalpáveis. Eu percebia cada som como que amplificado e o meu campo de visão parecia alargar-se.

Este “tempo à experiência” perturbou-me o suficiente para, quase vinte anos depois, permanecer vivo na minha memória.

Aliás, voltaria a pensar nessa sensação por ocasião dos acontecimentos da Praça Tiananmen, em Pequim, com aquela fotografia publicada na primeira página de vários jornais, em que se via um jovem estudante chinês vestido de forma severa, calmo e digno no seu frente a frente com quatro poderosos tanques perfeitamente alinhados. O instantâneo tinha abolido o tempo e ocultava o horror presumido do futuro. Só permanecia a poesia da imagem. E era por essa anulação momentânea do tempo real e pelo jogo do instantâneo que o milagre ocorria.

"A MEMÓRIA, GUARDIÃ DO TEMPO, GUARDA APENAS O INSTANTE; ELA NÃO CONSERVA NADA, ABSOLUTAMENTE NADA, DA NOSSA SENSAÇÃO COMPLICADA E FACTÍCIA QUE É A DURAÇÃO."

Gaston Bachelard, *A intuição do instante*.

Muito perspicaz foi aquele político que me confessou, não há muito tempo, que invejava, por oposição à sua vida agitada, o modo como nós, artistas, “aproveitávamos o tempo”. Mas nessa reflexão, ele referia-se sem

dúvida à nossa longa atenção aos períodos de criação, e não mais precioso para um artista instantaneamente consciente”.

"O TEMPO TEM APENAS INSTANTE. [...] É DO PRESENTE, QUE TEMOS Roupnel, citado por Gaston Bachelard, *do instante*.

Pois trata-se, nessa lembrança, de uma experiência perfeita porque alimentada por um tempo vivido. Consciência de um tempo fora do tempo. Consciência dos outros corpos, conscientemente com o espaço, o tempo, o ator privilegiado da minha criação. Sendo o espaço o movimento (gráfico, coreográfico) que “atuamos”. E o tempo, a duração. Nós dizemos “o tempo certo”, a ação, por mais magnífica que não ocorra e não surja no tempo que a precede, ou até do tempo.

O meu verdadeiro júbilo é de um jogo de escuta, observação só o tempo – a duração – resiste às perguntas.

"O OUVIDO MUSICAL OU O OLHO, SABE COMO TERMINAR. NÓS PRÉ-OUVIMOS O FIM COMO PREVEMOS O FUTURO. [...] O SENTIDO E O TEMPO SÃO TÃO INSCRITOS NO PRÓPRIO CORPO."

Bachelard, *A intuição do instante*. O artista deve estar constantemente atento ao tempo que vive para descobrir o seu sentido, sua emoção, e desenvolver a sua expressão. É nessa exigência que a arte se torna possível.

No entanto, é no aperfeiçoamento das sensações através do hábito que nosso próprio conhecimento dos meios de expressão.

Como conciliar então o fato de que a expressão seja essencial para a necessidade de escuta interiormente (a percepção das) no

Não serão o conhecimento da expressão? Ou será antes a expressão (esse saber) que, descoberta, eliminará a possibilidade verdadeira?

O que significaria saber o movimento se o próprio fato fosse uma necessidade de expressão? Como viver então expressarmos? Como lhe dar

"A COERÊNCIA DO SER É A COERÊNCIA DA FORMA E ETÉREA. É FRÁGIL A FONIA." Gaston Bachelard

Percebi que dominar ao máximo a expressão (o meu corpo, as suas

2 A citação original de Rothko não corresponde com exatidão à transcrição usada em francês por Odile Duboc, razão pela qual deixamos a pulsating concreteness of real flesh and bones, its vulnerability to pleasure or pain is nothing at all” — citado em *Mark Rothko: A Biografia*

ção de “procura” durante
o vislumbra o que há de
ta, e a que eu chamaria “o

UMA REALIDADE, A DO
SENTE, E APENAS DO
CONSCIÊNCIA." Gaston
on Bachelard, *A intuição*

nça, de felicidade artística
pela consciência do instan-
n corpo que se transporta
do espaço que o separa
ncia do que o rodeia. Jun-
mpo tornou-se para mim
pedagogia e das minhas
ponto de apoio do movi-
o, musical...), aquele em
a própria fonte da emoção.
”, e com razão. Nenhuma
e seja, terá interesse se
momento certo, em função
que se lhe sucede.

enquanto criadora provém
rvação e construção, onde
sponderá às minhas

VE O DESTINO DA MELO-
NARÁ A FRASE COMEÇA-
O FUTURO DO SOM TAL
TURO DE UMA TRAJETÓ-
ALCANÇE DO FUTURO ES-
PRIO PRESENTE." Gaston
instante.

ntemente no instante em
eu canto interior, fonte da
assim o seu ouvido musi-
a sua renovação emocio-

çoamento das nossas
to que progredimos no
to e aumentamos os nos-

acto de o hábito e a repeti-
progredirmos com a ne-
r que visa renovar constan-
ossas sensações?

to, o saber, obstáculos à
certeza desses conhe-
mpedindo qualquer nova
sibilidade de uma expres-

executar este ou aquele
to de os executarmos não
expressão ligada ao ins-
tão o movimento para nos
ar corpo?

É TOTALMENTE HARMÓNI-
E LI' RE COMO UMA SIN-
d, *A intuição do instante*.

ximo o instrumento de que
suas funções e as suas leis

físicas) não podia ser suficiente para me afirmar en-
quanto artista.

Apenas essa verdadeira escuta interior baseada na
“sinfonia do mundo”, seguindo o exemplo do meu “tes-
te do tempo”, me permitiu descobrir essa fragilidade e
essa coerência de que fala Gaston Bachelard, e ainda
hoje me fornece os meios para viver e fazer com que
os outros vivam a minha dança e as minhas emoções.

A CONSCIÊNCIA DO INSTANTE O CORPO EM TODOS OS SEUS ESTADOS

Nas nossas discussões entre profissionais da dan-
ça, quando falamos hoje em dia do corpo e das suas
sensações, o termo “estados do corpo” parece não
encontrar escapatória a uma inevitável sobreutilização,
na medida em que expressa da melhor forma aquilo
que cada bailarino, coreógrafo ou pedagogo procura
dizer no próprio momento em que o utiliza. Podería-
mos falar de qualidade, de matéria. Já o fizemos e ain-
da o fazemos. No entanto, cada um destes termos pre-
cisa de um adjetivo se o quisermos clarificar, torná-lo
concreto: uma qualidade tónica, uma matéria macia...
Em contrapartida, a multiplicidade das sensações que
queremos nomear quando desejamos transmiti-las
encontra a sua ressonância justa neste único termo,
“estados do corpo”. Mas por que razão este termo
parece mais justo?

O VERBO “ESTAR”

Sinto-me tentada a dar uma resposta que obviamente
só me compromete a mim: há na palavra “estado” –
subjacente – o verbo “estar”. De facto, é dessas di-
ferentes maneiras de “estar” nos nossos corpos que
falamos, e não dos nossos corpos vistos de fora com
esta qualidade ou aquela matéria. O que tentamos
evocar são os instantes físicos que estamos a viver,
que já vivemos.

Nós, pessoas cujo ofício é pôr este corpo à prova,
experienciamos muitas vezes instantes de pura felici-
dade. Para acederem a esses instantes, alguns gostam
de violentar o seu corpo, outros preferem dominá-lo
mansamente. Por mim, constato que, apesar de apre-
ciar plenamente as sensações do meu corpo, e de
brincar com elas de consciência tranquila, só consigo
encontrar a verdadeira felicidade, aquela que resulta
de uma “superação de si”, quando oponho a essa tran-
quilidade a força que os meus sentimentos me ditam.
É nas mudanças de estado que a minha expressão
encontra a sua realidade por inteiro. Nesses breves
instantes, passo de um estado do corpo a outro esta-
do do corpo. A consciência do instante vivido dita ao
meu corpo os caminhos dinâmicos a seguir.

Mas como aceder a essa consciência? Para dar
uma resposta o mais justa possível, vou partir do

fenómeno da improvisação. Na lógica de construção
das minhas danças improvisadas, as minhas escolhas
apoiam-se num princípio puramente físico: as minhas
decisões são tomadas com base numa escuta respira-
tória, tornando-se a apneia superior – esse tempo sus-
penso durante o qual nos preparamos para uma nova
resolução – o meu tempo respiratório privilegiado.

Observemo-nos no nosso quotidiano. Toda a fonte
de receio, de medo, é sinónimo de um corpo à escuta,
suspense, ou até petrificado – inspiração breve e in-
terrompida abruptamente na apneia superior. O alívio,
por sua vez, traz consigo uma descontração mus-
cular e articular transmitida no tempo da expiração,
que se sucede naturalmente, ou por necessidade, ao
tempo anterior. Entre esses dois momentos distintos,
mudámos de estado. Mudámos de estado do corpo
(fisiológico). De um corpo tónico e tenso passámos
a um corpo fluido, pronto para recuperar novas fon-
tes de energia, para ir beber à terra nutritiva a que a
expiração nos levou. Demos, assim, ao nosso corpo os
meios para se revitalizar e à nossa mente uma atenção
lúdica que nos convida às maravilhas do instante. São
essas maravilhas que tento transmitir no meu ensi-
no ou nos novos encontros que tenho com atores ou
cantores. É esse também o ponto essencial a que me
dedico quando apresento este ensinamento na escola
ou na universidade, e é por conhecer o seu valor para
o desenvolvimento da criança e do indivíduo que pros-
sigo a minha busca pela consciência do corpo.

Aprendi há vários anos a brincar com esta fronte-
ira do corpo e não me canso de o fazer. A descoberta
da música interior de que falo há mais de vinte anos é
apenas, na verdade, a descoberta da consciência das
minhas sensações, dos meus estados do corpo. Ela
conduz progressivamente a uma consciência e a um
domínio das sensações por repercussão da respira-
ção e da sua musicalidade subjacente. Musicalidade
que sei que pode transportar um imaginário corporal
infinito.

*Et couleurs et son et, 1981. Foto: Christiane Robin. Cortesia
da fotógrafa. Médiathèque du Centre national de la danse -
Fonds Odile Duboc*

A VIDA COMO UMA SÓ LINHA...

Os dramas que se desenrolam hoje em dia no mundo
testemunham a vulnerabilidade do corpo. Talvez seja
através da percepção mais justa deste último que pode-
remos enfrentar da melhor maneira o horror que nos
rodeia. Pensar a vida como uma só linha gráfica abs-
trata, mas nutrida, como dizia o pintor Mark Rothko
falando da abstração: “Defendo que não pode haver
abstração se cada forma, cada espaço, não tiver carne
e osso, vulnerabilidade ao prazer e à dor.”² Uma linha
gráfica construída por um só traço, mas feita de uma
sucessão de curvas, de momentos em que o traço
fica mais grosso ou mais fino, uma linha irrigada pelos
nossos corpos e vivida por nós próprios.

ODILE DUBOC

Textos publicados originalmente em “Le corps dans tous ses états”, *Aperçus de la vie
culturelle en Franche-Comté* 19 (dezembro 2001), 2. “L'épreuve du temps”, *Cahiers du
renard*, 15 (outono 1993). “Vol d'oiseaux”, nota de intenções da peça homónima, 1981,
publicado em Odile Duboc, *Les mots de la matière* (Paris: Solitaires Intempestifs,
2013). Traduzidos do original em francês por Joana Frazão com a gentil autorização
de Françoise Michel.

os aqui em nota: “I will say without reservations that from my point of view there can be no abstractions. Any shape or area that has not
graphy de James E. B. Breslin, p. 170, 1990 (N. da T.).

Existir no aqui-lá

Raphael Daibert

na astrologia piraporense, dentro do primeiro espelho que é o reflexo da água, não sou peixe. sou lobo-guará com as pernas esticadas pelo afago da sucuri que vimos crescer das costas de nosso pai quando descobrimos que na enchente ele é aranha caranguejeira.

– nascimento, davi de jesu do. *Aluvião*, 1 ed., São Paulo: Fósforo, 2025, p. 31.

Uma das memórias mais antigas que tenho, ainda moleque, é a de um lobo-guará morto na estrada que levava ao sítio do meu avô, em Minas Gerais. Uma pelagem amarelo-dourada, quatro longas pernas escuras e um corpo largado, muito possivelmente vítima de atropelamento. Essa imagem ficou guardada comigo como se eu tivesse parado e analisado meticulosamente cada parte do lobo. Uma cabeça já sem olhos, com parte do crânio exposto; uma sequência infundável de dentes e caninos enormes; um rabo peludo e comprido completava aquele ser extremamente estranho em proporções que fixava meu olhar todas as vezes que o carro passava por aquela curva onde ele lá estava, morto. Nas primeiras vezes havia urubus pelo chão e nos mourões da cerca de beira de estrada. Nas seguintes, a carcaça era só ossos e pele, que com o passar do tempo se mesclava em cor e elemento à poeira da estrada de chão.

Dentro das classificações da biologia, lobos-guará pertencem a um gênero único dentro das subdivisões das famílias dos canídeos, não tendo parentesco direto nem com os lobos, nem com as raposas. Seu gênero próprio, *Chrysocyon*, quer dizer cão-dourado. Já *guará*, palavra oriunda da língua tupi, quer dizer vermelho. Em inglês, alemão e em alguns países de língua espanhola, é conhecido como lobo-de-crina. É um ser de uma aparência realmente única: uma cor maravilhosa em gradação entre o vermelho e o dourado, patas compridas, uma crina (palavra que até agora só relacionava a cavalos) preta, uma cauda clara e um par de orelhas gigantes, comumente em riste.

Somado a histórias de lobo-mau, aquele encontro desenvolveu no meu eu criança um medo gigantesco de lobos – a ponto de ganhar da minha mãe um livro chamado “Quem tem medo de lobo?” para me ajudar a lidar com o pavor –, ao mesmo tempo que me levou a um fascínio tremendo pelo lobo-guará. O fato desse encontro ter acontecido com um animal já morto adicionou camadas ao meu imaginário infantil: perguntas sobre a vida e a morte, a finitude, a decomposição. O corpo de um bicho que, em vida, já tem um potencial assustador, uma vez morto toma proporções monstruosas, principalmente na cabeça de um menino testemunhando pela primeira vez o processo de transformação desencadeado pela morte.

Muito da ficção com que me deparei ao longo da vida ganhou retoques a partir dessa experiência. Como parte da mistura de medo e fascínio pelo lobo, histórias envolvendo figuras fantásticas monstruosas sempre me causaram um impacto diferente. A figura de um lobisomem, por exemplo, enquanto ser antropomórfico – metade lobo, metade gente – era para mim muito próxima da figura do guará: um corpo desproporcional, uma postura peculiar e um jeito particular de andar. Assim, cria-se em mim um paralelo direto entre o processo de “monstrificação” daquele lobo em decomposição e a transformação de gente em lobo a partir do encontro com a lua cheia, no caso do lobisomem.

Anos atrás, já em Berlim, tive outro encontro com o lobo-guará. Dessa vez só com a sua imagem, estampada em um pôster antigo de um zoológico chamado Tierpark. Foi o suficiente para que me perguntasse: como ele foi parar ali? Ou melhor, se ele foi escolhido como a cara do zoológico em 1986, quer dizer que já existiram lobos-guará em Berlim? Em conversa recente com a artista Walla Capelobo, me intei que compartilhamos da mesma paixão pelo bicho. Dividi com ela a minha surpresa ao me deparar com o pôster e, em uma breve pesquisa, descobrimos que não só alguns lobos-guará seguem dividindo o mesmo solo conosco,¹ como recentemente se reproduziram pela primeira vez em vinte anos de cativeiro – segundo um post de 2022 no site do zoológico.²

A relação entre real e imaginado, encantado e mitológico, assim como o que é memória e o que é construção narrativa a partir de combinações dos elementos anteriores, é um processo que interessa muito à minha pesquisa e é algo que,

a partir dessa reflexão, percebo buscar nas práticas de artistas com quem trabalho. Principalmente por partirem de um corpo deslocado³ e emigrado, meu pensamento e prática têm como principais interlocutores poéticos alguns animais, considerados como figuras que transpõem espaços e significados, além de me auxiliarem no contato além-racional e no que diz respeito a um sentimento de pertencimento. Acabam por se tornar amuletos que carrego comigo.

Essa prática surgiu a partir do encontro com maritacas (pássaros tropicais) que, para minha grande surpresa, vivem livremente no território e clima europeu, para onde me mudei faz alguns anos. Desenvolvi o hábito de gravá-las a quase cada encontro e comecei a traçar paralelos entre o deslocamento delas e o meu, e entre a presença e relação delas com a estrutura histórico-colonial que as trouxe a um novo continente. A dúvida que se apresenta a quem se dispõe a entrar em contato com esses bichos sempre gira em torno da pergunta: *como chegaram até aqui?* Sem resposta definitiva, entre potenciais tentativas de domesticação e cativeiro, um dos pontos mais interessantes do processo delas é a resiliência em adaptar-se e seguirem se multiplicando apesar das adversidades (sejam elas esforços humanos de extermínio ou mesmo o clima e alimentação nada propícios ao que foram designadas evolutivamente). Outro ponto é o fato de serem seres completamente destoantes das espécies de pássaros que já existiam no território onde agora vivem, principalmente por serem barulhentas, coloridas e viverem em grandes coletividades.

Na minha cabeça, já se criaram diferentes histórias de como outrora se deu a chegada desses pássaros ou dos lobos-guará. Em seu habitat natural, o lobo-guará é um ser errante, solitário, camuflado aos tons de ocre do território por onde passa. Enquanto as maritacas em bando, muito destoantes em cor, voam e não respeitam qualquer tipo de fronteira. Imagino que, assim como eles, sou constantemente atravessado pela realidade de viver em um território para mim estrangeiro, mas que com o passar do tempo se torna cada vez mais familiar. Além disso, temos em comum o movimento quase constante quando em liberdade.

Atrelado ao misto de fascínio e medo quando penso no lobo-guará ou em figuras fantásticas como o lobisomem; ou ainda à construção poético-política quanto à presença das maritacas em território europeu, busco espelhos dessas sensibilidades na prática de outras e outros artistas.

Um deles é o artista norte-mineiro davi de jesu do nascimento. No decorrer de sua obra, além de um enorme enraizamento no território onde nasceu – Pirapora, em Minas Gerais, e o rio São Francisco, que banha a cidade –, há um grande interesse pela relação morte-vida, pelas histórias (orais, inventadas e contadas a partir de registros) e pelo passar do tempo. Seu trabalho se materializa em composições com aquarela, desenho, escrita, trabalho de arquivo, instalação etc. Em sua trajetória se nota uma íntima relação com noções de memória tanto no campo pessoal quanto comunitário.⁴

Na série *exorcismo da dor*,⁵ davi intervém em polaroides que retratam o seu próprio corpo, em diferentes poses, usando partes de animais achados nos arredores de sua casa. Junto de sua imagem, escorpiões, asas de libélula, pernas de lagarto, asas de besouro formam criaturas híbridas de um imaginário que desloca e funde corpos – bicho com gente, vivo com morto. Devido à secura da região, os restos mortais desses animais se secam ao invés de entrarem em estado de putrefação, causando uma sensação de quebra na linearidade do tempo, explorada pelo artista na fusão dessas partes com a imagem de si. Uma série que tem como elementos centrais a transformação e a criação de novos corpos que se apresentam surpreendentemente complementares, apesar das diferentes temporalidades e dimensões.

No abecedário que o filósofo e escritor Édouard Glissant desenvolve em conversa com o autor Patrick



Poster antigo do jardim zoológico Tierpark, em Berlim. Fotografia de Raphael Daibert.

Chamoiseau, a palavra “errância” – que trago em diversos sentidos no decorrer deste texto – é descrita como um estado possível de atingir mesmo imóvel, mas que, ao se deslocar, oferece uma compreensão maior de mundo. Ambos elaboram sobre o termo a partir de uma perspectiva martinicana, colocando em relação dois mundos: o interno – seja a Martinica ou o processo interior de cada pessoa –, e o externo – o mundo e o que existe nele. Contrapondo a noção colonial expansionista e exploratória, nessa errância não há objetivo, interesse ou resultado quantitativo; ela não passa do “estar em contato com o mundo e estabelecer a relação entre o que somos aqui e o que está lá”.⁶ Para eles, o pensamento errante é, antes de tudo, imaginário para depois ser relacional.

Como parte dessa elaboração, Glissant menciona uma expressão muito utilizada por autores do Caribe francófono: *ici-là* [aqui-lá]. Em francês “*ici*” (aqui) têm o mesmo significado geográfico de lugar do português. Já “*là*” pode ser utilizado para marcar lugar, como em português, assim como marcar tempo (agora) ou ser um elemento de reforço que indica distância. A diferença ao insistir em ambas palavras na expressão, a meu ver, é que a ênfase na redundância dos significados remete à relação de mundos mencionada, exaltando a intrínseca conexão de que o “aqui” (não importa qual) só ocorre porque também existe o “lá”, seja ele geográfico ou temporal.

Consigno traçar outras pontes para além da geográfica-temporal no aqui-lá, e somar aos sentidos da expressão as relações de morte e vida, bicho e humano e de quebra do tempo. Tanto os seres-amuleto descritos quanto a obra de davi de jesu do nascimento complementam essa errância em sentido amplo e facilitam uma compreensão no corpo do significado e da importância de existir nesse aqui-lá.

1. Uma visita aos lobos-guará em solo berlinense está planejada, mas até a entrega deste texto não foi realizada.
2. Tierpark Berlin, “Names Unveiled for Our Maned Wolf Triplets”. Disponível em: <https://www.tierpark-berlin.de/en/news/tierpark-news/article/names-unveiled-for-our-maned-wolf-triplets>. Acesso em 27.1.2026.
3. Vale acentuar que minha intenção em usar a palavra “deslocado” aqui é pensá-la em substituição ao termo em inglês “queer” sem ter de mencioná-lo. Nunca vi “queer” ser traduzido como “deslocado” anteriormente, mas essa palavra me veio à mente e me pareceu adequada ao pensar que o termo em alemão “quer” significa originalmente “oblíquo”, o que se encaixa com minha intenção aqui de me referir a ambos deslocamentos – geográfico e da norma (hétero-patriarcal).
4. Recentemente, davi de jesu do nascimento realizou uma pesquisa de arquivo fotográfico-familiar da população barranqueira de sua cidade, intitulada barranca (2025).
5. Muitas séries do artista são compostas por trabalhos em constante produção. Exorcismo da dor começou a ser chamada dessa forma em 2021, mas há um trabalho da série, intitulado prestígio de voo, vestígio de queda, que data de 2016.
6. GLISSANT, Édouard. A terra, o fogo, a água e os ventos: por um Museu da Errância. Organização Instituto Tomie Ohtake, 1. ed., São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2025, pp. 53-4.

Vigiar, punir... talvez dançar

Catarina Câmara

Corpo são, mente sã... É o lema deste projeto (...) porque isto não é só dançar bem. A dança é uma terapia, liberta sentimentos menos bons, ativa o cérebro para refletir sobre a conduta, torna uma pessoa mais sensível ao que lhe rodeia. Na cadeia tiram-nos tudo mas não esperam nada de nós (...) Neste projeto aprendes a ouvir, a abraçar, a sentir o próximo. Tornei-me num melhor homem (...)

PR (ex-participante do projeto Corpoemcadeia)

Terminou no dia 13 de janeiro a greve dos guardas do Linhó, que durante 13 meses deixou cerca de 500 pessoas reclusas ao (des)abrigo dos serviços mínimos. A Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais e o Sindicato Nacional do Corpo da Guarda Prisional sentaram-se à volta do cachimbo da paz, e um bafo espesso percorreu a prisão.

Os Serviços Prisionais cederam à pressão dos guardas que, invocando razões de segurança e a falta de recursos humanos, reduziram o tempo diário de pátio dos reclusos inativos de quatro horas para duas horas e meia.

Cerca de metade da população do Linhó encontra-se inativa, isto é, sem frequentar atividades laborais ou formativas. Tal pode acontecer não por escolha própria, mas por falta de oferta, o que converte o estatuto de ativo num privilégio arbitrário e precário.

Isto significa que uma pessoa que nunca tenha sido castigada nem alvo de procedimento disciplinar pode, ainda assim, cumprir o seu percurso prisional em regime de solitária intermitente, muito embora caiba às instituições penais, segundo o Código da Execução das Penas, *na medida do possível, evitar as consequências nocivas da privação da liberdade e aproximá-la das condições benéficas da vida em liberdade*.

Se formos mais fundo, o que está em causa é uma velha - e falaciosa - disputa: a separação radical entre as questões da segurança e da reinserção, como se a reintegração social não fosse o projeto mais consistente e sustentável de segurança, e o único capaz de interromper a violência e travar os números desanimadores da reincidência criminal.

Não há como negar que a paixão pelas tecnologias de vigilância e controlo, a fé no *punitivismo* e a nostalgia por uma ortopedia moral e social se têm vindo a exacerbar no nosso imaginário social e político. E, como observa Elaine Scarry, a ação ética e responsável depende da extensão e da capacidade da nossa imaginação.¹

Quando, em plena febre iluminista, o panótico do utilitarista Jeremy Bentham foi apresentado como o *ovo de Colombo* dos problemas sociais ninguém poderia imaginar que, quase dois séculos e meio depois, com as devidas mutações e ajustes históricos, o panótico estaria a cantar de galo, afirmando-se ainda como um arquétipo maior do poder disciplinar moderno.

Imagine-se o seguinte cenário: um edifício circular e periférico, constituído por pequenas celas permanentemente iluminadas; em cada uma delas, uma pessoa encarcerada, sempre visível. No centro dessa “argola” de luz, uma torre de vigilância mergulhada na escuridão. Já se vê qual é o golpe de génio do panótico: a lâmpada da torre está sempre fundida, sendo impossível determinar se há vigia ou não. Basta a simples possibilidade de um olhar externo para que, com o tempo, os reclusos internalizem o “vigilante”, ajustando compulsivamente os seus comportamentos.

Como descreveu Foucault, o panótico foi adotado não tanto como dispositivo arquitetónico, mas como tecnologia de poder² – embora edifícios como o Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda e o Estabelecimento Prisional de Lisboa sigam claramente o seu modelo radial. O modelo replicou-se nas diferentes instituições - escolas, hospitais, instituições militares e locais de trabalho -, nos meios de comunicação social e no mundo digital, com resultados extraordinários e mensuráveis no que toca à inibição da capacidade crítica, à crença de que a autoridade é sinónimo de segurança e ao esvaziamento do desejo de emancipação social, como bem atesta o atual revivalismo das ideologias fascistas.

Nas prisões, a introjeção do panótico opera através de uma severa pedagogia do corpo: separar corpos, segmentar espaço e tempo, classificar comportamentos e punir

movimentos extraordinários. São estas práticas que irrigam o sistema patriarcal-colonial-capitalista, processos que a antropóloga Rita Segato designa como pedagogias da crueldade³ – mecanismos sociais, culturais e institucionais que ensinam a desumanizar, a naturalizar a violência e a romper os laços de empatia e de solidariedade. Tudo isto é legitimado por uma lógica de segurança que transforma a dor do outro em algo aceitável, necessário e até desejável para a manutenção da ordem social.

A ideia de que cada um de nós possui um *Big Brother* internalizado - uma substância psíquica equivalente a um “guarda-consciências” privado, voluntariamente submetido à crueldade e ao autoritarismo – parece ser o corolário de um destino comum sem comunidade, onde a empatia é engolida por uma apatia ressentida.

Se demolir esta monumental fortaleza política, simbólica e psíquica parece uma missão impossível, há que fazê-la soçobrar desde as suas entranhas recalcitrantes. A Arte, nas suas múltiplas formas de expressão e de criação, carrega forças sísmicas capazes de abrirem fissuras nos modelos de controlo e vigilância, abrindo brechas para outras maneiras de pensar, sentir e existir. Nem por acaso, o movimento de tremer é um dos mais comuns na dança contemporânea.

É também com um tremer coletivo que geralmente se iniciam os aquecimentos das sessões de dança do projeto *Corpoemcadeia*, uma iniciativa artística para a inclusão e a transformação social que visa promover o acesso à cultura e facilitar a reinserção de pessoas privadas de liberdade - uma população quase invisível à sociedade.

Dançar é escolher o corpo e o movimento como instrumentos de relação com o mundo. É em movimento que as pessoas em situação de privação de liberdade respondem às seguintes questões: como podemos re-significar a existência a partir dos valores e práticas da dança? A que chamamos “eu”? De que forma a experiência estética pode atuar como bússola ética, guiando o exercício da liberdade?

Primeiro, aprende-se a cair, a confiar no chão.

A história da dança moderna ocidental é a história da queda do corpo.

Desmaiar, derreter, colapsar, desagregar, cair como uma árvore, uma pena, ser abduzido pelo chão.

Numa sociedade ereta, hierárquica, fállica, há que honrar a queda e a horizontalidade de ser. Cada queda é uma abertura à desorientação e ao inesperado. Aprender a confiar na nossa intuição e na capacidade de habitar o presente é soltar-nos das fixações neuróticas do passado e libertar-nos de um futuro determinado.

A dança oferece-nos o gozo da gravidade, do peso e do desequilíbrio. O corpo torna-se território de experiência, onde se pratica a resiliência física e emocional; ensaia-se um corpo não reativo, mas responsivo. O medo de falhar, a vergonha, o erro - inevitáveis no processo – são sinais que nos orientam nos abismos que enraízam a liberdade.

Em *A gravidade e a graça*, Simone Weil refere que a “gravidade moral” é a responsabilidade ética que nos puxa para baixo, para a realidade concreta da vida:⁴ não se eleva, mas concretiza-se no ato de descer, de inclinar para o chão. Cair não é fracassar, mas contactar com o comum universal: com o continuum subjacente ao humano, muito além dos códigos estabelecidos, como observa Laurence Louppe.⁵

Um corpo que dança é sempre mais do que a soma das suas partes e classificações: é campo de intensidades, forças, estados – desfilar de múltiplas espécies poéticas. É mover pedra, rã, charco, onda, molécula de água, o reflexo da paisagem no olho de um pássaro. Um corpo que dança não é a coisa, mas o movimento que a dissolve, as formas que incessantemente desocupa. Somos o que deixamos de ser ou o que insistimos em conservar?

O centro existe, mas é móvel, viajante; a cabeça não comanda. E se no panótico impera a militância da visão, a dança oferece o gesto tátil e acende a escuridão.



Ensaio #07 com reclusos do Estabelecimento Prisional do Linhó. Edição 2019/2022. Fotografia de Arlindo Pinto.

Só no corpo em movimento o sujeito se pode situar, isto é, perder-se até se encontrar no rosto do outro, convocado até ao infinito da responsabilidade. É no corpo que se inscreve a aprendizagem, pois só ele percebe a linguagem da vulnerabilidade e da singularidade. O que a mente aprende, o corpo apreende.

Todo o gesto é uma decisão ética em ato, como lembra Erin Manning.⁶ O corpo experimenta dilemas morais e encontra respostas que emergem de um pensamento sensível, enraizado na experiência e no contacto. A dança torna-se um campo ético e relacional, onde o gesto é escolha, relação e criação contínua de subjetividade. O conhecimento surge como descoberta, e não como explicação.

Dançar é também um modo de subjetivar as coordenadas de espaço e tempo. Na dança, o espaço é parceiro, com o qual o corpo estabelece intensidades criativas e afetivas. Referências espaciais – alto, baixo, lateral, perpendicular, oblíquo – agenciam estados internos de consciência, criando paisagens cinestésicas que comunicam possibilidades de existir.

Se na prisão há fronteiras que separam e regulam, na dança há limiares: lugares de intensificação da experiência que abrem fissuras no espaço confinado. A noção de cinésfera, de Rudolf Laban, e a ideia de espaço esférico, proposta por Steve Paxton, remetem para um espaço circular, acolhedor e fluido, em contraste com o espaço anguloso da prisão.

O tempo da prisão é Kronos: uma coreografia marcada e previsível, onde as rotinas se repetem - horários de refeição, abertura e fecho de portas, visitas. Na dança, o tempo é ritmo, e o ritmo traz consigo a promessa de continuidade futura, presença e escuta.

Uma das práticas centrais do *Corpoemcadeia* é o Contacto Improvisação, uma técnica de movimento que não depende da demonstração nem do desenho visual. Improvisar é escolher em tempo real, dançar com o outro, comunicar pelo toque, pelo peso, pelo ritmo; desdobrar eixos, apoiar-se, deixar-se levar. É um jogo contínuo de equilíbrios e desequilíbrios, que desmonta e reorganiza padrões de movimento.

A prática estimula a observação em movimento, sem julgamentos: o que permito, o que evito? Como experimentar o toque?

Mais do que a obediência vazia, mais do que o medo da punição ou do castigo, é na tensão e no movimento presente entre os seres – a partir da estética do contraditório - que surge uma ética relacional. O crime, mais do que a violação de uma lei ou o cumprimento de uma pena, é sentido como uma dolorosa rutura nos laços de confiança, nas expectativas de paz e segurança das pessoas e das comunidades.

1. Elaine Scarry, “The Difficulty of Imagining Other People”, *Poetics Today* 19, n.º 1 (primavera 1998): 1-15.
2. Ver Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (Coimbra: Edições 70, 2020).
3. Ver Rita Laura Segato, *Contra-pedagogias de la crueldad* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018).
4. Ver Simone Weil, *A gravidade e a graça*, tradução de Dóris Graça Dias (Lisboa: Relógio d'Água, 2004).
5. Ver Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, tradução de Rute Costa (Lisboa: Orfeu Negro, 2012), 61.
6. Erin Manning, *The Minor Gesture* (Durham: Duke University Press, 2016).

No limiar do vivo: dança, apneia e práticas situadas

Marine Chesnais entrevistada por Wilson Le Personnic

Depois de um percurso como intérprete, nomeadamente com Gisèle Vienne, a bailarina e coreógrafa Marine Chesnais desenvolve actualmente uma investigação singular que cruza a dança, a apneia e os meios marinhos. Instalada há vários anos na ilha de Groix, ao largo da Bretanha, fez progressivamente deste território insular um espaço de investigação. O seu trabalho explora de que modo o corpo, a respiração e o movimento podem voltar a ser lugares de relação com o vivo¹, num mundo atravessado por crises ecológicas.

Wilson Le Personnic: Desenvolves há vários anos uma investigação situada, no cruzamento entre a dança, a apneia e os meios marinhos. Quais são actualmente as questões e reflexões que atravessam e orientam o teu trabalho?

Marine Chesnais: Defino-me como coreógrafa e apneísta. Estas duas práticas estruturam o conjunto da minha investigação artística. A dança e a apneia são, para mim, duas vias de uma mesma pesquisa: a do sopro, do movimento e da relação com o vivo. A apneia entrou na minha vida como uma evidência. Reensinou-me a respirar, a escutar, a abrandar. Debaixo de água, cada movimento é condicionado pela densidade, pela pressão, por uma gravidade diferente. Cada gesto, cada suspensão, torna-se resposta a uma matéria mais vasta do que nós próprios.

Hoje em dia, o meu trabalho constrói-se em torno da questão do lugar: como pode o corpo dialogar com o seu ambiente, com o vivo, com forças que o ultrapassam? Cada projecto nasce de um contexto específico, um lugar natural, um ecossistema, um encontro com um território. Nos últimos anos, os espaços marinhos e litorais impuseram-se como lugares privilegiados de investigação, levando-me a interrogar problemáticas ligadas à ecologia marinha e às ciências oceânicas.

Os meus processos implicam frequentemente fases de observação e de documentação sensorial e corporal antes de entrar na escrita do movimento. Trata-se, antes de mais, de deixar que a forma se construa a partir do corpo e do contexto, sem lhe impor uma ideia pré-existente. Não procuro representar a natureza, mas relacionar-me com ela, compor com ela, numa forma de humildade e de reciprocidade. Costumo dizer que não danço na água, mas com ela. Dançar com a água é aceitar os seus ritmos, as suas pressões, a sua densidade. Ela envolve o corpo de outra maneira, numa escuta activa, em que cada gesto depende do contexto. Esta abordagem leva-me a considerar o meio não como um cenário, mas como um parceiro de pleno direito, com o qual é preciso aprender a negociar, a compor, a cooperar.

WP: Vives em Groix, uma pequena ilha bretã ao largo de Lorient, há já vários anos. De que forma este contexto insular transformou a tua investigação?

MC: Viver em Groix reorientou profundamente a minha investigação. A ilha impõe uma relação concreta e quotidiana com os elementos: o mar, o vento, o horizonte como limite. Viver aqui é aceitar que tudo

depende do estado do tempo: as marés, as travessias... Este contexto transforma profundamente a maneira de viver. O enquadramento insular transformou também a minha relação com o tempo: tudo exige mais organização, mais flexibilidade e mais paciência, deslocar-se, abastecer-se, trabalhar no continente... Aprende-se a abrandar, a compor com aquilo que se apresenta.

É inegável que a proximidade quotidiana com o mar influenciou profundamente o meu trabalho. O mar lembra-nos constantemente que o vivo é mais forte do que nós, e que temos de nos afinar com ele em vez de o constranger. Este contexto insular oferece também um espaço de investigação extraordinário. Esta paisagem não é apenas um lugar de vida, mas uma componente activa da minha pesquisa. O quotidiano, caminhar, nadar, observar os ciclos, torna-se uma forma de conhecimento situado. A ilha funciona como um laboratório a céu aberto, onde posso experimentar, dia após dia, a relação entre o corpo e o seu ambiente.

WP: A apneia estrutura hoje em dia uma grande parte da tua investigação. Podes voltar a essa descoberta e ao que ela abriu no teu trabalho?

MC: Descobri o mergulho com garrafa há vários anos, durante uma digressão na Martinica. Foi uma primeira imersão num mundo que eu não conhecia. Tudo é diferente: a gravidade, a luz, o ritmo do corpo. Tudo me parecia de uma coerência absoluta, obedecendo a uma lógica natural, a um ritmo que escapava ao da superfície. Essa experiência foi fundadora, mas foi a apneia, alguns anos mais tarde, que transformou verdadeiramente a minha relação com o corpo e com o vivo.

Faço parte da geração de *Le Grand bleu* (*Vertigem Azul*, 1988, real. Luc Besson) e, sem dúvida, essa fascinação acompanhava-me desde há muito tempo. Decidi formar-me em Amorgos, na Grécia, nos locais em que o filme foi rodado. Desde as primeiras descidas, compreendi que a apneia não era apenas um desporto, mas uma experiência de relação consigo própria e com o mundo. A apneia exige disciplina e escuta, mas também uma capacidade de se abandonar. Foi aí que vivi o meu primeiro *hang*, esse momento de suspensão em que o corpo flutua imóvel na densidade da água. Senti, pela primeira vez, o que significava deixar-me ir, sem resistência, como uma alga transportada pela água. Foi uma experiência de êxtase, um sentimento de calma absoluta e de presença total. Experimentei uma forma de abandono que nunca tinha conhecido. Tudo se deslocava: a gravidade, o tempo, a percepção. Foi uma experiência decisiva. A partir daí, a apneia tornou-se muito mais do que um desporto: um instrumento de investigação para explorar concretamente a relação entre o corpo, a respiração e o ambiente.

WP: O que se sente física e mentalmente quando se está em apneia?

MC: É uma prática que envolve o corpo inteiro, mas também o espírito e a percepção. Ensinou-me a apreender o corpo de outra forma, a trabalhar a partir de uma relação diferente com o tempo, com o esforço e com a atenção. Debaixo de água, tudo é concreto: a pressão, o ritmo cardíaco, o medo, o relaxamento. Não é possível enganar-se em relação a estas sensações. O corpo reage, adapta-se, e é preciso aprender a escutá-lo para permanecer vivo.

Para mim, a experiência fundamental da apneia reside no facto de nos colocar numa situação em que é necessário ajustar-se. Cada gesto, cada respiração, torna-se uma forma de aprender a tornar-se disponível para o meio. O que me sensibiliza na apneia é esta tensão entre domínio e abandono. Debaixo de água, experimenta-se muito concretamente uma dissolução das fronteiras. O corpo deixa de estar totalmente separado do que o rodeia: está com o meio, atravessado por ele. Esse estado, a que chamo uma arte do difuso, abre uma experiência em que as fronteiras se tornam porosas e a distinção entre dentro e fora se esbate. O movimento deixa de ser uma acção voluntária para se tornar uma resposta ao meio. Esta passagem, entre domínio e confiança, transformou profundamente a minha maneira de dançar. Na dança como na apneia, tudo começa pela respiração. A respiração dá um ritmo ao movimento, liga o interior ao exterior. A apneia ensinou-me a construir o gesto a partir desta dinâmica: inspirar, suspender, soltar. É um ciclo simples, mas envolve todo o corpo e altera a percepção do tempo.

WP: De que forma a apneia te permitiu repensar a tua abordagem ao gesto coreográfico?

MC: As duas práticas sempre me pareceram profundamente ligadas, mas foi através da experiência repetida da sua articulação, dançar em terra, dançar debaixo de água, passar de uma para a outra, que as suas ressonâncias se tornaram cada vez mais evidentes. A apneia obrigou-me a compor com um meio vivo, imprevisível e impossível de dominar. A água é um elemento atravessado por correntes, forças direccionais, movimentos não lineares. Aceitar ser afectada pelo meio envolvente torna-se uma condição da própria prática.

A imersão também reforçou a minha consciência da nossa corporalidade líquida: um corpo atravessado por líquidos em movimento, pela respiração e pelos fluxos fisiológicos. Na descida, atravessamos estados muito contrastantes. Aprende-se a manter a calma no desconforto, a deixar o corpo adaptar-se ao meio. Com o tempo, compreendi que a dança e a apneia partilham uma mesma pesquisa: a de um equilíbrio entre controlo e abandono. Em ambos os casos, trata-se de escutar, de encontrar a relação justa entre tensão e desconstracção, entre acção e recepção. Debaixo de água ou em terra, o corpo aprende a compor com o que o rodeia, a afinar-se com o ritmo do vivo.

WP: Em 2021, criaste o díptico *Habiter le senil* (*Habitar o Limiar*), a partir de improvisações dançadas em apneia junto de

baleias-jubarte da ilha da Reunião, o teu primeiro projecto de investigação situada. Podes retrair a génese deste projecto?

MC: Desde o início, imaginei este projecto em dois eixos: um filme documental e uma criação coreográfica, duas obras em diálogo a partir de uma mesma experiência de encontro. O impulso inicial surgiu durante uma temporada no Mar Vermelho, onde nadei com golfinhos selvagens. Para além do deslumbramento, observei nas pessoas presentes efeitos imediatos: uma forma de acalmia, de abertura, de alegria partilhada. Foi a partir daí que senti vontade de explorar o que estes encontros transformam na nossa maneira de estar no mundo.

Era-me então necessário encontrar um território onde o mergulho com cetáceos fosse possível num enquadramento simultaneamente legal e ético. A ilha da Reunião impôs-se de forma natural: é um dos raros territórios onde a entrada na água com baleias é autorizada, regulamentada e acompanhada por equipas de investigação. Contactei antecipadamente biólogos e estruturas locais para compreender as regras e os desafios específicos do território. Queria que o projecto se enraizasse numa abordagem respeitosa, consciente do território e dos seus habitantes.

Também fui ter com uma etóloga para preparar um trabalho sobre os comportamentos e a atitude a adoptar na água. Já no local, com o Vincent, realizador e apneísta, fizemos várias entrevistas a cientistas e profissionais do mar, de modo a adaptarmos as nossas práticas e a reduzirmos ao máximo o impacto da nossa presença. Trabalhámos sob autorizações rigorosas e com o apoio de uma instrutora de mergulho, cuja exigência de delicadeza e paciência orientou profundamente o nosso trabalho.

Optámos por filmar exclusivamente em apneia, sem garrafa nem *rebreather*. Esta escolha limitava as nossas possibilidades técnicas, mas garantia uma presença justa, à escala do meio. Entrar na água não garantia nada: por vezes era necessário esperar, aceitar não ver nada, não filmar nada... Os encontros foram poucos, mas sempre profundamente marcantes. Em dezasseis mergulhos, apenas alguns proporcionaram verdadeiros momentos de proximidade, entre os 15 e os 25 metros de profundidade. O resto do tempo foi sobretudo espera: longas horas de vigília, de observação à superfície, de aproximações interrompidas. Havia frio, cansaço, por vezes frustração. Mas tudo isso fazia parte do trabalho. Nunca nada estava assegurado, e era precisamente essa incerteza que tornava cada encontro precioso.

WP: Como se organizavam esses encontros com as baleias-jubarte? Que imagens, que sensações, que recordações guardas dessas experiências?

MC: Com o Vincent, começámos por recolher informações junto de marinheiros, investigadores e mergulhadores locais. O objectivo era compreender os comportamentos das baleias e as boas práticas de aproximação. Cada mergulho tinha de ser cuidadosamente ponderado: identificar se o animal estava em movimento ou em

repouso, perceber sinais de apaziguamento ou de vigilância, avaliar se tolerava a nossa presença. Era necessário saber esperar, não forçar o encontro e, por vezes, renunciar, se as condições não estivessem reunidas.

Trabalhávamos frequentemente longe da costa, onde o mar se torna mais denso, mais profundo. Nesse meio aparentemente silencioso, a acústica subaquática tornava cada gesto audível: um simples movimento de barbatana podia alterar tudo. Cada imersão exigia uma escuta muito precisa, a capacidade de permanecer legível para o animal, de manter a distância justa, sobretudo na presença de mães e crias.

O que retenho sobretudo destas experiências é a consciência muito forte do que está em jogo na relação. Nunca podemos saber o que se passa verdadeiramente para o outro, o animal. Essa incerteza torna extremamente sensível tudo o que se joga na relação: a respiração, as intenções, as tensões... Obrigá-nos a estarmos permanentemente atentos à forma como nos posicionamos perante o outro.

Recordo-me de um mergulho em particular: ponho a cabeça na água e, de repente, elas aparecem, muito perto, suspensas debaixo de mim. Duas silhuetas imensas, imóveis, suspensas no azul. Desço lentamente, até encontrar a minha fluabilidade neutra. O tempo parece parar. Já só existe o bater do coração e a respiração que retenho. O momento durou alguns minutos, talvez menos, mas guardo dele a sensação de uma presença partilhada, de um equilíbrio frágil. Não sei se a palavra “encontro” é suficiente. Nunca saberei o que elas perceberam de nós, mas algo se abriu, um acordo silencioso. Estes instantes têm uma força imensa, porque não se provocam: acolhem-se.

respiração. Progressivamente, a respiração tornou-se central, ao ponto de ser por vezes audível, como forma de partilhar a presença.

Em sentido inverso, levei também para a água gestos ensaiados em estúdio, para observar de que forma o meio os transformava e trazer depois essas transformações de volta para a dança. Este protocolo de idas e vindas entre imersão e estúdio tornou-se, mais tarde, um método de investigação por si próprio. *Habiter le seuil* lançou as bases da minha abordagem actual: um trabalho situado, desenvolvido em contacto directo com um meio e alimentado pela colaboração com cientistas. Este projecto cristalizou princípios que continuam a orientar a minha prática: uma dança bio-inspirada, pensada como uma forma de aprendizagem a partir do vivo.

WP: Que entendes exactamente por dança bio-inspirada? Como é que esta abordagem ganha forma na tua investigação?

das suas ferramentas: o etograma, que inventaria as posturas e os gestos característicos de uma espécie. A partir desta base científica, construo materiais coreográficos misturando gestos humanos e gestos de outras espécies. Trabalhei, por exemplo, a partir dos cetáceos, das aves, dos corvídeos ou ainda de organismos marinhos microscópicos. A ideia não é, evidentemente, imitar, mas deixar-me deslocar: permitir que a baleia, o corvo ou o plâncton ampliem o meu vocabulário, abram novos espaços sensoriais e gestuais. Cada criação é uma tentativa de co-composição entre o humano e o não-humano.

WP: Continuas actualmente a aperfeiçoar a tua prática da apneia, participando regularmente em formações no estrangeiro. Que ensinamentos continuas a retirar dessa prática? Que dimensões da tua investigação a apneia continua a revelar ou a deslocar?

MC: Continuo a praticar apneia porque ela faz hoje parte integrante da minha in-

de afinar o meu conhecimento do corpo e da respiração. Cada descida é um exercício de concentração e de justeza, um lembrete dos princípios que alimentam o meu trabalho coreográfico. Estes regressos regulares à água mantêm a prática viva.

WP: Vês o teu trabalho como uma forma de resistência?

MC: No início, tratava-se de uma pesquisa pessoal, quase íntima, sem intenção militante. Mas, com o tempo, essa abordagem foi-se afirmando, tornou-se um posicionamento. O sector das artes performativas transformou-se profundamente: funciona hoje segundo uma lógica de aceleração, de hiper-produção e de performance permanente. Ora, não me revejo nessa lógica. Já pensei em parar tudo, em ficar simplesmente em Groix, em viver de outra maneira. Mas hoje em dia sinto uma responsabilidade: a de sustentar esta investigação, de a defender, porque ela encarna uma outra forma de fazer.

Resistir, para mim, é recusar certos modelos: a produção contínua, a performance, a procura do efeito. É afirmar que um projecto pode existir antes e para além do espectáculo. Defendo que a investigação, a prática e a transmissão sejam reconhecidas como formas de criação em si mesmas, a par de igualdade com o palco. Esta resistência passa também por um movimento inverso ao do mundo: abrandar, respirar, ligar-se concretamente ao meio ambiente. Viver numa ilha ajuda-me muito nesse processo. É uma forma de fazer

reset regularmente, de verificar o alinhamento entre o que digo, o que faço e a forma como produzo. Não procuro opor a arte ao sistema, mas inventar outras maneiras de existir dentro dele.

Traduzido pela equipa editorial com recurso à IA.

1. A entrevista em francês recorre frequentemente ao termo “vivant”, que não tem correspondência directa em português. A tradução mais literal seria o particípio presente do verbo viver, “vivente”; no entanto, dada a sua estranheza, optámos por traduzir como o “vivo”. O termo tem sido acolhido no meio da filosofia e ciência da ecologia em França. Segundo o filósofo Baptiste Morizot: «É um conceito que coloca a tónica nas nossas interdependências e que permite trabalhar em benefício das nossas relações com os ecossistemas, sem opor à partida, e sempre, os interesses dos seres humanos aos da “natureza”.» (N.T., com um agradecimento a André Barata) https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/09/22/le-vivant-un-concept-qui-gagne-en-popularite-dans-la-philosophie-et-les-combats-ecologiques_6095554_3232.html (N.T.).



Marine Chesnais, *Below The Wave*, 2025. Foto: Laura Mommicchi.

WP: Como transpuseram estas experiências submarinas para o estúdio?

MC: *Habiter le seuil* foi a minha primeira experiência de dança subaquática, numa altura em que ainda estava a descobrir a apneia. A filmagem construiu-se num vaivém constante entre o oceano e o estúdio. De manhã, mergulhávamos; à tarde, regressava à sala para deixar o corpo digerir o que tinha atravessado. Retomava as sensações de olhos fechados: a densidade da água, a ausência de peso, os ajustes ínfimos para poupar oxigénio, a concentração exigida por cada gesto.

Nesta fase, a dança filmada era inteiramente improvisada, orientada apenas por um trabalho prévio de observação dos comportamentos das baleias. Quando iniciei as primeiras sessões em estúdio com a bailarina Clémentine Maubon, desdobrámos estas matérias: como se transpõe em terra uma espiral vivida debaixo de água? Como se transforma o gesto quando cada movimento consome oxigénio? Juntas, procurámos uma gramática comum, assente na continuidade, na precisão, na

MC: Não reivindico a criação do conceito de dança bio-inspirada. Trata-se de um campo de investigação partilhado, no qual vários artistas e cientistas se interrogam sobre a forma como a observação do vivo pode alimentar as nossas práticas e transformar a nossa relação com o corpo. O que me interessa é compreender de que modo as ciências da vida podem deslocar os nossos hábitos, corporais, perceptivos, mas também culturais. Vejo nisso uma maneira de sair do conhecido, de permitir que o corpo se invente de outro modo, em diálogo com outras formas de vida.

Dispomos hoje de muitos conhecimentos sobre o vivo, sobre a sua complexidade e os seus equilíbrios, mas esses saberes têm dificuldade em traduzir-se nos nossos gestos e comportamentos. Entre a consciência intelectual e a incorporação existe uma brecha que me interessa profundamente. A dança é, para mim, um meio de explorar esse espaço, de transmitir o conhecimento através da experiência.

Na minha prática, recorro frequentemente à etologia — a ciência do comportamento animal — e, em particular, a uma

investigação. É uma disciplina exigente, que requer tempo e regularidade. O corpo precisa sempre de várias semanas para se adaptar, para que a respiração encontre outro ritmo. Nem sempre tenho a possibilidade de dedicar meses inteiros ao treino, daí a importância de sessões intensivas, por vezes associadas a digressões no estrangeiro. Esses momentos são necessários para reencontrar determinadas sensações: a densidade da água, a precisão dos gestos, o controlo da respiração. Esquecemo-nos rapidamente, e regressar a esses estados permite-me manter o vínculo entre a prática aquática e o trabalho em estúdio.

Há também uma razão muito concreta: em França, orientar ateliers em meio aquático implica a obtenção de um diploma nacional. Para continuar a transmitir e a desenvolver projectos em meio aquático, preciso de obter o diploma necessário para o enquadramento do mergulho. Mas, para além dessa formalidade, continuar a praticar a apneia é essencial: é uma forma

Sonhos da sujidade¹ e do *trash* Sepideh Khodarahmi

UMA HOM(O)NAGEM À SUJIDADE²
O TRASH É REI
O OURO ESTÁ NA MERDA
DIVA DE ESGOTO
POESIA TRASH

As pessoas sempre me disseram que sou suja, nojenta. Uma vez como elogio, outras não. A minha primeira memória disso é de quando tinha seis anos: estava a brincar com *Barbies* num qualquer subúrbio sueco com a minha amiga Sussi, quando o Emmanuel, um miúdo do nosso jardim de infância, se aproximou. Olhou para a Sussi e disse:

- Pareces uma *Barbie*.
Depois olhou para mim e disse:
- E tu, como uma *Barbie*... suja.

Na verdade, não disse isso, chamou-me «*Barbie* cocó». *Barbie* cocó.
(Em defesa do Emmanuel, a minha família era a única família imigrante do Médio Oriente naquela cidade, daí que ele provavelmente nunca antes tivesse visto uma miúda com o meu tom de pele. Devemos ter isso em mente, portanto.)

O que é uma *Barbie* cocó?

O meu pai é ridiculamente asseado. É provavelmente a pessoa mais asseada que alguma vez conheci. Lava os pratos antes de os pôr na máquina de lavar loiça. Costumava fazer-me dividir a minha roupa suja em três categorias: roupa interior, meias e tudo o resto. (Não quando tinha de lavar a roupa, mas antes, no cesto da roupa suja.) As meias eram o que estava mais perto do chão, por isso eram a peça de roupa mais suja e não podiam tocar em nenhum outro tecido. A roupa interior, por outro lado, era a realza da roupa suja. Tinha de estar mais limpa do que tudo o resto, pelo que era preciso um ritual próprio. Eu tinha de esfregar todos os pares de roupa interior com sabão e água quase a ferver antes de lhes ser permitida a entrada na máquina de lavar roupa. E depois havia o resto, o que estava pelo meio.

A ideia do sujo. Arte suja, mentes sujas, ações sujas. Cresci com essa palavra, e obviamente apropriei-me dela. Obviamente, tornei-a no meu material.



Poop Princess. Foto: Sepideh Khodarahmi.

Esta foi uma das primeiras personagens que criei. Chamei-lhe Princesa Cocó. Era uma princesa de merda, a flutuar numa piscina de água castanha e a comer gosma castanha achocolatada. Instalei microfones subaquáticos para que o público pudesse ouvir toda a sua paisagem sonora das profundezas. O meu corpo basicamente tornou-se este concerto subaquático nojento, uma experiência repulsiva de *ASMR*³ Cheguei mesmo a escrever um manifesto para ela, cujo fulcro

era simples: a merda torna-nos iguais. Diante da merda, ninguém tem estatuto, há uma verdadeira unidade original. Mais ou menos como as pessoas falam da morte, mas com menos romantismo. De maneira algo irónica – e na altura não fazia a mais pequena ideia –, a Princesa Cocó viria a tornar-se o meu ritual de purificação como artista recém-formada. Ela esclareceu tudo aquilo que me tinha sido ensinado sobre a feminilidade no palco e as expectativas projetadas no meu corpo, todo o prazer que supostamente devia representar (especialmente numa profissão tão definida pela sua relação com o olhar). Ser uma princesa coprófaga acabou por se converter exatamente no exorcismo de que precisava depois da escola de representação para prosseguir com as minhas ambiciosas explorações da sujidade.

que havia na Princesa Cocó que parecia ser tão importante? Tão revelador na sua estúpidez, no seu conceito simples e de mau gosto?

Quando admiro o sujo, não falo apenas de conteúdo, também falo de forma: vejo o conceito de mau gosto em si mesmo como uma espécie de sujidade valiosa. Tomemos como exemplo uma *lip-sync drag* caótica, ou a música de festa iraniana «damboli-dimbol», ou a cultura *ballroom*, para nomear apenas alguns. Todos são exemplos de «piadas estúpidas» usadas como veículo para um profundo discurso poético, existencial e político. Podemos mesmo vê-lo como uma espécie de código, uma linguagem entre grupos marginalizados para conversarem longe dos ouvidos dos poderosos. Para a elite, estas piadas de mau gosto podem ser desconsideradas como entretenimento ou como atividades culturais anti-intelectuais descartáveis: funcionam ocultando a inteligência por trás do que parece não fazer sentido. O meu trabalho e fascínio jaz nessas piadas de mau gosto: uma Princesa Cocó, uma sereia que tira *selfies* em museus, um rabo a esmagar bolos, ursos de peluche a despirem-se num clube de *strip*... a lista de piadas baratas a que me dediquei continua.

adoro sentar-me em bolos. adoro esmagá-los com o rabo e sentir o chantilly espalhado pelo meu cu peludo. sentir as camadas cozidas a acariciarem-me os lábios vaginais e a geleia quase a entrar-me pelo olho do cu adentro. adoro ser uma sereia malvada. desleixada e molengona e molhada. partes iguais sensuais, partes iguais repulsivas. cheiro a peixe e mamas grandes é uma combinação fantástica. adoro ser uma Princesa Cocó. adoro ser um urso de peluche a fazer *strip*, a fazer lapdances fofas, como uma mascote fodida.

Daí que, sim, sim, trinta anos após o comentário do Emmanuel, dou comigo com um arquivo muito ocupado com a ideia do sujo e do mau gosto. E, por inerência, também com a ideia de limpeza.

Falemos do não sujo. Do limpo!

Em primeiro lugar, o limpo muitas vezes assume que o minimalismo tem algum tipo de valor artístico intrínseco. E nessa lógica, a ausência é, então, considerada sofisticada, e o excessivo, por outro lado, é considerado uma falta de disciplina. Esta hierarquia estética protege um conceito limitado de bom gosto ao denominar tudo o que está fora dos seus limites como «pouco sério» e «superficial» e «entretenimento». O meu trabalho trata esta asserção como um erro. Um erro muito aborrecido e pouco inspirador. A ideia de que a moderação e o minimalismo representam a forma mais elevada de inteligência artística simplesmente não me inspira. (Importa recordar que esta adoração do minimalismo não se trata apenas de uma preferência estética, mas é realmente um sistema de valores colonial. Eleva corpos/estéticas que aparentam estar sob controlo ao mesmo tempo que sinaliza outro/as como não civilizado/as. Quando escolho o *trash*, o *kitsch* e o *camp*,

estou a rejeitar deliberadamente uma métrica colonial que confunde supressão/controlo com sofisticação.) Em segundo lugar (e aqui o jogo de poder torna-se suculento), o limpo precisa do sujo para sustentar a sua própria posição. A pureza não é uma categoria autossuficiente; depende do contraste. A limpeza é sustentada pela constante produção de outros considerados sujos. Isto demonstra que a limpeza é um privilégio social constantemente reproduzido, emaranhado num sistema interseccional de opressão social. Dito de outro modo: a atribuição da sujidade e da limpeza funciona como um mecanismo de controlo. Produz hierarquias, regula comportamentos e decide que expressões podem ter legitimidade cultural. E muito honestamente, acho engraçado trabalharmos num campo obcecado com a diversidade e o discurso pós-colonial, mas que ainda está apavorado com a «má» arte. O meu envolvimento com materiais e estéticas sujas – especialmente no seio de instituições de arte nobre a que tive o privilégio de ir parar – expõe a forma como essas categorias realmente funcionam. São relacionais. Mantêm o poder. E no momento em que tocamos no «sujo», vemos exatamente quem precisa dele para se manter limpo.

O TRASH É REI

Quando ensino a minha prática de drag king, tenho um mantra: «O TRASH É REI.» Começou por ser uma proposição, mas acabou por se tornar um mantra geral. A proposição era simples: anunciamos um espetáculo de talentos, um cabaré. Toda a gente apresenta um número; qualquer «talento», de uma simples habilidade a uma especialidade inútil. A tarefa é tratar o que é banal e estúpido como algo genial, o mais precioso e espetacular. A técnica de *drag king* já brinca com o exagero de traços hipermasculinizados, em particular com a tendência para sobrestimar o nosso próprio brilho. Esta proposição tende para a paródia. Mas mais importante ainda, torna-se uma investigação cômica daquilo que consideramos impressionante e daquilo que rejeitamos. O que consideramos ser um talento? No contexto das artes performativas, esta questão amplia-se. Que habilidades são reconhecidas? Que tipos de formação são considerados legítimos? Será coincidência que o *ballet* e a música clássica ocidental sejam tidos como os derradeiros indicadores da virtuosidade e sejam, de algum modo, inerentemente o oposto do mau gosto? a revolução do não higiénico. a sujidade como veículo existencial?

No meu trabalho «Uma hom(o)nagem à sujidade» levei *sujidade* a sério para o estúdio. Terra. Ela destacou outra qualidade: este material não higiénico, porém é tão essencial à vida, é literalmente sujidade, que nos sustém tanto na vida como na morte. É a fonte de nutrição para todo o reino animal, bem como o corpo que nos recebe quando chegamos ao nosso fim. E, uma vez que a sujidade se tornou o meu modo padrão de fazer sociologia, considero o espelhamento político interessante.

Divine diz: «A imundície é a minha política, a imundície é a minha vida» (*Pink Flamingos*, 1992, real. John Waters). Tentar dar ares de «limpa» neste momento seria simplesmente embaraçoso. A linhagem das pessoas a quem chamaram sujas e que depois construíram a sua própria estética, política e comunidade diretamente dessa porcária é vasto. Eu faço parte de uma genealogia, e este é o meu capítulo na antologia da sujidade.

1. A palavra *dirt* tem uma riqueza semântica no inglês que se perde na tradução para o português. Ela tanto pode significar sujidade ou imundície, como pó ou terra. No caso, devemos lê-la na sua aceção original (terra/sujidade). (N.T.)
2. No original, «A homm(o)age to dirt(y)», mescla a palavra homagem com homossexualidade, e brinca com polissemia do substantivo *dirt* (terra ou sujidade) e com a sua adjetivação *dirty* (sujo). (N.T.)
3. Autonomous Sensory Meridian Response/ Resposta Sensorial Meridiana Autónoma (N.T.)

Traduzido do original em inglês por Pedro Morais.

A ruína é uma cauda

Marta Lopes Santos

Começou com um convite
move-te como
um animal que perdeu a cauda e ganhou mãos,
que descobre dedos e que uma mão é uma folha um mapa uma amante
um animal com saudades da água, a sua primeira casa
tornando-se um fóssil, pesado, gravidade planetária
na palma da sua mão os sonhos da pedra da terra do luto
um padrão de movimento esquecido ou redescoberto
um corpo que se transforma pela exploração das cavernas
na sua boca a água a palavra que se faz texto perguntando.¹

Começo por desenhar um mapa: dois holofotes iluminam dois grupos de objectos, dispostos no chão em lados opostos. Um inclui uma lona de PVC dobrada, fita adesiva, suportes de microfone fechados, corda e um tubo. O outro inclui várias faixas de fita adesiva preta e branca coladas no chão. Um terceiro holofote ilumina uma plataforma móvel com um conjunto de colunas de som. No centro do palco, três suportes para microfones, cuja altura parece desproporcional a tudo o resto.

A sala escurece.
The Ruin Is a Tail, de Sancha Meca Castro (1997, Bragança), surge de dois períodos de residência: guiadas por sugestões dadas antes de adormecer, as performers eram convidadas a moverem-se de madrugada a partir de memórias celulares presentes nos seus sonhos. Estes movimentos foram então primeiro arquivados em vídeo e depois desdobrados em palco. A peça começa por estabelecer, através da repetição, uma compreensão do arquivo gestual. À medida que avança, a relação entre as performers e os objectos em palco transforma-se, culminando numa antítese do início, marcada pela deformação dos objectos e por uma partitura imprevisível.

O sonho
Sonhar requer uma filosofia própria. Uma crença, talvez, que sonhar nos conecta ao que IONE, no seu livro *Quantum Dreaming* (2025), chama de Grande Sonho: formas de conhecimento extra-linguísticas, às quais acedemos através do subconsciente, não do racional.² IONE baseia-se no físico Arnold Mindell para propor, através do potencial quântico, que as nossas consciências podem estar ligadas à estrutura do universo, que a fonte da vida não deve ser procurada num corpo específico, mas considerada “uma experiência partilhada e entrelaçada que nos envolve a todas, o ambiente, e qualquer outra coisa no universo”.³ Se o Grande Sonho é “o grande mistério do qual todas vimos”⁴, como pode um corpo mover-se a partir dele? *The Ruin Is a Tail* começa devagar. Quatro performers entram e saem do palco várias vezes. Aproximam-se das paredes, uma de cada vez, posicionam-se contra elas, imóveis como se para mapear o espaço, sentir os seus limites. Enquanto isso, preparam-se para dissolver os seus próprios limites. A primeira performer a ocupar o centro do palco desenha um círculo com a cabeça, antes de baixar os braços e o tronco, articulando-se quase como uma marionete. Agacha-se, levanta o corpo e repete o movimento várias vezes. Move-se como se tivesse acabado de descobrir o movimento, como se as suas articulações se estivessem a soltar.

As performers não interagem directamente, movem-se pelo espaço ocupando diferentes posições, comunicando através da partilha dos seus gestos, sequências que repetem em *loop*. Movendo-se juntas, em constelação, parecem estar a redescobrir ou a testar todo o potencial do corpo, enquanto aprendem a coexistir através destes sonhos, que a peça desprivatiza através da troca e da repetição.

O gesto
Para Agamben, o gesto é essencialmente “sempre gesto de não se entender na linguagem”.⁵ Porque um gesto permanece num meio-termo. Estes gestos não são movimentos desconhecidos, mas quebram a norma: tornam-se estranhos tanto pela sua repetição como pela novidade com a qual são executados, carregando um certo sentido de admiração sobre como é possível mover um corpo. O silêncio é quebrado. Há agora um batimento cardíaco, um pulso, um som abafado que ecoa pelas veias, ou pela água. Há braços e dedos que ondulam; cabeças que giram, como se para provar a multidimensionalidade do espaço. As performers ficam de pé, agacham-se, inclinam-se para trás. Elas giram, guiadas pelas mãos, pelos braços, pela cabeça. Um gato a acordar, redescobrimdo a coluna. Um arrastar das pernas. Alguém fica de pé, levanta lentamente o braço direito, aponta.

Um sonho de um gesto, é isso que Giorgio Agamben encontra na definição de cinema implícita em *Traum und Nacht* (1983) de Samuel Beckett.⁶ Em “Notas sobre o gesto”, Agamben vê o cinema como um meio através do qual se pode registar e recuperar a perda de gestos da sociedade. Se os gestos se perderam, registá-los, reencená-los e recuperá-los torna-se inseparável de uma noção de arquivo.

O arquivo
*Eco. Alta frequência pulsa dentro da escuridão. Um estudo que inclui avaliações humanas de risco. É mais seguro pensar do que sentir.*⁷ É mais seguro pensar do que sentir. Faz eco, esta frase reproduzida em voz-off no final da peça. Tudo nos convida a fazer o contrário, parece mais fácil senti-la do que compreendê-la racionalmente. Muitas vezes, pareceu-me impossível traduzir esta peça em palavras. Sancha diz-me que vê a sua prática como tradução. O sonho da memória de um fóssil torna-se gesto, torna-se arquivo, torna-se gesto novamente. Um arquivo é um fóssil que não dura. As imagens são rompidas. Elas permanecem no meio-termo, tornando-se ruínas, acima de tudo, antes de se transformarem noutra coisa, algo precariamente rearquivável,

reproduzível, pronto para ser interrompido e transformado repetidamente. Também eu permaneço no meio-termo, à procura de forma. Estou a tentar relatar o que vi, não o que senti. Há diferença? Volto sempre a Sara Ahmed: “É importante como montamos as coisas, como as juntamos. Os nossos arquivos são montados a partir de encontros, tomando forma como um traço de memória de onde estivemos.”⁸ A peça parece tanto perguntar como responder à pergunta de Erin Manning: “E se o conhecimento não fosse assumido como tendo já uma forma?”⁹ Os movimentos tornam-se abertos, negando qualquer reivindicação de que um arquivo poderia ser algo fixo. E como poderia ser diferente, se está incorporado? Se gestos são citações, somos sempre um arquivo de gestos. Tentamos incorporar um arquivo através do arquivo instável que é o corpo, poroso, entrelaçado com o mundo. O corpo torna-se um anarquismo, como formula Manning: “um repertório de vestígios de eventos”, vestígios que carregam potencial, que são “reactiváveis”.¹⁰ A reactivação desses traços “ajuda a desencadear um novo evento que dá continuidade ao processo criativo do qual eles surgiram, mas numa nova interacção”.¹¹ Ao incorporar o arquivo, transformamo-lo em algo novo.

A ruína
Finalmente, o arquivo torna-se ruína. Os gestos atingem o seu ponto de saturação. A sala escurece.

Uma lona é desdobrada e revela uma cena: a inauguração de uma obra. Um palco com suportes de microfone, pessoas de fato ou com coletes fluorescentes, máquinas. A lona é erguida, para que todos possam ver a imagem, e transportada em direcção ao centro do palco. A imagem é virada de cabeça para baixo. A perturbação causada pela abertura da terra que ilustra define o que se segue.

Sons do dia-a-dia (chaves, uma porta a abrir e a fechar, pássaros) sugerem a manhã, um despertar, a calma antes da tempestade.

O meio-termo já não pode ser sustentado, o movimento é ampliado. As performers interagem agora directamente umas com as outras e com os outros objectos no palco que permaneciam intocados. Uma quinta performer entra em cena. Os objectos vão-se tornando estranhos nas mãos delas, algo a ser descoberto. Separados da sua utilidade, as suas funções são renegociadas. Transformados em co-intérpretes, a peça questiona uma diferença pré-estabelecida entre coisas inanimadas e vivas. Estamos novamente entrelaçadas. Os monumentos erodem-se, as estátuas caem. O colapso pode ser acidental ou deliberado. Os suportes dos microfones são derrubados. Em 2020, assisti a um vídeo de um protesto Black Lives Matter em Bristol, onde os manifestantes derrubaram a estátua de Edward Colston para dentro de água, removendo a presença do comerciante de



The Ruin is a Tail, de Sancha Meca Castro. Fotografia de Nellie de Boer.

escravos do porto da cidade. A estátua está agora no museu M Shed, em Bristol. Não uma ruína, um arquivo. Ou será que é a mesma coisa? Os movimentos intensificam-se, tornam-se espasmos. O caos instala-se, o arquivo rui; os objectos transformam-se em escombros. “A casa está em ruínas ou, pelo contrário, acaba de ser renovada e gentrificada até ficar irreconhecível”¹², diz-nos Svetlana Boym. Boym distingue duas tendências da nostalgia: os nostálgicos restauradores querem reconstruir a casa, restaurar a verdade e regressar aos símbolos e mitos nacionais; os nostálgicos reflexivos permanecem nas ruínas, narram a história entre o passado, o presente e o futuro.¹³ Mas o que fazer com tudo o que permanece obscuro? Com os gestos ocultos à vista do público, com os detalhes demasiado pequenos para serem vistos, com tudo o que não consegui incluir neste texto? Eles ficam guardados no seu próprio arquivo-fantasma, escondidos sob as ruínas. O colapso é emergente. Habitamos as ruínas de uma performance.

* *The Ruin Is a Tail* foi apresentada em Junho de 2025 no teatro de Brakke Grond em Amesterdão. Conceito, coreografia e cenografia de Sancha Meca Castro. Pesquisa e interpretação de Dora Brkarić, Hannah Badura, Thalia Stone, Nara Gonçalves e Sancha Meca Castro. Desenho de som e música ao vivo por Inês Malheiro.

1. Este poema é inspirado nas indicações propostas às performers durante a fase de investigação de movimento, não faz parte da performance em si.
2. IONE, *Quantum Dreaming* (Londres: Silver Press, 2025), 10. (Londres: Silver Press, 2025), 10.
3. Ibidem, 13, 36. Tradução da autora.
4. Ibidem, 10. Tradução da autora.
5. Giorgio Agamben, “Notas sobre o gesto”, em *Artefilosofia* 4 (jan. 2008), 13. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.
6. Ibidem, 12.
7. Tradução da versão original, reproduzida na peça: “Echo. High frequency pulses into the darkness. A study involving human assessments of risk. It feels safer to think instead of to feel.”
8. Sara Ahmed, *The Promise of Happiness* (Durham e Londres: Duke University Press, 2010), 19. Tradução da autora.
9. Erin Manning, *The Minor Gesture* (Durham e Londres: Duke University Press, 2016), 9. Tradução da autora.
10. Erin Manning, “What Things Do When They Shape Each Other”, em *For a Pragmatics of the Useless (Thought in the Act)* (Durham: Duke University Press, 2020), 92. Tradução da autora.
11. Ibidem, 92. Tradução da autora.
12. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (Nova Iorque: Basic Books, 2001), 50. Tradução da autora.
13. Ibidem, 41.

O intruso em dias

Sina Saberi

Passaram precisamente mil oitocentos e noventa dias desde que a nossa relação tóxica começou tão abruptamente. Um ente não convidado colidiu com o âmago do meu ser, afundando-se nas células que compõem o meu corpo.

Em *The Divided Mind*, mais do que descrever o choque traumático como uma lesão física, John E. Sarno descreve-o como um acontecimento psicofisiológico – uma interação entre a mente, o sistema nervoso autónomo e o corpo. Por outras palavras, a mente antevê uma ameaça avassaladora e o cérebro ativa o sistema nervoso central – a resposta lutar-ou-fugir. Segue-se a falta de oxigénio, uma repressão emocional, e o corpo converte-se em distração. Os sintomas físicos são usados para desviar a atenção das emoções ameaçadoras. Quando este conflito emocional fica por resolver, o padrão pode tornar-se crónico.¹

Há quatrocentos e setenta e nove dias, numa conversa com o médico Gabor Maté, falei da dor crónica que sinto na coluna e do meu longo percurso por uma série de terapêutas, curandeiros e investigadores. Falei-lhe do meu último diagnóstico de transtorno de stresse pós-traumático e da psicoterapia que realizei muito mais tarde, anos após o trauma ter ocorrido.

Em *Waking the Tiger*, Peter A. Levine, que desenvolveu a Experiência Somática no final da década de 1960, descreve o trauma como o resultado de respostas biológicas defensivas incompletas, que deixam o sistema nervoso encalhado num estado de fuga, luta ou bloqueio.² Perguntei ao Dr. Maté sobre esta dor estagnada e o que poderia fazer para me ajudar a integrá-la.

Ele perguntou-me o que faço para conseguir isso, e eu respondi: «Bem, tento dançar.»

Nesse momento, vi um sorriso a formar-se nos seus lábios e uma leve oscilação no seu corpo. «Bem», disse ele, «continua a dançar, há séculos que isso ajuda as pessoas a curarem-se.»

Há novecentos e oitenta e quatro dias, fui forçado a trocar a minha cidade natal por uma vida diaspórica naquele que outrora foi chamado o mundo livre. Fi-lo com a intenção de criar um capítulo final para a minha trilogia de 2016 – «Prelúdio», «Damnoosh» e «Narges». Demorei meses a reconectar-me com o meu corpo, a identificar as muitas partículas estagnadas que estavam alojadas na minha fáscia, e a aprender a distinguir entre a dor e a possibilidade.

Através da *Gyrokinesis*,³ da Experiência Somática, da terapia física e de massagens terapêuticas – um pequeno alongamento de cada vez –, consegui dissolver as maiores acumulações de dor. E precisamente trezentos e sessenta e seis dias depois, pisei o palco do Kampagnel, em Hamburgo, para estrear o capítulo final: «Fundamentos para se ser ترگیس». Cento e quarenta e um dias mais tarde, senti que tinha fechado um livro do passado com a duração de uma década e que aquilo com que fiquei foi com a dor atual. Comecei a olhar para a dor de uma perspectiva meta.

(From) being in(to) pain⁴

No livro *O corpo não esquece*, o psiquiatra Bessel van der Kolk escreve: «O trauma não é apenas um acontecimento ocorrido algures no passado; é também a impressão deixada na mente, no cérebro e no corpo pela experiência [...]»⁵

Eu entrei no estúdio de dança para examinar com mais atenção este suposto conflito psicossomático. Nessa altura, a nível da mente, tinha completado dezasseis sessões de terapia psicodinâmica concebidas para dar início a um processo de integração há muito aguardado. Essas sessões foram necessárias, mas não suficientemente imediatas para aliviar a dor intermitente – ainda que implacavelmente persistente – alojada na base da minha coluna.

Paralelamente, procurei lidar com este tormento num nível puramente físico. Participei em sessões regulares com um psicoterapeuta holístico que me ajudou a compreender como o trauma atua na fáscia, nos músculos e na memória celular. O meu corpo – e aquilo a que apenas posso chamar a minha alma – girou continuamente entre o *Gyrotonic*⁶ e a dança, a psicoterapia e a fisioterapia, com alguma sessão ocasional de Experiência Somática, entre outros.

Não demorou muito tempo para que uma coisa se tornasse inequivocamente clara: esta dor não podia ser curada

em isolamento. Assim que a dor entrava num espaço partilhado – através do diálogo ou da performance –, revelava as suas dimensões relacionais e geracionais, tornando evidente que a cura teria de se estender para lá do corpo individual.

Aí que, em 27 de outubro de 2024, tenha convidado uma audiência em Hamburgo para participar numa palestra-performance em que um psicoterapeuta, um colega bailarino e eu nos juntámos para partilharmos reflexões sobre a dor, o trauma e as possibilidades de cura coletiva. Nesta palestra-performance, intitulada «(From) being in(to) pain», conduzimos o público por um pequeno número de exercícios baseados na terapia EMDR,⁷ desenvolvida em 1987 pela Dr.^a Francine Shapiro.

Para testar esta abordagem, trinta dias depois – no festival «Dancing on the Edge», em Amesterdão – reunimo-nos com um público novo. Desta vez havia menos palestra e mais performance. Uma luz vermelha, quase infernal, isolava diferentes partes do meu corpo, convertendo-os numa cartografia da dor. Dado que o festival se focava nas atrocidades continuamente cometidas no Sul Global – genocídio, democídio, ecocídio e por aí fora –, a minha dor pessoal, embora ainda estivesse presente no meu corpo, recuou para um plano secundário. À medida que a luz ia gradualmente mudando para âmbar e aumentava para incluir toda a gente no espaço, o que se tornou visível não foi apenas a minha dor, mas uma dor partilhada.

Houve uma resposta a este processo, dada por uma mulher idosa em Hamburgo, que ficou gravada em mim. Ela disse: «Normalmente, temos vergonha de falar do trauma geracional que trazemos connosco.» Na verdade, tanto na Alemanha como nos Países Baixos, tinha nomeado exemplos de culpa não resolvida e de dor herdada das guerras mundiais, do Holocausto, de histórias coloniais, da escravidão e das suas pós-vidas.

Encontro com os monstros

Cento e trinta e quatro dias após a partilha em Amesterdão, cheguei a Berlim para participar numa residência na Tanzfabrik. Nessa altura, tinha completado mais doze sessões de psicoterapia e doze sessões de fisioterapia, enquanto as monstruosidades infligidas à Humanidade no mundo fora do estúdio se tinham multiplicado por mil.

Na terapia, isto foi plenamente articulado: «Tu estás sempre a tentar fazer com que tudo seja bonito. Mas o que te aconteceu não foi bonito. Foi feio e profundamente doloroso. A dor crónica no teu corpo diz-nos que as trevas residem nele. Se ele não conseguir encontrar uma saída, continuará a produzir sofrimento.»

A palavra «trauma» tem origem no grego *trauma*, que significa «ferida». Seiscentos e quarenta e nove dias antes de ter entrado no estúdio em Berlim, tinha acabado de chegar à Alemanha, começando uma vida de exílio, desorientado e sem amarras. Nesse estado de fragilidade, derapei no asfalto e caí da bicicleta em Hamburgo, abrindo a palma da mão direita e perdendo um bocado de carne. Fotografei a mão nesse dia e, quando mais tarde regresssei a essa imagem, reconheci a ferida de forma simultaneamente literal e simbólica – um limiar corpóreo para os monstros e as trevas que me iriam seguir até ao estúdio.

Como iraniano, sinto uma profunda afinidade com a literatura. Quando confrontada com a mais existencial das questões, a minha mente instintivamente se volta para a prosa, a poesia e o mito. Foi nessa ótica que peguei na minha alma ferida e descí até a um domínio familiar para muitos, ainda que não para todos. Aí, o espírito primordial das trevas e da destruição na antiga cosmologia persa – *Angra Mainyu* em avéstico, *Abriman* em persa médio – deu-se a conhecer. Desse momento em diante, acompanhou-me até ao estúdio de dança. Cruzámos oceanos juntos, viajando até Montreal, Viena e mais uma vez até Berlim.

Escrever a dor, dançar um poema

Em Viena, pela primeira vez neste processo, convidei outros corpos dançantes para o estúdio a fim de encontrarmos o monstro – e a dor – juntos. Partilhei a trajetória, ofereci um conjunto claro de instruções, que incluíam exercícios de EMDR, e apresentei uma pequena constelação

de monstros enquanto figuras da dor, do sofrimento e da própria monstruosidade.

Enquanto gesto deliberado – talvez exótico – levei «Bani Adam» (Filhos de Adão), escrito pelo poeta do século XIII Saadi Shirazi, do seu *Gulistão* (*O jardim das rosas*), que começa com o seguinte verso: «Os seres humanos pertencem a um todo.» Assim que Maxime Jeanneat e eu nos começámos a mexer ao ritmo constante do metrónomo, acabei por recitar o poema em persa. Elise Luinard juntou-se a nós passada uma hora, observando o processo sem contexto prévio.

N a vez seguinte que estivemos no estúdio, movemo-nos os três em conjunto, improvisando nesta linguagem inventada da dor. Depois convidámos os monstros para o espaço, envolvendo-nos naquilo a que poderíamos chamar *danças sociais* – rituais de transformação da dor numa possibilidade. Cento e oitenta dias mais tarde, regresssei aos Uferstudios, em Berlim, acompanhado de *Abriman* e do resto dos monstros. Desta vez, Alexander Verekhine juntou-se a mim, entrando completamente no processo de *dorscrição*⁸ em curso.

O corpo de uma nação

Quarenta e dois dias depois, a maior insurreição desde a Revolução Islâmica de 1979 eclodiu na minha cidade natal. Durante vinte e seis dias, corpos encheram as ruas de punho levantado, erguendo a voz, com os corações a pulsar, movendo-se em conjunto, cantando pela liberdade. Eu senti-o no meu corpo – o eco da sua raiva, da sua dor, da sua coragem –, como uma sombra das dores que carrego, um ritmo de dor que recusa ser ignorada.

Hoje é o décimo quinto dia de um apagão de Internet em todo o país. Neste silêncio obscurecido, vidas são extintas – dezenas, centenas, milhares –, e ainda assim as ruas vibram, ainda assim a dor vibra, ainda assim a raiva vibra, movendo-se pelos corpos de uma nação até ao meu. *Abriman*, as trevas, os monstros com quem dancei, treme nas margens, sentindo afinidade na dor coletiva.

Dezassete mil cento e quarenta e oito dias – este trauma tem estado alojado no corpo do meu país, uma ferida antiga e viva, pesada e insistente. E à medida que me movo, que danço, que ponho os monstros e a dor em movimento, também o carrego, não à parte, não separado, mas no meu corpo, na nossa respiração partilhada, na possibilidade de testemunhar, de nomear, de transformar.

22 de janeiro de 2026, Hamburgo

1. John E. Sarno, *The Divided Mind: The Epidemic of Mindbody Disorders* (Nova Iorque: HarperCollins, 2006).
2. Peter A. Levine, *Walking the Tiger: Healing Trauma* (Berkeley, North Atlantic Books, 1997).
3. A *Gyrokinesis*® é uma prática de movimento desenvolvida por Juliu Horvath na década de 1980 na cidade de Nova Iorque, que usa movimentos rítmicos e circulares, e exercícios de respiração, para melhorar a mobilidade espinal e a consciência corporal.
4. Título de uma performance do autor, «(From) being in(to) pain» permite uma multiplicidade de leituras, sendo a sua estrutura impossível de verter para o português. Tanto pode ser lido como «estar com dores», «do ser à dor» ou «sobre estar com dores». (N.T.)
5. Bessel van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma* (Nova Iorque: Viking, 2014) [*O corpo não esquece: Cérebro, mente e corpo na superação do trauma*, trad. João Carlos Silva (Alfragide: Lua de Papel, 2020)].
6. Ao contrário da *Gyrokinesis*®, o *Gyrotonic*® usa uma máquina especializada com roldanas para uma resistência e um apoio orientados a fim de aumentar a força, a flexibilidade e a coordenação.
7. EMDR (Eye Movement Desensitization and Reprocessing/ Dessensibilização e Reprocessamento por Movimentos Oculares) é um método psicoterapêutico desenvolvido por Francine Shapiro no final da década de 1980 nos Estados Unidos que usa movimentos oculares orientados ou outra estimulação bilateral para ajudar a processar e a reduzir o sofrimento das memórias traumáticas.
8. *Painscription* no original. (N.T.)

Traduzido do original em inglês por Pedro Morais.

A black and white photograph showing a close-up of a person's hand holding a small, white, rectangular card. The card is held between the thumb and index finger, with the rest of the hand visible in the upper right. The card has a slightly irregular, torn edge on its right side. The text on the card is printed in a simple, sans-serif font. The background is a soft-focus view of trees and foliage, suggesting an outdoor setting. The lighting is bright, creating strong highlights on the hand and the card.

Sometimes the audience leaves early.

Carlo Canún é um designer gráfico e escritor baseado na Cidade do México. O seu trabalho explora a linguagem e a narrativa, examinando a forma como o conhecimento é produzido e circula, com ênfase em narrativas que questionam e reconfiguram os sistemas convencionais.

Catarina Câmara é bailarina, coreógrafa e investigadora em práticas artísticas, psicoterapia Gestalt e Justiça Restaurativa. É licenciada em Dança e Direito, counsellor em Psicoterapia Gestalt, diretora do projeto Corpo em Cadeia e autora do livro *Dança, Gestalt e Práticas* (FCG, 2025).

O **Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise** (CATPC) cria arte para sensibilizar sobre a situação histórica e atual dos trabalhadores de plantações, gerando meios para restaurar florestas, beneficiar a comunidade, garantir segurança alimentar, aumentar a biodiversidade e mitigar as alterações climáticas.

Human Activities é um instituto de arte fundado por Renzo Martens. Procura garantir que a crítica à desigualdade não traga apenas riqueza para os museus em cidades globais, mas também às plantações que historicamente os financiaram.

Isabel de Naverán é investigadora e escritora. A preocupação com a passagem e o uso do tempo é o eixo estruturante da sua investigação, que se centra na transmissão corporal e na análise do conceito de tempo histórico através de práticas efémeras e fugitivas.

Itziar Okariz trabalha no âmbito da ação e da performance. A sua obra — performances vocais, ações, vídeos, instalações e peças de texto — associa-se às práticas feministas, ao punk rock e à crítica queer das normas de género.

Marine Chesnais (1988) é bailarina e coreógrafa. Formada no CNSMD de Paris e certificada em yoga, acupuntura e apneia, é intérprete para Giséle Vienne desde 2018. Fundou a companhia ONE BREATH, onde pratica a dança bio-inspirada, combinando criação, investigação e transmissão.

Marta Lopes Santos (1996, Santarém) vive em Amesterdão, onde escreve sobre/a partir de sonhos, futuros, memória, trabalho, descanso e resistência. Fundou e coedita o projeto de edição experimental Sleepy Press.

Odile Duboc foi uma coreógrafa, bailarina e pedagoga francesa. Pioneira do movimento da Nova Dança, fundou a sua escola em Aix-en-Provence nos anos 70, criou a sua companhia Contre Jour (1983) com Françoise Michel, e dirigiu o Centre chorégraphique national de Franche-Comté em Belfort (1990-2008).

Raphael Daibert (Juiz de Fora, 1988) vive em Berlim e trabalha como e com artistas. Doutorando na Universidade Leuphana Lüneburg, colabora dando aulas no Dutch Art Institute (onde fez o mestrado) e faz parte do coletivo Cruising Curators.

Sarah Lewis-Cappellari é docente, curadora e criadora. O seu trabalho percorre as ruínas de uma ordem estética colonial-imperial baseada na racialização da matéria. A sua prática centra-se no que foi desmembrado, mas continua a ressoar para além da forma estabelecida.

Sepideh Khodarahmi é uma artista iraniano-sueca. Trabalha em dança e teatro e explora o prazer, o nojo, a construção e a destruição, combinando movimento rítmico, dança de clube e drag hiper-género. Licenciada em Acting em Gotemburgo, colaborou com Marina Abramović, Meg Stuart e outros.

Sina Saberi é performer, coreógrafo e profissional da cultura na Alemanha. A sua prática vê a dança como um estado alternativo de ser, ligando o pessoal ao público. Dirige o Kakeshan.org, ligando a comunidade de dança iraniana local e a diáspora à cena global.

Wilson Le Personnic é redator independente e trabalhador na área das artes. Colabora com artistas do campo coreográfico, acompanhando processos ou documentando trabalhos, e desenvolve textos críticos, editoriais e de mediação para WJ, instituições culturais e projetos artísticos.

Ricardo Valentim é um artista conceptual que vive e trabalha na Califórnia. O seu trabalho foi apresentado em exposições no Museu de Serralves, Porto (2012), Svetlana, Nova Iorque (2016), Lars Friedrich, Berlim (2021) e Veronica, Seattle (2024).

Rita Davis (1994) é designer gráfica de Belo Horizonte, Brasil. Sua pesquisa envolve práticas artesanais e processos criativos comunitários presentes em manifestações culturais brasileiras. Atualmente vive em Tallinn, Estónia, onde leciona na graduação e mestrado da Estonian Academy of Arts.

Xueying Peng é uma artista sediada em Cantão, intrigada com o “extraordinário” e o “aparentemente mundano” do quotidiano. O seu trabalho cria momentos de fricção e de deslocamento nas superfícies lisas da realidade, explorando a intersecção entre a memória corporal, a experiência privada e as narrativas públicas.

Errata

Na edição #13, p. 14, na introdução a Paula Massano, em referência à criação da Associação Portuguesa para a Dança, onde se lê 1990, deveria ler-se 1993.

CONTRIBUIÇÕES #14 Carlo Canún, Catarina Câmara, Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) & Human Activities, Itziar Okariz com Isabel de Naverán, Marine Chesnais com Wilson Le Personnic, Marta Lopes Santos, Odile Duboc, Raphael Daibert, Ricardo Valentim, Sarah Lewis-Cappellari, Sepideh Khodarahmi, Sina Saberi, Xueying Peng

DIREÇÃO EDITORIAL João dos Santos Martins

EDITORA ADJUNTA Clara Amaral

DESIGN GRÁFICO Isabel Lucena, Rita Davis

REDUÇÃO Joana Frazão, Pedro Cerejo, Pedro Morais

REVISÃO Daniel Lühmann, Pedro Cerejo

COORDENAÇÃO EDITORIAL E PRODUÇÃO EXECUTIVA Maria Monteiro

COPRODUÇÃO Associação Parasita, Circular Associação Cultural

ADMINISTRAÇÃO

Catalina Lescano, Helena Baronet (Parasita) e Sofia Reis (Circular)

APOIO AOS LANÇAMENTOS Circular Associação Cultural, Espaço Parasita (Lisboa), Festival Periferias (Sintra), Linha de Fuga (Coimbra)

APOIO À DISTRIBUIÇÃO Camões – Instituto da Cooperação e da Língua **AGRADECIMENTOS** Christiane Robin, Françoise Michel, Juliette Riandey, Kiluanji Kia Henda, Maria José Fazenda, Médiathèque du Centre National de la Danse

Páginas 8 e 19: Ricardo Valentim, Sem título (Coreia), 2025, Cortesia do artista

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** 4000 exemplares **FONTES** Adobe Garamond Pro; Prestige Elite Std; Helvetica Neue Regular/Medium; Letter Gothic; Marker Felt; Arial Black; Nadeem Regular; Charm Bold; Chalkboard; Charmonman Bold; **PROPRIETÁRIO** Circular – Associação Cultural **SEDE DE REDAÇÃO/EDIÇÃO** Praça Luís de Camões, 9 - 1.º, 4480-719 Vila do Conde

IF 507590767

O 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 31 de julho de 2026.

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