

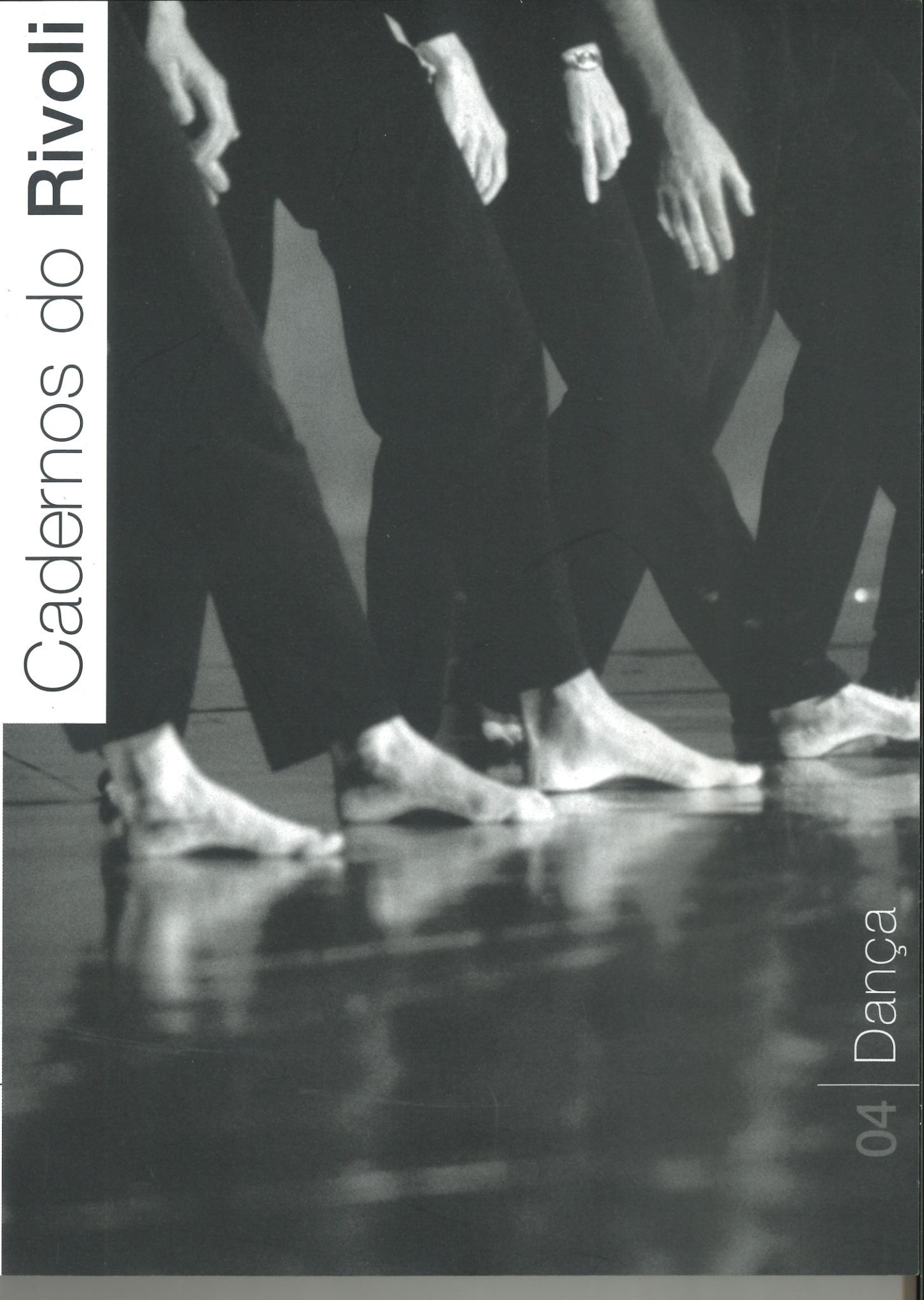
Associação de Promoção Cultural

RIVOLI
Teatro Municipal

número 4 | 2004 | 10,00 euros

CADERNOS DO RIVOLI

04 | Dança





Cadernos do **Rivoli** | 04

DIRECTOR

António de Sousa Lemos

COORDENAÇÃO EDITORIAL DOS CADERNOS DO RIVOLI

Isabel Alves Costa

COORDENAÇÃO EDITORIAL DESTE NÚMERO (DANÇA)

Ana Cristina Vicente

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Regina Guimarães, Mathilde Monnier, Roger Copeland,
Né Barros, Emmanuelle Huynh, Loup Abramovici,
Vera Mantero, Teresa Vaz, Olga Roriz, Ana Figueira;
Mark Deputter, José Capela, Vera Santos

REVISÃO

António Ramos, Joana Rosmaninho

DESIGN E PAGINAÇÃO

Pedro Marques www.pedromarques.net

TIPOGRAFIA

Helvetica Neue (Linotype) e Oranda (Gerard Unger)

IMPRESSÃO

Greca - Artes Gráficas

TIRAGEM

1000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL

204775/03

ISSN

1645-5746

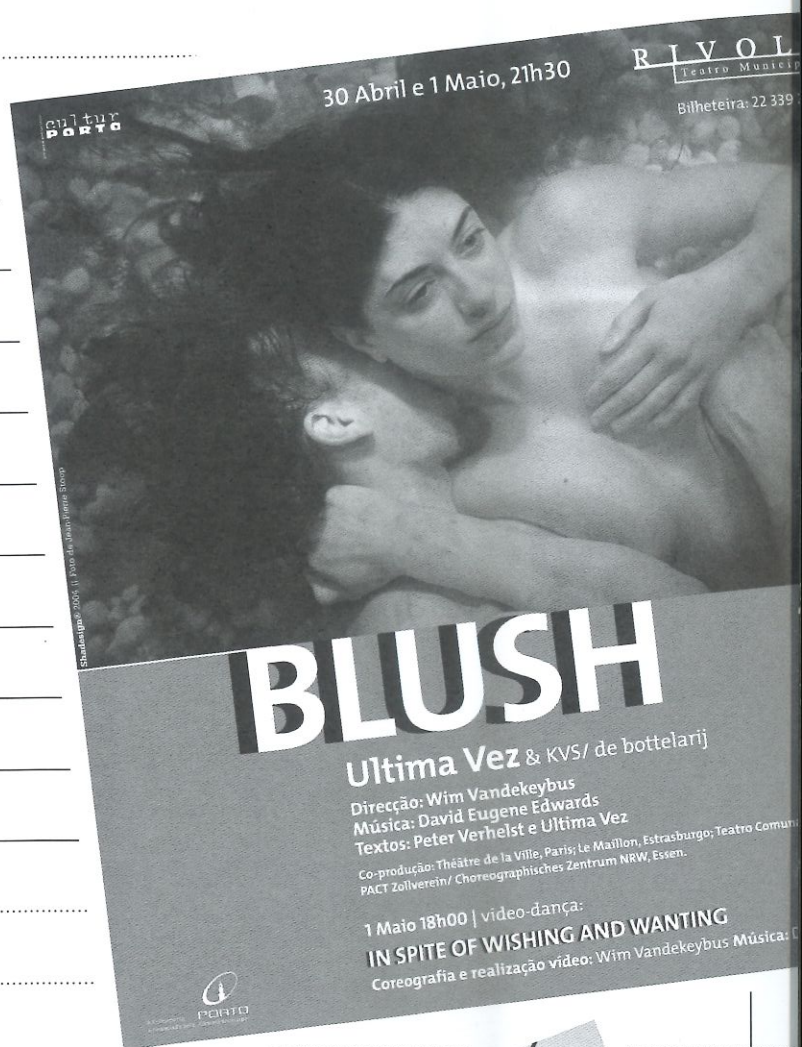
ADMINISTRAÇÃO E PROPRIEDADE

Culturporto – Associação de Produção Cultural

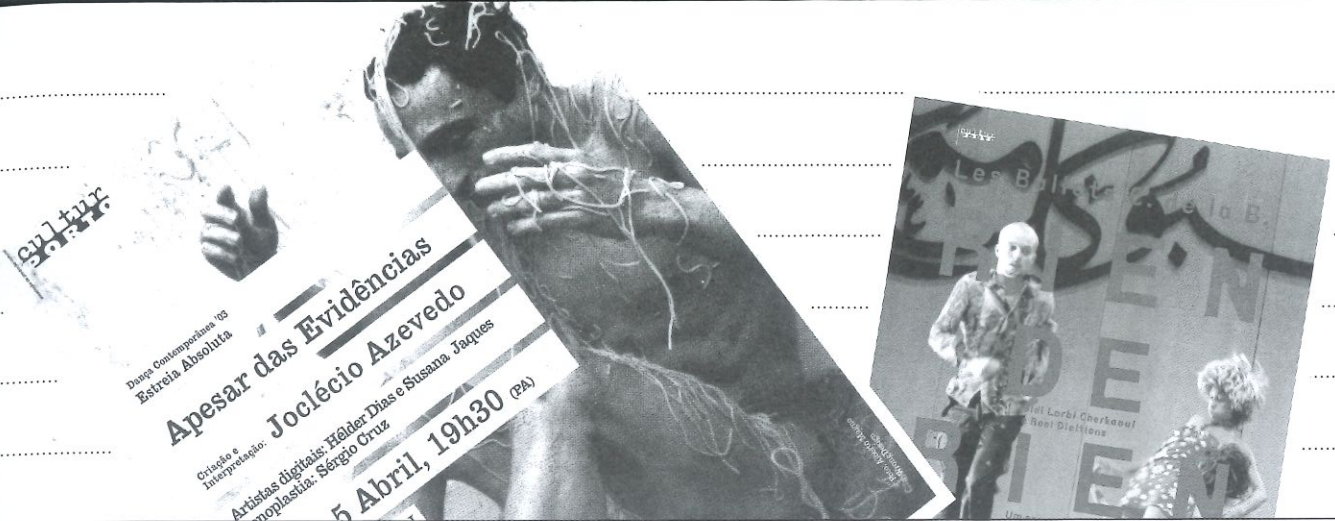
Rivoli Teatro Municipal

Praça D. João I

4000-295 Porto



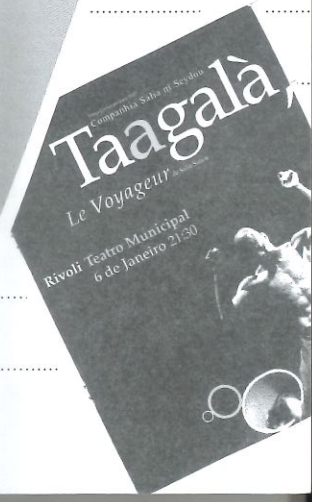
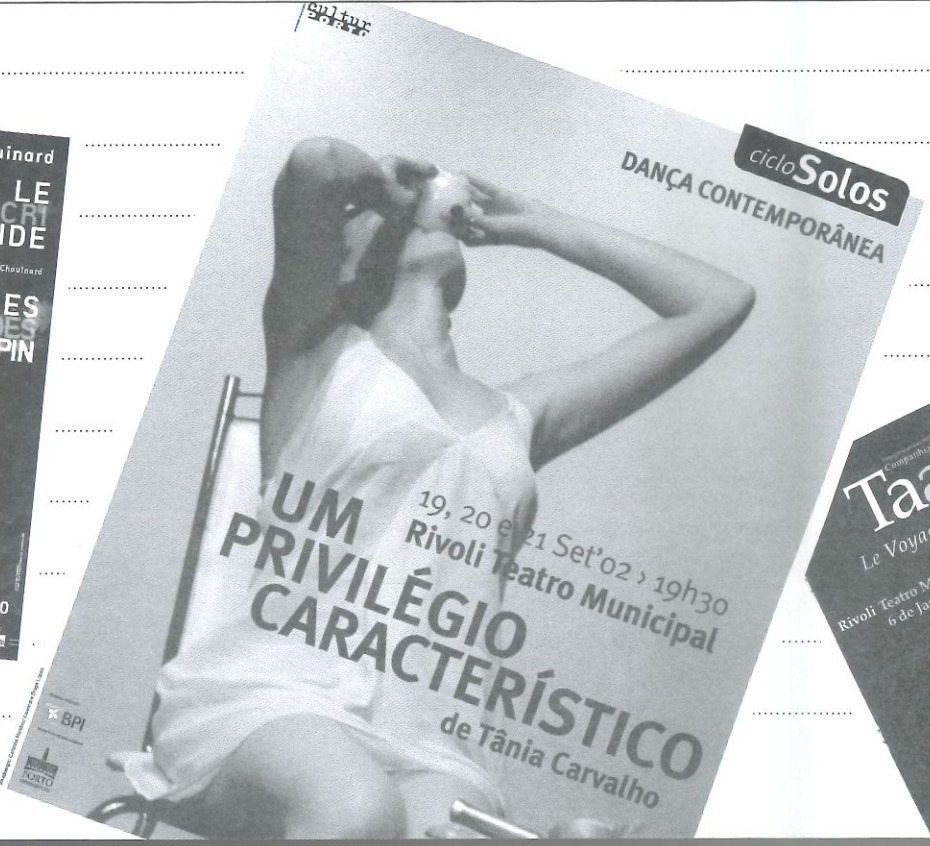
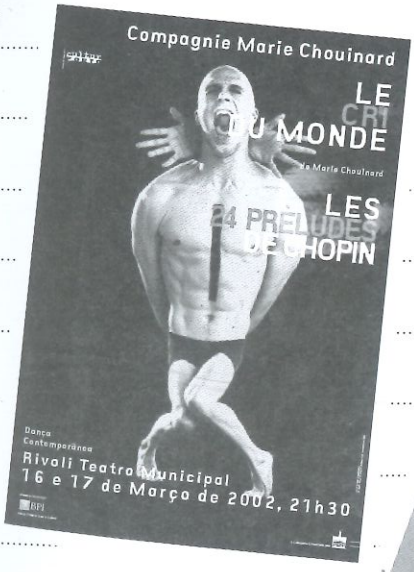
OLI
o Municipal
ra: 22 339 22 0



Índice:

- Sobre este caderno... ANA CRISTINA VICENTE 4 | Cartas a AC REGINA GUIMARÃES 6 | MATHILDE MONNIER 12 | *Vooum* ROGER COPELAND 14 |
- Um Perfil Viajante: da poética em Trisha Brown a propósito dos seus espectáculos apresentados no Rivoli Teatro Municipal NÉ BARROS 16 |
- Loup Abramovici conversa com Vera Mantero 22 | Dançar é olhar EMMANUELLE HUYNH 36 | Dança, arquitectura e memória:
a propósito de *Hoppla!* e outras danças de A. T. de Keersmaeker TERESA VAZ 40 | O corpo que fala do corpo que fala OLGA RORIZ 58 |
- Companhia Instável: uma ponte cada vez mais estável? ANA FIGUEIRA 64 | Intercâmbio artístico na era pós-colonial: o projecto
Dançar o Que é Nosso MARK DEPUTTER 70 | Técnica e afecto JOSÉ CAPELA 78 | Bilhetes de dança VERA SANTOS 80 | Rivoli Teatro
Municipal Programação de dança contemporânea 1997 / 2004 94 | Pequenos curricula 96

ro Comunale di f
Música: David



Sobre este caderno...

ANA CRISTINA VICENTE

→ A IDEIA DOS “CADERNOS RIVOLI” tem já uns anos, surgiu no final do ano 2000. Pretendia-se fazer uma pequenina publicação (1 ou 2 artigos e fotos) regular sobre dança. Os “artigos” poderiam ser de crítica, de reflexão, entrevistas, depoimentos, manifestos... Pretendia-se criar um espaço de reflexão, discussão e comentário sobre diversas questões da dança, queríamos tentar criar um hábito de escrita sobre esta área do espectáculo vivo e encontrar novos “autores”. E isto porque o Porto não tem críticos especializados nem publicações regulares específicas. Estes cadernos, à moda dos fanzines, seriam colecionáveis e, todos juntos, iriam ajudando a criar um suporte teórico e, ao mesmo tempo, a consolidar a memória da programação de dança contemporânea do Rivoli Teatro Municipal. Convidámos a Teresa Vaz, a Regina Guimarães, a Vera Santos e o José Capela, um público cúmplice do programa de dança, para, a partir dele, escreverem textos livres sobre o tema. Pedimos também a alguns criadores com quem trabalhámos textos que os próprios tinham produzido sobre o seu trabalho, ou sobre outros criadores, ou sobre questões ligadas à criação em dança. Foram os casos da Nê Barros, da Emmanuelle Huynh, da Mathilde Monnier.

Entretanto, por motivos que não cabe aqui referir, a ideia dos “Cadernos Rivoli” foi abandonada. Em Outubro de 2002, lança-se o nº 0 dos Cadernos mas a propósito das comemorações do 5º aniversário do Rivoli Renovado. Em 2003, decide-se então avançar com a publicação, mas com formato e objectivos diferentes: seria uma publicação de 1 ou 2 números por ano, maior e, cada Caderno relacionado com um ciclo temático ou com uma área específica da programação

do Rivoli. Dentro desta nova lógica, este quarto número é o da dança contemporânea.

Decidimos que os textos entretanto coleccionados e que não tinham “saído da gaveta” seriam finalmente publicados, todavia não eram em número suficiente para esta nova versão dos Cadernos. Assim, durante o ano de 2004, fizemos um novo pedido de textos, desta vez orientado a criadores e a responsáveis por projectos de dança contemporânea. Surge o da Olga Roriz no momento em que recebe o Prémio Almada, os depoimentos sobre a Companhia Instável no ano da sua mais forte internacionalização, a conversa do Loup Abramovici com a Vera Mantero, o texto do Mark Deputter sobre “Dançar o que é nosso”, projecto exemplar no “1º Fórum Cultural Mundial” realizado em São Paulo em Junho deste ano. Ao contrário dos textos, as fotografias que aqui publicamos (associadas aos textos ou autónomas) são todas dos programas de dança realizados no Rivoli e todas foram tiradas neste Teatro. Como, por um lado, tínhamos poucas fotografias (sem fotógrafo residente e com tempos muito curtos para a montagem dos espectáculos, muitos não foram sequer fotografados) e, por outro, tínhamos um Caderno maior, pedimos a alguns dos fotógrafos mais assíduos desta casa o favor de escolherem um conjunto de fotos tiradas, aqui, aos espectáculos de Dança.

Este caderno resulta num conjunto de textos diversos, reflexo das hesitações que a sua elaboração sofreu, reflexo da abrangência do próprio programa de dança. Mas é, sobretudo, o reconhecimento do Ciclo de Dança Contemporânea como uma das vocações primeiras e identitárias da programação do Rivoli. ●

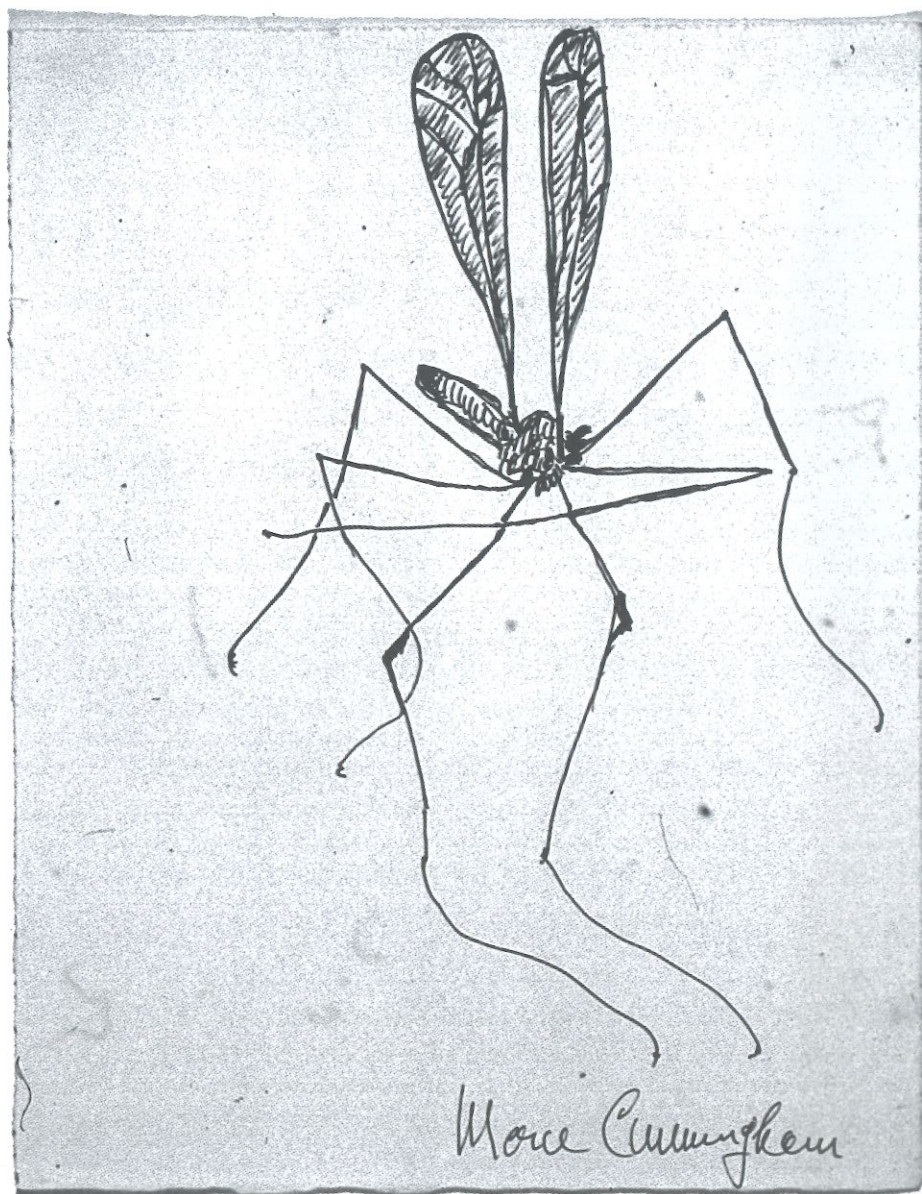
Dezembro de 2004

S/ título (Mosquito), 1990, de Merce Cunningham

Caneta preta s/ papel

Colecção privada

(Cortesia da Margarete Roeder Gallery, Nova Iorque)



Cartas a A.C.

REGINA GUIMARÃES

→ ESTAS CARTAS À ANA CRISTINA (VICENTE) foram escritas na sequência de um desafio, por ela inesperadamente formulado, no sentido de que eu e mais uns tantos consignássemos reflexões pessoais originadas pelos espectáculos de Dança que nos vão visitando no Porto. Aqui estão, avulsas. São também uma homenagem à sua pessoa, acção e paixão.

Num deserto de tamanho variável
o corpo procura um detonador.

Seria um refresco
a súbita extinção do desejo
ou a visão a seco
de uma miragem
uma imagem sem proveito.

O olhar desenha sectores
direcções de acção
entre o céu e o chão
e o corpo distingue em si próprio
a noção de veículo.

Por esta insuficiente razão
pode mover-se
saindo ou não saindo do lugar
criando à sua volta ou não
o simulacro de uma constelação.

O amor que explica, na esfera do mítico,
a ausência de todos os objectos

a sua perda irreparável
o seu tardio regresso
e a fonte vadia onde agonizaremos,
o amor sorveria
não o corpo
mas a dificuldade de o ser.

Onde consignaremos nós — que não somos críticos, mas também não cabemos no berço estreito da noção de espectador — onde consignaremos e a quem confiaremos as nossas impressões, as imagens que recriam o nosso olhar, a interminável confissão em diferido?

Falta-nos o hábito diligente da carta, o disciplinado devaneio do diário, a prospecção matinal do sono.

Falta-nos uma escrita no quotidiano que o esvazie do luto e do celibato. A ela não chamaríamos “notas”. Seu rodapé não seria fixo. Seriam cartas sem resposta. Suspensas.

Onde vês a forma
estás a confrontar-te
com as fontes de inspiração da loucura.
O tempo não é in
ato.

Quando não avilta, ap
aga. Se não apaga, água
vai... água vem.

Assim
de todas as artes
as sem rasto.
Em tempo útil?

Portanto: o deserto de sentimentos não existe. É preciso rerefazer os sentimentos, inventar ESSE deserto, para preparar o espaço da criação. Antónimos. Se o código exercer sobre o criador alguma espécie de sedução prévia, parece-me que o principal perigo reside numa eventual confusão entre ele e a linguagem a que o espaço (mudo) aspira. Entre o espaço mudo e o espaço falante, pairam pesadas metáforas e os mundos convencionados. Dessas apenas interessaria a carga: o peso é uma segunda natureza.

Ainda a propósito da robustez de uma relação criadora, quando comprometida pela representação que se tem dessa relação...

Ainda, e duplamente, a propósito do esvaziamento de conteúdos e da mandíbula — trivial, vistosa — que os pode devorar em caso de visualização prematura...

Ditadura do olhar e subserviência do olhar.

Mostram-nos uma rede. Fios e buracos. Nos nós, confirma-se a inoportunidade de um fio da meada. Trabalha-se, muito concretamente, sobre o trânsito entre a existência, a inexistência e a não-existência. Sobre o uso do corpo, seu desgaste, seu desuso como forma alternativa de redenção. A Dança questiona-se num tempo em que deixou de fazer sentido a necessidade de se inscrever num espaço?

Sentados vemos Dança. E aquilo que vemos dificilmente volta atrás. Rewind. Rewind. Desejo, por vezes, ver a máquina ao contrário. Desejo ver a procura de uma consubstanciação no tempo. E aí, erro meu, não vejo nada. Julgo apenas ser eu quem dança. E sei abismar-me no desalento. Sentada. Qualquer coisa pelo mundo fora. Qualquer coisa pelo meu mundo dentro.

O meu pai nasceu com um defeito de fabrico ao qual sempre ouvi dar um nome bárbaro: síndrome piramidal estriado. Enquanto viveu, nunca foi capaz de coordenar os movimentos. Tinha uma espécie de atrofia do cerebelo. Nunca caminhou

pelo seu pé sem ajuda. Nunca comeu sem auxílio. Não podia lavar-se sozinho, nem levantar-se, nem sentar-se, nem coçar as costas ou a ponta de nariz. Mas, contra tudo o que seria previsível, escrevia furiosamente à mão e à máquina. Era um bailarino da escrita. Na voz dessa escrita de resistência, eu antevi muitas entradas e saídas de cena, e a própria vida a vestir-se dos improváveis movimentos que ele, no seu permanente espasmo, inventava. Isto é: interpretava.

São dois. Parecem doze. Está cheio. Parece vazio. Como enquadrar os que são íntimos e a intimidade de o serem? Exibindo a aparência da sua estranheza. Embaciando as lentes de aproximação. Sujando a brancura do canto do cisne. Driblando o obstáculo da fixidez para resgatar o rosto da Fúria que os homens e as mulheres trazem preso à cintura, como um troféu de caça. Criando uma ferramenta que registe a face mais clara dos corpos celestes e a encene no regaço da escuridão. E então?

habitar
habitar por excesso
habitar por defeito
ver aquilo que é habitado
mostrar que isso é habitado
ver o tempo habitar o espaço
ver o tempo abandonar o espaço
ou domá-lo
divorciar a visão do tacto

Braços de chumbo
Pernas de pau
Berços de oiro
Partos de perto
Arcos de fogo
Asas de preto
E todas as armas brancas.

Back to the desert. Mais volúvel do que os credos na boca é o nosso desejo de libertar o espaço. Entrincheirar está — desde →

→ há muito? – na ordem do dia. Figura dilecta da disciplina, a territorialização só aparentemente surge desestruturada no discurso dos criadores contemporâneos que se nos afiguram, pelo contrário, animados por uma ânsia de conquista. E, no entanto, existe, julgo eu, em cada pessoa pensante, uma oculta (nem tanto) vontade de ser despojado, expulso de si e das casas que o seu corpo habita. Desenquadrar, monologar. O monólogo desenquadra a inconsistência formal de todos os inícios. Mas. Mas: dizia o Saguenail, algures, que o grande plano transforma o rosto humano num planeta. O eu que nele se exprime parece pois comparável a um continente impedido de prosseguir a sua lenta deriva. Esta clausura protege-o do reconhecimento e do auto-reconhecimento. Desde que o cinema inventou o grande plano, muitos criadores da cena tentaram transportar para o palco a sedutora figura. Outros, menos irreflectidos, esforçaram-se por transformar o rosto em segundo palco onde a intimidade a si própria consegue alienar o espaço.

Um passeio em favor do pensamento utópico

De boa companhia se livraram
os caminhantes sem rumo
sem pé
e a ninguém confiaram
a sua frugal merenda.

Tiraram retrato com o lobo
e depois com o caçador
instantâneo, a cores
nada de novo no ovo
a não ser uma aresta
um canto tão desfocado
que nem se podia cantar
nem ajudava o caminho a caminhar.
Vejamos então o que em favor dos solitários
se pode dizer
de suas praias

de seus cenários de naufrágio
de seus artefactos entorpecidos
caídos em desuso mal a noite
cai.

Ouçamos os números mais escuros
e sem necessidade de guardar lugar
sentemo-nos naquela fila
onde se vê mal
mas se recolhe o gotejar das estrelas
a caspa dos palhaços
a caliça dos muros nus.

Verifiquemos
se o baralho de cartas está completo
a dama sem mantilha
o sumptuoso quatro
e o cheiro a fumo e fama da manilha.
Cherchez le valet
cherchez le valet
et le jeu n'en sera que plus complet...

Em boa verdade
não podemos deixar
que a estrada se estenda
indefinidamente
porque não queremos cansar
os que voltam para o nosso regaço
nos tocam à porta
estridentes como árvores exóticas
e logo somem
como ilusões de jardim
visíveis apenas a certa hora
entre explosões de insectos
e uma só fonte sonora.

Deveríamos
nós
em tudo e de tudo devedores
meter a couraça
meter conversa
meter mãos à obra
com a cabeça dispersa
de quem escapou a uma grande sova.

Dou comigo a perguntar a mim própria qual o motivo que leva muitos dos actuais criadores da cena a trabalhar o contraste entre o acontecimento imperceptível e o desenho a traço excessivamente grosso de uma dinâmica autónoma da banalidade. Ébrios de imagens, os intérpretes agem em cena com aquela dignidade sui generis dos grandes bebedores, rígidos e vacilantes, sempre prestes a cair para o lado. E talvez seja essa queda, por um triz evitada, que comove ainda o público e o demove de um entendimento auto-destrutivo.

A preocupação (ostentada) de um inacabamento (ostentado) não implica que as obras (ostentadas) sejam mais abertas. No entanto, toda a construção de sentidos parece ter passado para o campo do receptor. Diverte-me, jogando com as palavras, pensar que os espectadores se transformaram em receptores de peças de origem duvidosa.

Das almofadas de Wharol e do que as suporta:

um rodin numa nave espacial
um robot numa mercearia
prata de aurora
ouro de fim do dia.

Sempre que se desregula o relógio biológico
os minutos deixam de estar contados.

Mas o dinheiro é negro.

O homem ocidental imaginou os anjos a voar e os demónios a dançar. A angelização da dança na estética dita “clássica” obrigou a uma longa ressaca da qual ainda hoje podemos observar (as) sequelas.

Como esbracejar no meio duma implosão?

Talvez estudando a monstruosidade das aves e dos seus horizontes subjectivos.

Ícaro desejava voar ou fundir-se com o ar?

Em todo o caso, realizou, de facto, uma parte desse desejo, qualquer que ele fosse. Essa parece ser a moral da história. Hipótese: criar, em cena, o ponto de vista de Ícaro em plena queda, angélico e demoníaco na sua “precipitação”.

Ou seja: escrever a morte em mutação.

Aquilo que nos dão a ver faz parte de uma observação afectiva da máquina. Ou será que parte da intuição de uma efectiva afectividade da máquina.

A proposta de Xavier Le Roy é a primeira abordagem cartesiana que encontrei na Dança. O corpo, já não dançante mas pensante, mostra a sua busca / interrogação dos apoios. E as superfícies onde, por extremidade, assenta, passam a ser também aquelas que se desmaterializam na sequência de uma perda ponderada de referências. Verdadeiro valetedama de espadas (estranho legado da boneca de Bellmer e da *Mariée* de Duchamp), o ser-em-cena joga na impertinência do visível. O que é para ver não se vê e o que se vê é para pensar. É o corpo a pensar-se. Não se trata propriamente de uma reflexão sobre a Dança, mas de uma maneira de entrega aos ilimites do pensamento pelos caminhos, pouco percorridos, do corpo. A realidade bio(lógica) do pensamento torna-se assim manifesta, com um mínimo de espectacularidade e um erótico apelo ao olhar-de-dentro.

O corpo será o lugar no tempo que pensa o que pensa.

A ideia não é o boi cobridor da matéria.

Se eu aceitar tornar-me objecto de um espectáculo do qual sou espectadora, onde encontrarei a minha plateia? Incluir-me ou excluir-me não depende apenas do dispositivo que me é proposto, mas também da possibilidade de inquirir um alguém de mim.

→ No conto de Andersen *As flores da pequena Ida*, o estudante sugere que as flores murcharam na jarra por terem passado a noite a dançar. Sugere que todas as noites as flores dançam em segredo. Dançam no segredo da noite, longe do olhar vigilante dos humanos, providencialmente adormecidos. O espectador de Dança poderá viver suspenso nesta promessa de coreografias que só existem atrás da barreira do sono.

Da mesma maneira que o trabalho de escrita compreende o desejo de encontrar leitores capazes de o prosseguir para além dos efeitos de sentido, também o trabalho do espectador assenta na expectativa de ser lido. De ser figurado e de ser desfigurado pelo acto de leitura que instala uma transitoriedade do tempo.

Na (melhor) Dança, o corpo procura a invisibilidade do invisível e, em todo o caso, revela a visibilidade desse apetite de invisível.

Com o meu filho, o filho do meio, falo da Dança. Ele dá-me conta das suas preocupações no que diz respeito a um certo elitismo da gente dançante, que trabalha em circuito fechado, para um público escolhido e cúmplice. Com quem e para quem, então? Nunca consegui dizer-lhe direito essa intuição que eu tenho de que nenhum efeito de clausura pode impedir a voragem do mundo, quando o acto de criação é vivido como “ofensa”. Parece-me que a Escuta deve ser a pedra angular de todo o pensamento-para-fora, embora, curiosamente, ele tente exprimir, num jogo-de-espelhos, a trama irregular (verbal e musical?) do pensamento-para-dentro. Claro que, como ele, também sou sensível ao ensimesmamento de certos processos criativos que se traduzem, no palco, por uma assustadora declinação de exercícios de poder. Mas isso é outra conversa...

É preciso dançar nos prados
enquanto há prados...

Ver é decifrar. Olhar é construir. Só se mostra o que se vê quando se olha.

Se a criação não enfrentar o atrito, será tão-só recreio. A função ritual e relacional da Dança deve ser olhada (contemplada?), qualquer que seja o grau de abstracção a que se pretende levar o material coreográfico. Esse olhar sobre a hipótese de uma eternidade passada verte-se em cada não-gesto como uma súplica muda. Ocorrência a toda a prova do desejo.

Rien de Rien. Os primeiros sons, que ouvimos ainda no ventre materno, são filtrados por um líquido. Mas as sombras são as primeiras coisas que vemos dançar. Aqueles que na Dança buscam o rasto disso que viram agitar-se enigmáticamente merecem o nosso apreço, pois do lugar da sombra os vemos. Dança pós-líquida, que do hieratismo extrai os sinais sem decifragem e assim os torna inquietantes e irresistivelmente cómicos. A expressão triunfa sem precisar de impor um código, aspirando a oferecer-se como cruzamento, focagem, desfocagem. E o gesto político não morreu de velho porque pôde não diferir da interrogação acerca do estar aqui. O estar aqui das sombras.

Dividir os animais em bichos sob a pressão da mobilidade e bichos sob a pressão da imobilidade. Fazer o mesmo para as partes do corpo.

Como escrever o silêncio?

Uma vez criada a ilusão da sua escrita, como defendê-lo da suspeita que nele se insinua?

Definitivamente penso que o espaço pode ser medida de tempo, a olhos vistos. E aí o material “dançante” entra num interessante conflito com a música.

Escrever esta barbaridade, porquê? A imagem que a isto me incita começa com uma vaga representação do sangue a circular dentro de nós, a ser bombeado pelo pulso cerrado do coração. E o devaneio que assim se configura consegue

“durar”, para além da impressão inicial, porque logo se instala uma espécie de estado erótico que decorre do desejo — comum — de conhecer por dentro.

Agora que estraguei todos os bonecos e que gastei todas as oportunidades de oferta de novos bonecos, fica-me a memória de os ver por dentro e por fora, sem cronologia possível da primeira relação com o “ver”.

Considerar o palco como lugar de exposição, subir ao palco, utilizar a tecnologia “tradicionalmente” a ele associada, nomeadamente luzes e microfones — tudo isto me parece matéria digna de uma reflexão, as mais das vezes ausente. A tradição já não é o que era? A novidade já não é o que foi?

A exploração da palavra — enquanto código complexo que decorre, também, de uma evolução particular de certos movimentos, de pequena amplitude, produzidos em partes muito especificamente localizadas do corpo, aos quais se encontra associada determinada gestualidade — e a sua presença na cena da Dança já não podem contentar-se com o estatuto de gag, de curta ou longa duração, nem justificar-se com os encantos falhos de um perfume a transgressão. E não é que afinal falam?

Nada de nada e tudo de tudo
mais um desejo de estudo
que nos vem fora do tempo.

Revedo estas notas, redigidas de 2001 a esta parte, apercebo-me de que o Rivoli foi o lugar (não o único, mas o mais importante...) onde, no tocante à matéria Dança, me foi permitido aprender. O direito a aprender ao longo duma vida inteira é assunto de conversa, mas nunca é objecto de reivindicação. Eu nasci na burguesa cidade do Porto, no seio duma família burguesa para a qual a Dança era um chamamento desenquadrado. Durante anos, na minha cabeça, a Dança confundia-se com as pinturas (tão ambíguas...) de Degas. Se gorda sempre me lembro de ter sido (e, portanto, inapta

para esse serviço), também me lembro sempre de não poder estabelecer qualquer relação entre o desejo de dançar e a tal coisa com maiúscula. O D. day aconteceu no pacato jantar em que o meu filho afirmou que queria ser bailarino. Tudo o que era humano ali tão perto me dizia, de súbito, respeito. Perfeitamente incapaz de traçar uma estratégia pertinente de formação para aquele rapaz de catorze anos, dele me separei, legando-lhe tão-só a ética da nossa casa. A partir daí (e esta é a história dos filhos que educam os pais), quando tinha a oportunidade de assistir a um espectáculo de Dança, dava comigo a falar com ele, a pensar aquilo como o sítio onde o corpo toca no chão do pensamento. A sério. É preciso que o maior número de pessoas tenham acesso ao trabalho de pensar a Dança, através dos objectos que esse pensamento produz. Porque é sério o que lá se contém e derrama, nesta era de corpo (?) mecanizado (?), de vida e morte assistida. As pessoas da cidade precisam que o Rivoli prossiga uma programação do pensamento da Dança. Para que não possam ocorrer malentendidos como aquele que, recentemente, me pôs fora de mim, num espectáculo de Dança programado pelo TeCA. Um jovem coreógrafo português (ao que parece bastante aclamado e apoiado) apresentou, perante uma plateia entusiasta, um projecto que se me afigurou um péssimo plágio (desonesto porque omito de qualquer referência) duma coreografia (ela sim interessantíssima...) programada há escassos meses no Auditório de Serralves. Enfurecida com a inépcia crítica do público, só uma reflexão positiva me acalmou: se pretendemos, como queria René Char, que toda a coisa recebida deva ser acrescentada, lutemos por uma crescente exigência do público perante a coisa pública. A começar pelos lugares públicos... ●

2001-2004

MATHILDE MONNIER

→ SE A NOÇÃO DE CRIAÇÃO é para todos uma evidência, a da pesquisa artística é pelo menos mal percebida, frágil e pouco encorajada. Ao lado daquilo que os espectáculos envolvem colocam-se, e de uma maneira talvez mais insistente hoje que ontem, questões cruciais ligadas ao que constitui as nossas práticas. E o que é uma prática? Como se elabora? Existem para o público espaços ou formas possíveis de leitura do que constitui a trama de uma experiência artística e das suas qualidades específicas? O que é feito desses "momentos discretos" como os qualifica Trisha Brown, desses tempos de reserva aquém do acontecimento espectacular? Que é feito desse tempo de elaboração onde se experimentam, de cada vez singularmente, simultaneamente formas de vida e ferramentas indispensáveis à gestação de um projecto artístico em curso? Porque neste tempo, poucos coreógrafos independentes têm a possibilidade de o viver tão plenamente como lhes seria necessário, porque hoje não existem estruturas propícias a este tipo de trabalho, nem antes nem a par da criação (...) ●

2001



3 **Les Lieux de Là**, de Mathilde Monnier
Intérpretes: Herman Diephuis, Julie Limon,
Mathilde Monnier, Joël Luecht, Seydou Boro,
Bertrand Davy, Corinne Garcia, Michèle Prélonge,
Salia Sanou
Rivoli Teatro Municipal, 7 Novembro '00
Foto: Francisco Moura

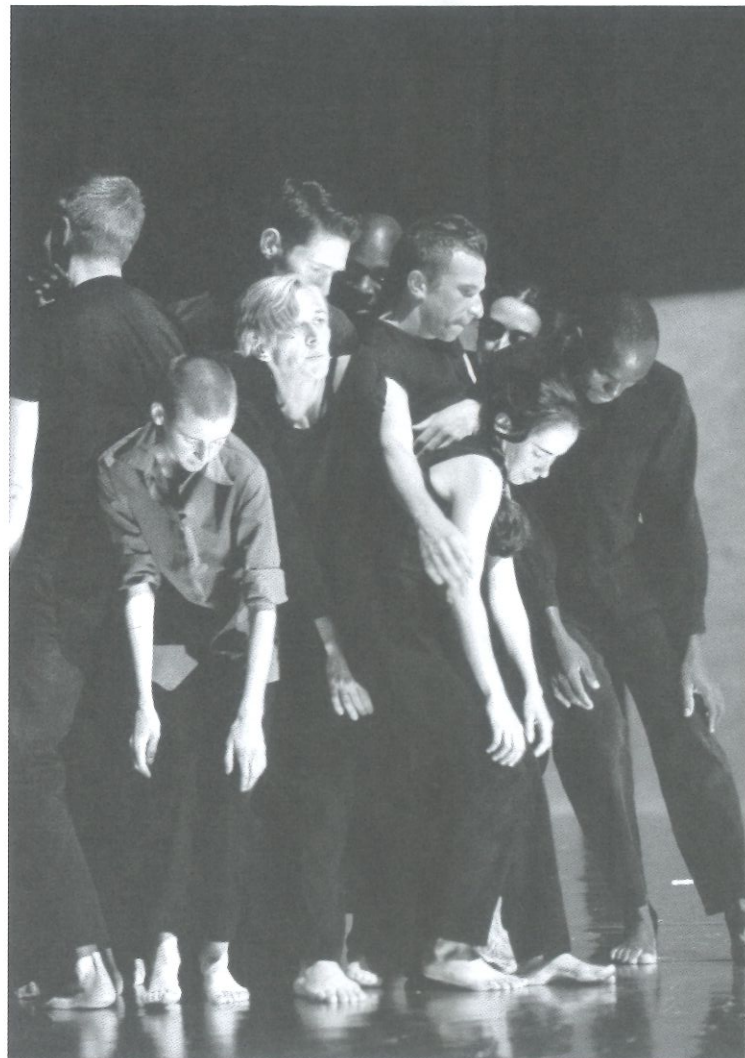
1 **Les Lieux de Là**, de Mathilde Monnier
Rivoli Teatro Municipal, 7 Novembro '00
Foto: Francisco Moura

2 **Les Lieux de Là**, de Mathilde Monnier
Intérpretes: Joël Luecht, Dimitri Chamblas,
Bertrand Davy, Seydou Boro, Corinne Garcia,
Michèle Prélonge, Salia Sanou
Rivoli Teatro Municipal, 7 Novembro '00
Foto: Francisco Moura

2



3



ROGER COPELAND

→ *VOOUM* É UMA SÉRIE DE EXPLORAÇÕES muito bonita sobre o tema da geografia: a geografia da Viagem e a geografia do coração humano. Utiliza uma das mais satisfatórias justaposições de filme e movimento que já vi.

A metragem do filme (imagens de mapas, aviões, vários locais – alguns exóticos, outros familiares) estabelece inequivocamente o tema da Viagem.

O movimento incorpora, de forma clara, a impossibilidade de alguma vez chegar a um “destino” final. O vocabulário de movimento individual dos bailarinos é exuberante e relaxado, mas é muitas vezes contrastado com um frio sentido de precisão geométrica nas formações de grupo diagonais.

Um dos aspectos mais impressionantes desta peça é que as imagens projectadas e as imagens ao vivo nunca parecem competir umas com as outras. Serenamente co-habitam o palco, ressoando numa infinidade de caminhos fascinantes. ●

1999

Vooum, de Né Barros.

Cenografia e vídeo de Daniel Blaufuks

Intérpretes: Sara Castanheira e Sónia Cunha (à frente),

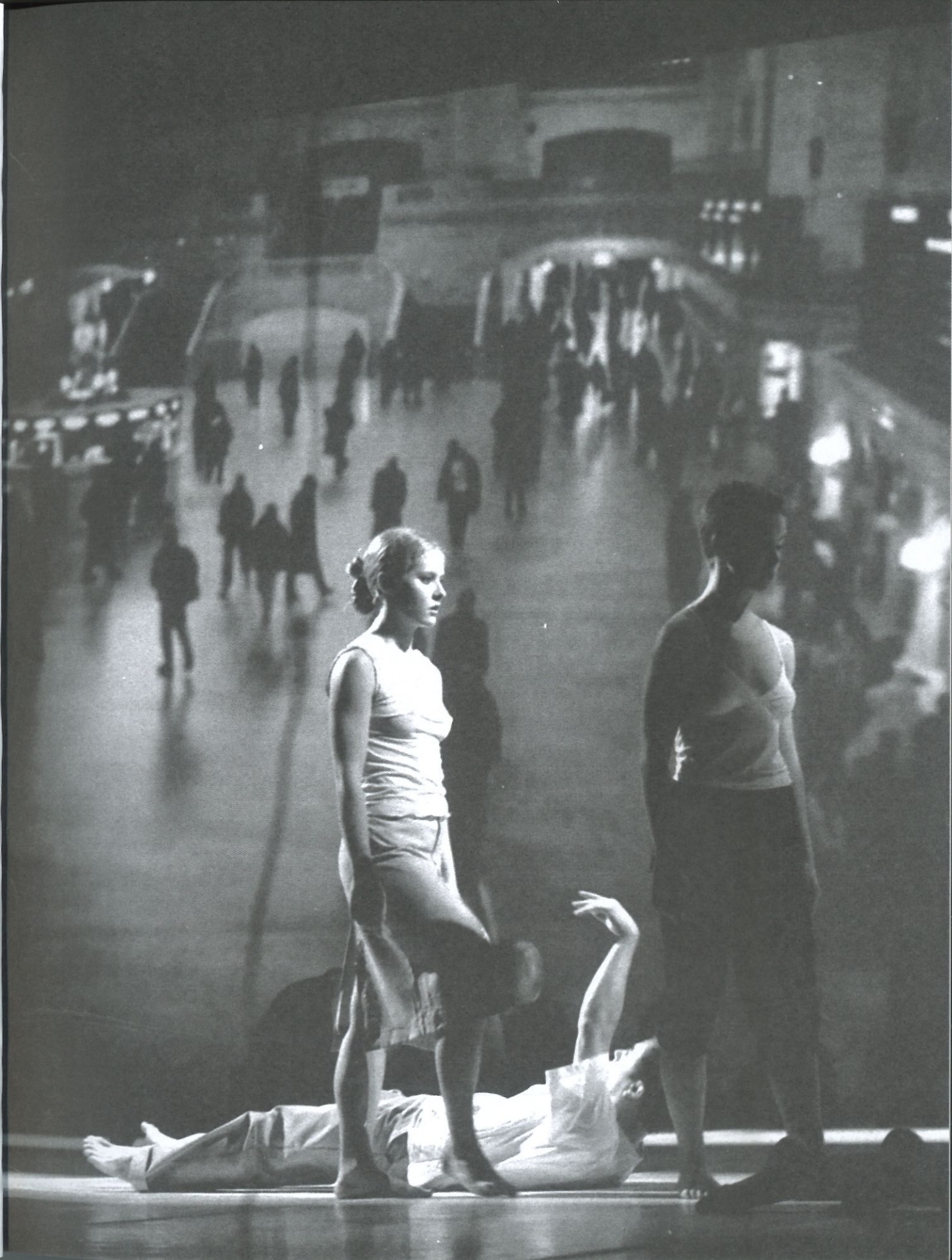
Alberto Magno e Carlos Silva

Estreia absoluta

Rivoli Teatro Municipal, 22 e 23 Outubro '99

Foto: Francisco Moura

n, de Né Barros.
↳ Daniel Blaufuks
Cunha (à frente),
no e Carlos Silva
Estreia absoluta
↳ 23 Outubro '99
Francisco Moura



Um Perfil Viajante: da poética em Trisha Brown a propósito dos seus espectáculos apresentados no Rivoli Teatro Municipal

N É B A R R O S

→ NUMA ENTREVISTA a Trisha Brown, editada em 1987, Lise Brunel pergunta à coreógrafa: “No início da sua carreira fez performances, acções dançadas; posteriormente evoluiu para o espectáculo, com figurinos, cenários, música. Qual a razão desta mudança?”¹. Ao que a coreógrafa responde: “Tenho uma resposta que é muito curta. Nos anos sessenta eu começava...”.

Como sabemos, o trabalho de Brown apresenta-se hoje de uma forma distinta das experiências radicais dos anos sessenta. Distante da fase em que se substituiu a palavra espectáculo por *performance*, no intuito de apresentar ao público não um produto feito, mas de o fazer participar num processo, a dança de Brown terá aparentemente evoluído para uma forma menos radical, contudo com outro nível de complexidade. À parte as imprecisões que o categorizar normalmente comporta, a dança pós-moderna americana nasceria como uma estratégia de negação perante as duas grandes tendências da dança moderna nos Estados Unidos: expressionismo e virtuosismo. E o despojar a dança de elementos supérfluos e de efeitos espectaculares fará com que este novo movimento circule entre dois pólos: o *happening* e a arte minimal. Na exploração de uma arte da ocorrência espontânea e da coincidência casual de múltiplos média mantém-se, contudo, o propósito de derivar a dança-arte do seu próprio campo operativo: realização material do corpo-em-movimento.

Nesta mudança de perspectiva, isto é, do que vem coreografável e das estratégias de composição, foi significativa a contaminação que ocorreu durante o período de 61 a 74, entre as artes visuais e a dança. Desse momento, Brown dirá

ter aprendido o seguinte: “Se queres ter uma floresta e não tens as árvores, experimenta com brócolos, mas se os brócolos são demasiados pequenos, fotografa-os e amplia a fotografia. O que quero dizer é que com imaginação podemos fazer qualquer coisa em teatro”.

À parte todas as experiências radicais, que com o tempo denotaram empobrecimento pelos “ismos” em que se foram fixando – formalismos, minimalismos, conceptualismos – o que parece importante notar é que muitos dos pressupostos daquela geração contribuíram para uma consciência coreográfica alargada. Num diálogo entre Trisha Brown e Douglas Dunn, a partir das experiências na Grand Union, comenta-se que “naquela altura todo o vocabulário da dança estava em aberto. Não se tratava de seleccionar movimento ou gestualidade para contar uma história com um vocabulário ballético. Todo o movimento estava disponível para coreografar...”. Dunn reconhece que “historicamente, o material que nos anos sessenta se tornou disponível foi aquele que mais tarde se tornou estilização. Mas antes dos anos sessenta não existia a consciência de entender certas coisas como dança”. Os legados que podemos hoje reconhecer são vários: a não-hierarquia, os não-protagonistas ou a não atribuição de papéis sexuais na organização dos corpos e do seu movimento. Podemos ainda falar dos processos de desconstrução e *bricolage* perante o treino físico dos bailarinos que aquela geração muito terá explorado. Os intérpretes são solicitados a realizar uma espécie de “destreino”, a neutralizar estruturas habituais e padrões de movimento de modo a concentrarem-se na interacção do alinhamento do esqueleto e processos fisiológicos e de percepção. Trata-se, portanto, de um apelo

a uma outra inteligência na reconstrução de uma articulação física baseada na compreensão do corpo mundano e daquilo que o seu próprio corpo tem de único.

Neste elenco de influências que chegam até nós, destaque-se a manipulação e subversão de outros léxicos e de outros ramos artísticos. Pensamos, por exemplo, no uso de câmara de filmar presa ao próprio corpo de Brown que nos permite uma leitura do movimento do movimento ou, noutra estratégia compositiva, a justaposição de dois modos díspares de representação como falar e dançar em *Accumulation With Talking* (1973) ou *Plus Watermotor* (1979). O desinteresse por um fio condutor claro e linear da *performance* ou processos de composição onde se jogam níveis e camadas de leituras diversas do corpo, produzem cada vez mais uma Dança complexa e encontram hoje extraordinários desenvolvimentos.

As obras *Set and Reset* (1983), *Canto Pianto* (1998) e *Five Parts Weather Invention* (1999), apresentadas no Rivoli em 2000, pertencem à chamada “fase coreográfica” de Trisha Brown. É com *Son of Gone Fishin* (1981), após *Opal Loop* (1980), que dá início ao ciclo coreográfico ou a passagem da vertente mais performativa de ligação mais directa com as artes visuais para entrar num domínio teatral propriamente dito.

Na coreografia *Son of Gone Fishin*, a coreógrafa concentra-se no estudo da reversibilidade do movimento e do efeito de espelho. Concebido a partir da ideia de uma árvore cortada ao meio – do coração à periferia através de círculos concêntricos – o material coreográfico é constituído por sequências e a sua inversão. A partir de uma sequência central, a coreografia procede pela repetição do material realizado anteriormente só que de forma invertida. Esta procura sobre possibilidades formais na organização do movimento foi iniciada após *WaterMotor* (1978), isto é, quando deixa de fabricar arbitrariamente as frases. Apesar de defender, tal como o faz Steve Paxton, que o movimento é fundado numa intuição física, a coreógrafa contrapõe a retenção à efemeridade. Como Brown menciona, o que a distingue de Paxton é que, após uma improvisação, ele reconhece que não consciencializa o que

fez, enquanto Brown tenta perceber o que apenas realizou. “Ao compor o meu material, sinto uma perda – momentos abençoados do acaso, coincidências magníficas – mas constato um ganho porque agarro alguns desses momentos e o que agarro, guardo”, diz Brown a propósito do seu processo de criação. Esta fase de concentração sobre o fenómeno mais estritamente coreográfico, associa-se à fase da apresentação das obras em Teatros, à utilização de música e de peças musicais pré-existentes. Sobre a apresentação em espaços mais convencionais, os Teatros, Brown reconhece que se insere num percurso natural entre a necessidade de realizar *tournées* para sobrevivência da companhia e encomendas para trabalhar em cenas à italiana, para as quais, como ela diz, “é necessário luzes, figurinos. Um simples quarto [comenta] é mais interessante que um Teatro. A cena não é nada, é uma ilusão, uma coisa negra”. Mas efectivamente, como a coreógrafa reconhece: “é mais fácil trabalhar em Teatros que foram construídos para o efeito do que construir plataformas para dançar sobre um lago ou escalar ao longo dos muros”.

Relativamente ao uso de música nos seus trabalhos, este corresponde a uma fase de amadurecimento sobre o material coreográfico, um estado avançado de emancipação do material coreográfico em relação às outras artes. Na entrevista referida anteriormente, Brown dirá o seguinte: “Pensei que a dança se tinha tornado de tal modo forte para ser independente da música e que as duas coisas se poderiam produzir simultaneamente sem cansar o público.” Assim, a utilização de peças musicais pré-existentes prossegue desta evolução no seu percurso abrindo novos ciclos – noção pela qual a sua obra é normalmente apresentada. *Canto Pianto*, versão da ópera *L'Orfeo* de Monteverdi, segue-se a Bach, *Oferenda Musical* – um trabalho intitulado *M.O.* que significa *modus operandi* – e Anton Webern (*Twelve Ton Rose*).

A consciência da não existência de imagens perfeitas, de unidade ou de erro, para a qual o movimento pós-modernista americano terá contribuído ao apresentar as potencialidades do corpo social, revela-se hoje como um estado de consciência e um estado de urgência de procurar na incompletude, →

→ no irregular ou no imperfeito, dados que possam desvendar mais sobre a espécie humana. A ideia do corpo dançante reformula-se hoje a partir deste entendimento complexo na sua diversidade, adivinhando-se mais uma condição nómada do que radicalizado numa identidade fixa, mais um perfil viajante. Deste perfil viajante, de um corpo desbloqueado e em permanente mutação, a poética de Trisha Brown oferece, na nossa perspectiva, três aspectos interligados e determinantes para a reformulação da ideia do corpo dançante que passamos a individuar:

Zona indeterminada. Ou, se quisermos, o jogo incerto entre o sentido e o não-sentido, através do qual se processa uma dança abstracta. Uma dança que não trata da narrativa ou do ilusionismo dos corpos;

Fluxo. O peso-leve em que os corpos de Brown se vêem envoltos resulta, em grande parte, pela superação de tensões e pela não hierarquia das partes do corpo, um conjunto onde todas as partes são importantes (joelhos, cotovelos,...). Assim como a alternância de qualidades entre as partes: as pernas deixam de ser apenas funcionais para conquistarem a liberdade dos braços. “Eu defino habitualmente o meu movimento como sendo multidireccional, evanescente, sucessivo...”.

A-centro. Em Brown, o material coreográfico resulta numa espécie de *terceira posição*, ou seja: gerado a partir de improvisação estruturada, o material estabiliza-se em si, mas mantém características da própria improvisação, tais como o imprevisto e o insuspeito. Nas palavras da coreógrafa, a sua dança é “imprevisível, improvável, contínua” e o trabalho divide-se em duas fases, “primeiro cria o material e depois faz agregação do material”, cujo objectivo é, principalmente, criar um clímax pelas constantes mudanças de estados.

Em *Set and Reset* (1983), *Canto Pianto* (1998) e *Five Parts Weather Invention* (1999), podem-se constatar soluções e resoluções semelhantes na realização coreográfica. Segue-se o mesmo tipo de estratégia no jogo das formações em assimetria e simetria, junção e disjunção de modo a criar

desestabilização nos grupos. Ou seja, as travessias em organizações-desorganizadas espacialmente, as qualidades de movimento elástico, articulado, indirecto, o peso-leve, ou ainda, a co-existência de diversas linhas de força simultâneas contribuem para todo um complexo visual sem contudo se poder falar em caos. Apesar de se manterem alguns princípios de composição, o material gesto-movimento é sempre re-inventado em cada nova coreografia.

Assim, podemos ainda derivar dos traços da poética que identificamos para Brown outras perspectivas que melhor analisem cada trabalho. Formação/re-formação enquanto fluxos, distensão enquanto *terceira posição* (a terceira via que enfraquece a tensão dual) e cruzamentos enquanto sentidos cruzados, são os pontos que seguidamente propomos para a análise das estratégias de Brown no tratamento das suas *danças nómadas*.

Formação / Re-formação. Com o título *Set and Reset*, que se abre a diversos significados, Brown explica que a concepção visual – a música era de Laurie Anderson – foi solicitada a Robert Rauschenberg antes da obra estar pronta e consistia em três projecções paralelas acima da altura dos bailarinos. Assim, a coreógrafa pensou num seu trabalho anterior e na ideia de anti-gravidade, como em *Walking on the Wall*. Robert Rauschenberg que interveio logo a seguir, teria pensado num “cenário vivente”. Mas para Brown não se trata tanto de um princípio de co-existência entre os diversos intervenientes, uma vez que para ela “o cenário deve depender da estrutura coreográfica”.

Neste trabalho a coreógrafa tinha como regra para si própria “faz simples”. A estrutura geral do trabalho repousa num rectângulo de base. Uma dança rectangular que circunscreve o bordo periférico do espaço do palco. Um sistema a partir do qual pequenas unidades – duetos e trios – eclodem no centro. As indicações dadas aos bailarinos eram do tipo: “mantém a ideia de simples, age com instinto, trabalha com a visibilidade e a invisibilidade, com entradas e saídas. Não sabendo o que fazer, os bailarinos acabavam por traçar linhas”.

Five Part Weather Invention

de Trisha Brown, Trisha Brown Dance Company

Intérpretes: Keith Thompson, Brandi Norton,

Todd Stone e Kathleen Fischer

Rivoli Teatro Municipal, 25 e 26 Março '00

Foto: Francisco Moura

É, de facto, significativo o aproveitamento do espaço cênico enquanto entrada-saída. Junto às pernas de cena ou usando-as como um eixo, os corpos “voam” num jogo fluído de entradas e saídas. Dá-se um contínuo explorar de novas relações harmónicas, de novas formações de corpos que se ligam e desprendem sempre envolvidos numa grande sensação de liberdade, ou dadas as assimetrias e irregularidades o corpo envolve-se por dissonâncias.

Sendo este o trabalho mais antigo dos três em discussão, é importante observar como estas características se repercutem nos trabalhos posteriores, isto é: coros estilisticamente recorrentes no trabalho de Brown; muitas variações; travessias de avanço e recuo; expandir e recuperar espaço; movimentos que não sendo orgânicos no sentido estrito da funcionalidade, encontram, porém, a organicidade pela leveza e fluidez com que vêm executados.

Distensão. Em *Canto Pianto*, versão da ópera *L'Orfeo* de Monteverdi, a relação do movimento com a música é particularmente relevante na conquista da *terceira posição*. Geralmente, não criando sobre a música, Brown opta pelo silêncio na produção de material, o movimento torna-se especialmente comovente quando visto na música. O solo da bailarina que preconiza a mensageira estabelece um diálogo sugestivo com a voz cantante, um solo construído pelo gesto mínimo onde a pausa é importante. Em alguns momentos, quase toca o expressionismo quando o gesto se torna mais tenso e mais rápido e directo, que parece seguir a intensidade dramática do canto. Porém, a ausência de uma tensão que se estenda por todo o corpo não nos fixa nessa tendência expressionista. O gesto tenso associa-se a um desprendimento do resto do corpo.

Outro momento notável é o de um corpo que entra numa espécie de voo. Suspenso por outros corpos, ele entra numa navegação sem destino e que em conjunto com a música produz um efeito de leveza e de fragilidade do corpo.

Cruzamentos. Em *Five Parts Weather Invention*, primeira parte de uma trilogia, com música de Dave Douglas,

somos lançados num clima de sonoridades jazzísticas, mas onde se arriscam outras formas musicais. Para além de várias características intrínsecas à coreografia de Brown anteriormente referidas, por exemplo, os grupos que não se estabilizam por muito tempo em formações sincronizadas, ressalvo um momento de humor. Aliás, uma característica que a coreógrafa assume como um factor que paira sobre os seus trabalhos. Numa sequência de solos, duetos, trios, etc., surge um quinteto onde, na primeira queda, poderemos ficar hesitantes entre o acidente e o intencional. É intencional e as quedas sucedem-se aqui e ali criando uma tensão no decorrer coreográfico. A queda torna-se num elemento de tensão na fruição do trabalho porque não sabemos quando ela irá acontecer exactamente. Curioso, sendo um trabalho aparentemente suave e regular, a queda revela-se o elemento desestruturante, desarmonico, instável. Instala-se um jogo para o qual sabemos as regras, mas sem a certeza do momento da sua repetição.

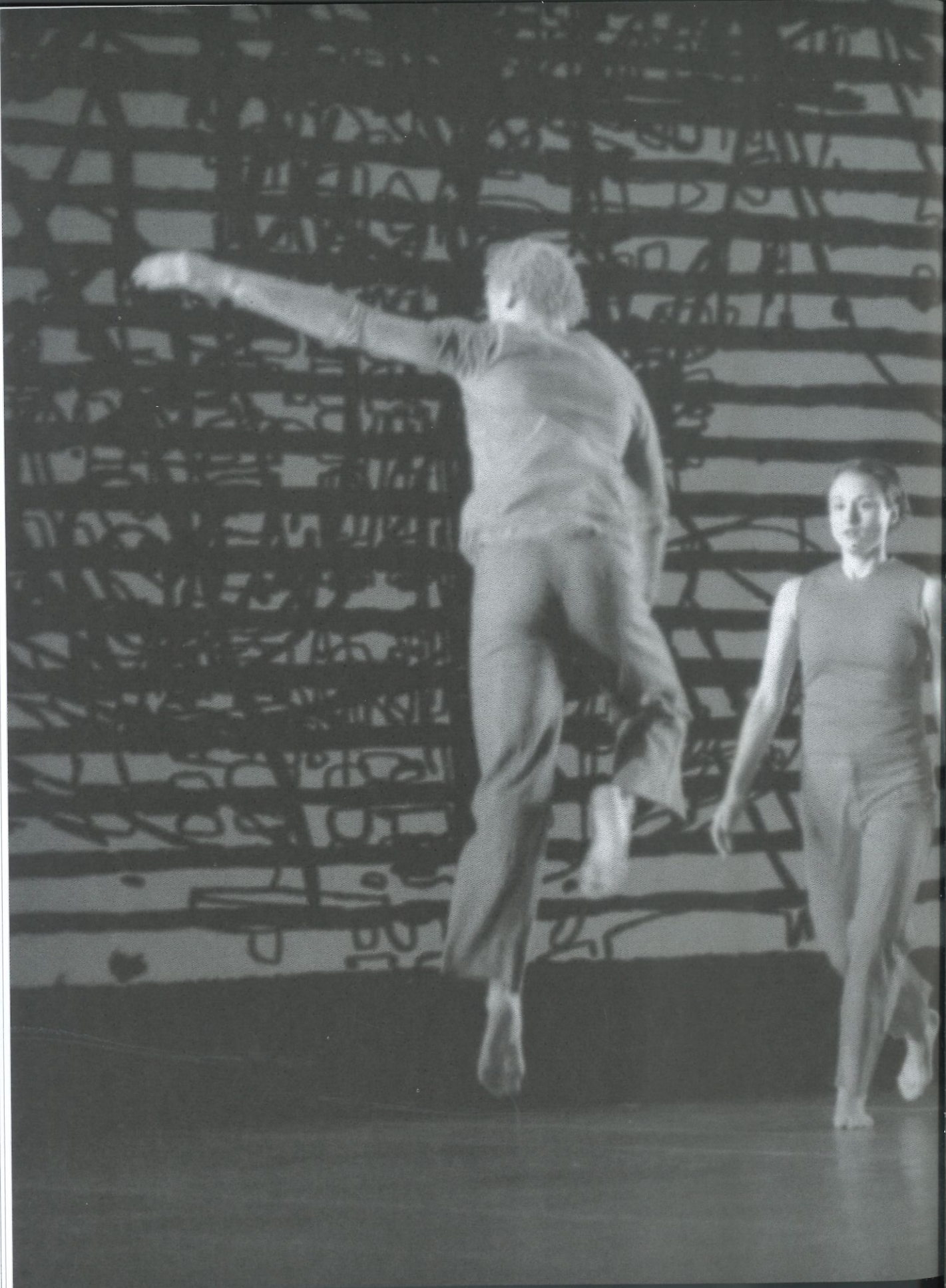
Num certo sentido, o espaço cênico concebido por Terry Winters – colaborador em trabalhos anteriores – onde ao fundo se desenham filamentos, fios como uma espécie de encruzilhada, ou se quisermos, de ramificações cruzadas e torcidas, uma mescla, parece apontar para esse jogo de estabilidade aparente na conquista de um sentido.

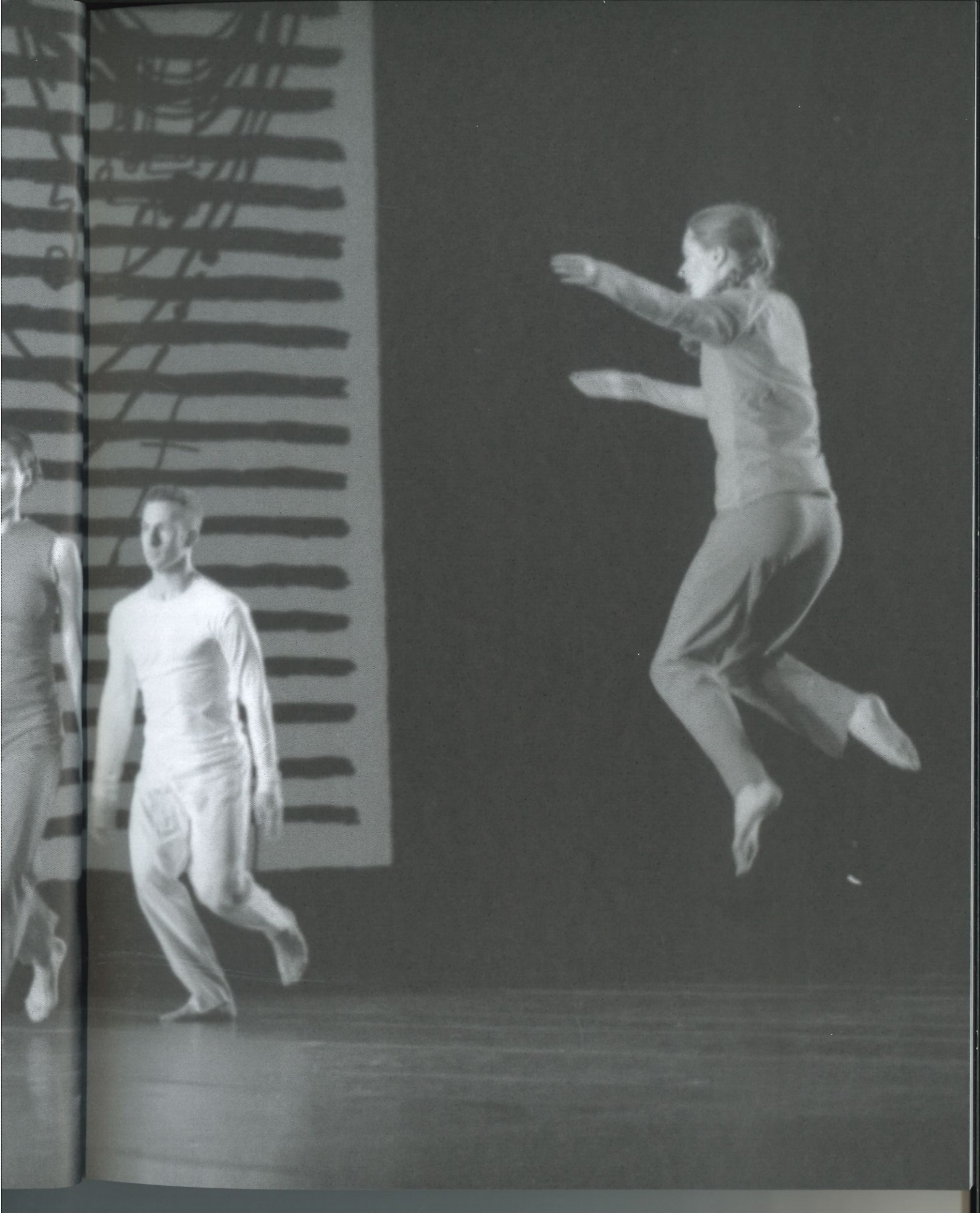
É num espaço desinteressado e descomprometido, num espaço de circulação de corpos em gestos, que se definem as condições de produção de sentido em Brown. Um sentido já não como aparência, mas como efeito de superfície e de posição produzido por corpos em circulação. A estrutura coreográfica em Brown transforma-se na máquina de fazer circular virtualidades do sentido. ●

Março, 2002

NOTAS

¹Ao longo do texto as citações da entrevista a Trisha Brown foram extraídas de Trisha Brown / Lise Brunel: *Trisha Brown (l'atelier des chorégraphes)*, Paris, Editions Boug , 1987





Loup Abramovici conversa com Vera Mantero

→ **Loup Abramovici:** O papel desempenhado pelo coreógrafo, na dança contemporânea, tem vindo a transformar-se. Num certo número de trabalhos e companhias poder-se-ia dizer que, de alguma forma, é pedida/concedida ao intérprete uma autonomia quase total, ao nível do material proposto para o projecto. O intérprete torna-se, de certo modo, “coreógrafo” da sua partitura, quer ela seja instantânea ou escrita. Como definir então o papel do coreógrafo? Será ele simplesmente a pessoa que assume a iniciativa do projecto?

Dá-me a sensação de que certas obras resultam da interacção entre uma constelação de “intérpretes-coreógrafos” e um coreógrafo “chefe de orquestra” ou “arquitecto” que lança o projecto. Como te situas em relação a isto?

Vera Mantero: Lembro-me de ter ficado na dúvida, quando fiz algumas peças de grupo, nomeadamente *A queda de um ego* e a *Poesia e Selvajaria*. De quem era a peça? Era uma peça colectiva? Era uma peça minha? Às vezes isso pode tornar-se um problema... Nessa altura fiquei na dúvida. Mas, à medida que o tempo passava e as pessoas que tinham participado nessas peças iam fazendo os seus próprios trabalhos e o seu próprio percurso, comecei a olhar para as minhas peças e a perceber melhor que, com certeza, eram minhas. Porque, ao olhar para as peças dessas outras pessoas, apercebi-me de que eram extremamente diferentes das que elas tinham feito comigo. Portanto, alguma coisa determinava essa diferença. Senti que as tais peças eram muito mais próximas de mim, dos meus desejos, do meu imaginário. E das minhas inquietações. Quando fazemos uma peça com outras pessoas, tornamos delas as nossas inquietações. Durante o tempo de feitura dum trabalho, as inquietações do director/coreógrafo passam a ser também as inquietações dos intérpretes. Mas isso não significa que eles vão

viver a vida inteira com essas inquietações. Acho que tudo numa peça é orquestrado pela sensibilidade e pelo entendimento dum certa pessoa. A começar pela escolha das pessoas com quem esse criador quer trabalhar. Podemos, aliás, achar arbitrária a escolha de material produzido por determinado intérprete, mas, de facto, não o é. Significa apenas que o criador precisou do material que deriva das qualidades desse intérprete, e não de outras, que seriam de outro. O tipo de relações e de postura que o director/coreógrafo fomenta durante o processo é também um aspecto extremamente importante. O coreógrafo pode incitar a uma postura de generosidade (que implica estar aberto) ou a uma postura de competição (que implica querer fazer a coisa mais bem feita, querer ganhar o melhor lugar na peça, por exemplo). Tudo isso cria um sabor e um cheiro na peça que nela permanecem. Os temas e os universos que se pretende explorar também vêm necessariamente da pessoa que dirige e das suas inquietações. Bem como as escolhas de material e a maneira como esse material é colocado ou não. Esse conjunto de opções é que faz com que a peça tenha uma autoria. Só constatei isso quando vi as peças das pessoas que já tinham trabalhado comigo.

Loup Abramovici: Mas então essas inquietações que tu vais experimentando peça a peça ficam tuas para sempre?

Vera Mantero: Acho que as minhas inquietações são sempre as mesmas. A sério. Há um conjunto de coisas que me interessam. E cada peça constitui uma espécie de paragem, do tipo “paragem de autocarro”, sabes? Pára-se e diz-se aquilo da maneira como se pode dizê-lo naquele momento, da forma como se pode articulá-lo naquele momento. Mas depois aquelas coisas, em mim, continuam a desenvolver-se e a articular-se. A seguir há

um novo autocarro e surge uma nova maneira de as dizer. Mas sinto que são coisas que não se dizem em três tempos: são muito vastas e há muito a dizer sobre elas...

Loup Abramovici: E sabes nomeá-las?

Vera Mantero: Acho que sim. Nos últimos anos, uma das coisas que mais me interessa abordar é: o que é que cria em nós vida? O que é que cria em nós energia? O que é que cria em nós movimento? O que é que cria em nós entusiasmo... vibração? O que é que nos faz vibrar? Porque vibramos? E isso é o que mais me interessa. Porque estamos numa sociedade em que vibrar não é propriamente bem vindo, em que mais vale as pessoas estarem quietinhas, encarreiradas, enquadradas, a cumprirmo o seu papel. O que não implica necessariamente que as pessoas estejam, de facto, a ver e relacionar coisas, que estejam entusiasmadas dentro dessas coisas, que tenham essa vibração/movimento dentro delas. Não parece ser uma preocupação desta sociedade que as pessoas tenham muita vibração dentro de si. Além dessa questão, há ainda o facto de estarmos num tempo muito consumista, muito virado para a posse dos objectos e a necessidade de ganhar dinheiro para os adquirir. E isso também não implica necessariamente que as pessoas estejam dentro daquilo que as move mais profundamente, daquilo que mais profundamente as põe em movimento. As pessoas deprimem muito. E a depressão é o oposto da tal vibração. As pessoas arrastam-se pela vida. Viver é uma espécie de sacrifício. Estar aqui é um fardo. Pessoas alegres ou satisfeitas com isto não se encontram muito facilmente. Então, uma das questões que, desde há bastante tempo, me ocupa é perceber quais são os mecanismos que criam essa vibração. Porque não me interessa estar a criticar, a apontar o problema. Eu podia perfeitamente estar a fazer peças acerca de pessoas deprimidas, acerca desse fardo que é a vida. Podia trabalhar sobre a angústia, a dificuldade de estar aqui. Mas acho que já sabemos isso bastante bem. Isso já foi mostrado. Interessa-me como viver de outra maneira. Daí eu interessar-me tanto pela poesia porque a poesia é algo como um... funcionamento da língua acordada, por exemplo. É a língua que acordou para os acontecimentos do mundo, para a percepção, para a descoberta de outras possibilidades.

Loup Abramovici: Portanto associas o teu trabalho à poesia...

Vera Mantero: Tenho tentado descobrir mecanismos da poesia enquanto escrita, perceber como é que os poetas fazem, para ver se é possível transferir esses modos para a dança. O processo que mais tenho usado é o roubo: vou roubar a outras disciplinas para enriquecer a minha. Acho que o roubo é normal... imagino que seja...

Loup Abramovici: Nunca te sentes “encarreirada” ao dançar?

Vera Mantero: Encaixar/encarreirar são estados que eu há pouco associava à depressão. Digo-te que muitas vezes me sinto deprimida, sinto-me muitas vezes desse lado. Mas felizmente estou num trabalho que me permite sair fora de encaixes, carreiros e carris. Este trabalho permite-me estar na vida numa maneira completamente diferente da maior parte das pessoas. E isso deveria ser motivo de júbilo. Devia lembrar-me disso mais vezes para rejubilar mais facilmente. Infelizmente não me lembro sempre. Mas acho que consigo estar na vida percebendo com maior agudeza. Os artistas têm, seja em que disciplina for, profissões de percepção aguçada. É essa a sua condição: são sorvedores. E não só percebem mais agudamente como põem em causa o que está a ser percebido. Seja em termos sociais, seja em termos formais. Em relação ainda à tua pergunta (que é uma pergunta interessante), não se trata apenas de receber coisas mas também de uma activação — do meu corpo, do meu comportamento, do meu pensamento — que me leva a encontrar-me em situações que as pessoas normalmente nem vivem nunca, nem precisam de viver. Na dança, activamos o nosso corpo para estados e sítios que o comum dos seres humanos não visita. O comum dos seres humanos não põe o espaço de pernas para o ar, enquanto nós fazemos isso a toda a hora quando dançamos. As pessoas só conhecem o espaço na verticalidade ou na perspectiva que têm quando estão sentadas. Só conhecem a proximidade num modelo de relação muito íntima. Nós conhecemos a proximidade com muita gente, através duma grande interacção física, essa que as pessoas, em geral, só experimentam com uma, duas, três pessoas... contando já com os filhos. São essas coisas que transformam radicalmente os dados da existência em relação àquela que →

→ as pessoas costumam viver. Em qualquer disciplina, tu és ensinado a habituar-te aos modos dessa mesma disciplina. Portanto, às tantas, nós, bailarinos, já nem reparamos no quanto a nossa prática baralha os dados e põe o mundo de pernas para o ar. Porque nos habituamos a achar que tudo isso é normal: é normal estar debaixo da mesa, é normal estar em cima dos ombros de alguém, etc. Mas isso não é nada normal, visto que muda radicalmente os dados do “estar aqui”. Então, nesse sentido, acho que tenho muita sorte em não encarrear, não ficar nesse enquadramento. Por outro lado, obviamente que eu encarreio num sistema de produção, num sistema de difusão, num sistema de apreciação das coisas, no sistema dos circuitos de dança em que me movo. E isso significa, algures, encaixar. Mas a verdade é que o meu trabalho não tem assim tanta aceitação... Não é uma aceitação alargada, uma aceitação popular. Isso deve querer dizer que não estou totalmente encaixada. Claro que encarreio em muita coisa... É muito difícil escapar ao carril. É como nas revoluções, conseguir que elas escapem a parâmetros pré-determinados é difícil. Embora se verifiquem mudanças que se mantêm, quando as revoluções são realmente radicais. A revolução francesa foi isso. O Danton que eu fiz com o Paulo Castro permitiu-me mergulhar na revolução francesa. Mas, por mais brutal que seja o corte, a coisa acaba sempre por encarrear de alguma forma. Isto é tão verdade ao nível social quanto ao nível pessoal. Nascestes numa determinada família, num determinado tempo, é muito difícil arrancares-te a isso, se quiseres ou precisares de o fazer por alguma razão, se não desejares manter-te naquela linha... Tudo está muito enraizado, nas tuas células, na tua carne. Enraizado na pessoa e enraizado na sociedade.

Loup Abramovici: Falemos de projectos. Dentro da perspectiva de criação partilhada de que há pouco falávamos, o projecto torna-se assim um elixir pouco previsível ao nível do resultado... o processo torna-se tão importante, senão mais, quanto o resultado. Ora, o público não tem propriamente acesso ao processo. Que tipo de relação pretende então o coreógrafo instalar com o público?

Vera Mantero: Vamos por partes porque a tua pergunta tem várias... Realmente eu faço questão de não saber nada sobre o

que vai ser o produto, o objecto final, daquilo a que me proponho no início. À medida que me fui apercebendo de que o meu trabalho é assim, até gosto mesmo que seja o processo a determinar o objecto e não uma ideia pré-concebida. Gosto que seja a prática a determinar o objecto, uma espécie de prova pela prática. A prova do espaço. A prova que consiste em testar as coisas na realidade e não em pensá-las apenas. Faz-me pensar na arquitectura porque a arquitectura tem essa prova do espaço mesmo a sério: a verdade do peso, a verdade da matéria. Não podes pensar uma coisa que depois não se sustém e cai por terra. Ou seja: por um lado pensaste, deliraste (há arquitectura completamente delirante, maravilhosamente delirante), mas, por outro, o projecto tem de passar pela prova do concreto, do peso, da proporção, do espaço. E só essa prova dirá se aquilo funciona ou não na realidade. Acho importante determinar um objecto pela prática e pela matéria. Talvez por estarmos num tipo de cultura em que só a cabecinha é que determina, gosto muito dessa possibilidade no nosso trabalho: determinar as coisas por atravessá-las na realidade. Não sei se me consigo fazer entender, porque o pensamento também é realidade! Portanto “realidade” não é a palavra certa. Às vezes digo que se trata de atravessar as coisas no espaço porque o espaço é aquilo que está fora do pensamento. Portanto gosto dessa possibilidade que o trabalho me oferece. Mas isso não quer dizer que o processo se torne mais importante do que o objecto que dele resulta. Porque aquilo que eu queria encontrar, que eu questioneei, de que eu andei à procura... Tenho de o reconhecer depois no objecto. Porque o objecto é que vai ser visto. Pode haver um processo maravilhoso, com revelações todos os dias, processo “nirvana” com toda a gente a entender e descobrir imensas coisas, que resulte num objecto que ninguém entende. É melhor que assim não seja, portanto o processo não pode ser mais importante do que o resultado. Mas acredito que um processo muito rico e vibrante, em que as pessoas estejam muito investidas, se reflecte, pelo menos em parte, no objecto final.

Loup Abramovici: Quais são as tuas expectativas, enquanto espectadora, quando vês uma obra rotulada “peça de dança”?

Vera Mantero: Posso dar-te um exemplo duma peça que vi com

proponho
meu traba-
eterminar o
a a prática a
ca. A prova
a realida-
itectura
no a sério:
pensar uma
a: por um
e delirante,
o tem de
, do es-
a realidade.
pela matéria.
abecinha é
so trabalho:
ão sei se me
é realidade!
go que se
ço é aquilo
ssibilidade
e o pro-
dele resulta.
nei, de que
o objecto.
rocesso
"nirvana"
as, que re-
assim não
ie do que o
vibrante, em
elo menos

enquanto
de dança"?
que vi com



Fotografias: Júlio Moreira

a Rita Quaglia, um solo coreografado pela Francesca Lattuada, em que me deixei deleitar com pormenores de luz, de composição, de repetição, de persistência, de simplicidade... Espero encontrar-me diante dum objecto que contenha pensamento e sensação. Que contenha os dois lados do entendimento, um mais perceptivo (da ordem das sensações, das impressões) e outro mais cognitivo (da ordem do pensamento). A dança tem essa qualidade de ser uma actividade, uma forma, uma forma de arte que possui corpo e espírito. Contém esses dois lados. Essa possibilidade que muitas outras áreas não têm. Como a filosofia ou a ginástica. A dança tem essa qualidade importantíssima e rara. Espero, nos objectos que são produzidos por/para essa área, encontrar maneiras de ver as coisas, encontrar exposição das coisas que são vistas e entendidas através da fusão dessas duas maneiras. Interessa-me que esses objectos me façam ter vivências da ordem da sensação/vibração, como acontece com a música, mas das quais o pensamento também possa partir e ser parte.

Loup Abramovici: Sinto que se verifica um desfasamento cada vez maior entre um público não-conhecedor do trabalho de dança e os trabalhos de dança que lhe são efectivamente apresentados, sendo que ao lado da "dança-pesquisa" subsis-

te uma dança de cariz mais "populista". Achas que a dança pode ou deve refugiar-se no reconhecimento duma elite?

Vera Mantero: Há dança que só fala de si própria. Só trabalha sobre si própria. É muito auto-referencial. Essa é uma parte do problema. Por outro lado, temos toda a mudança que ocorreu na arte, há mais de um século, que foi muito radical e continua a ser muito rápida. Desde logo porque se rompeu com aquilo que as pessoas mais óbvia e facilmente entendiam como arte. Um quadro que mostrasse uma paisagem dava a ver algo que as pessoas conheciam e reconheciam. Um retrato idem. A pintura tratou esses temas: paisagens, retratos, acontecimentos históricos. Mesmo que fossem ilustrados mitos, as pessoas reconheciam lá os deuses do Olimpo, por exemplo. De repente, acontece um corte muito radical, quando a arte começa a ter um entendimento do "dizer as coisas" completamente diferente. Das coisas que são ditas e da forma como são ditas. É uma ruptura brutal e muito recente. É importante uma pessoa lembrar-se disso. Muitas vezes, quando começo a vociferar em relação à condição da mulher, lembro-me de que toda a nova situação das mulheres é muito recente. Apesar de já ter algumas décadas, foi ontem... Aconteceu há um minuto na história universal, na história dos seres humanos. A mulher viveu, durante milénios, uma existência totalmente secundária. Por →



isso é que eu gosto muito daqueles tipos que estudam história numa perspectiva que cobre períodos gigantescos. É um alívio lê-los. Precisamos de ter um bocado de calma e perceber que se passaram milhares de anos até isto mexer um pouco. Quando olhamos para macro-tempos, conseguimos perceber o que mexeu. É muito tranquilizante olhar para a história assim. Bem, e como houve a tal mudança muito brutal, a arte afastou-se do entendimento habitual que as pessoas dela tinham. Ainda por cima, dentro dessa mudança, já aconteceram muitas outras mudanças, pesquisas e descobertas. É como com a investigação sobre a bactéria x ou sobre o antibiótico y: ou tu estudas não sei quantas coisas para trás, ou vais ter uma imensa dificuldade em perceber por que razão aquele antibiótico serve para aquela bactéria. Portanto, vai ser preciso estudar o que aconteceu com a arte. Perceber umas quantas coisas que aconteceram vai dar muito jeito para aceder à arte. Então, parece-me que é difícil isso não reduzir o número de pessoas que olha, acede, percebe, sente que, de alguma maneira, está dentro. A verdade é que todos fazemos um esforço para que as coisas que realizamos não se tornem inacessíveis ou totalmente herméticas. Mas quem faz este tipo de trabalho não está muito interessado a fazer concessões populistas. Eu não estou nada. Mas a tua pergunta

traz obviamente água no bico porque, na sua formulação final, tu não propões propriamente que a dança só possa ser entendida por essa elite... Tu perguntas se ela se deve refugiar no reconhecimento dessa elite, o que é diferente. É evidente que eu não posso esperar que a minha dança subsista pelo reconhecimento das pessoas que vêem o *Big Brother*. Porque aí acabou-se tudo, eu vou morrer de fome, não vale a pena fingir que não seria assim. Contudo, refugiar-se no reconhecimento numa elite é algo diverso. Seria pensar que existem uns tipos super-especiais que me apreciam e portanto estar-me nas tintas para o resto do mundo. Claro que eu não acho que a dança deva refugiar-se no reconhecimento numa elite porque isso seria fechar-se para sempre. Tudo o que é fechar-se é mau, seja de que maneira for. Fechar-me no público do *Big Brother* também seria péssimo. Qualquer fechamento é mau...

Loup Abramovici: Ao ler certos textos teus, fica-se com a ideia de que a tua concepção da dança (ou da arte) é muito vitalista... Recusarias então a outra faceta da arte que é uma interrogação da morte? Nunca falas com os mortos? (e em "uma misteriosa Coisa, disse o e.e. cummings"?)

Vera Mantero: Há uma dicotomia... Interessa-me saber como

se produz essa vida, como se produz vida dentro de nós. Na verdade, acho que há muita morte produzida nas pessoas, ainda em vida... Eu tenho esta fixação de perceber como se produz vida. O que não quer dizer que a morte não esteja também em mim: nos processos de trabalho, ela vem muito ao de cima e tinge profundamente as coisas que são feitas. Eu continuo fixada em saber como se produz vida, mas esse surgimento, essa aparição – da morte, do vazio, do nada – traz uma densidade, um peso aos trabalhos, que é importante. É como se só essa vida, sem a noção subjacente do nada, da inexistência, da impossibilidade, do vazio, não tivesse nem a mesma densidade, nem a mesma consistência. Portanto, isso surge, muitas vezes ou sempre, bastante à minha revelia. Mas já entendi o valor disso e a densidade que esse lado confere ao trabalho que é feito. É muito estranha essa relação entre a necessidade de vida e a necessidade de morte. Devemos percebê-la para saber onde reside a sua pertinência e descobrir onde é que isso nos é necessário.

Loup Abramovici: A sujidade de que falas (de forma positiva) é, para ti, uma qualidade do mundo, de que apresentas uma imagem-testemunho, ou um tratamento estético dessa imagem-espectáculo (por exemplo, em *Poesia e Selvajaria*)?

Vera Mantero: Esta sujidade de que eu falo não é uma sujidade que eu veja. Não se trata de um caos de sujidade que possamos ver à nossa volta. Quando chegas aos lugares onde há mais dinheiro (no norte europeu e no norte escandinavo) verificas que está tudo limpo. Não há sujidade nenhuma, os materiais são nobres, está tudo no sítio. Mas depois têm os maiores índices de suicídio da Europa. Falta-lhes sujidade, é óbvio. Não quero dizer com isto que eles devessem ter as ruas todas sujas ou montes de lixo por todos os cantos. Não é isso. Trata-se mais de nós não devermos ter medo de mexer na nossa própria desordem. Não devermos ter medo de mexer na nossa própria sujidade. Devemos considerá-la, tê-la em conta. Ter em conta essa desordem. Ter em conta que a sujidade faz parte do nosso ser. Nós não temos tudo assim arrumadinho cá dentro. Temos partes mais arrumadas, outras mais desarrumadas. Podemos, ou não, querer tocar nas desarrumadas. Podemos não querer nem ouvir falar, fazendo de

conta que não estão lá. Mas isso é mau, é como varrer o lixo para debaixo do tapete. Falo duma sujidade mais metafórica mas não só. Nós tomamos duche todos os dias e temos medo de cheirar mal. Temos uma fobia da desordem e da sujidade e isso não nos faz necessariamente muito bem. Precisamos, já que temos tanta vontade de limpeza, de equacionar o bem que ela nos faz. Certos povos deixam-se atravessar ciclicamente por uma certa sujidade e desordem, para depois se sentirem limpos de qualquer coisa. São momentos em que esses povos põem as coisas de pernas para o ar, sendo que depois voltam à sua vida normal até chegarem ao próximo ritual cíclico. É por isso que procuro muito na poesia; a poesia também põe as coisas de pernas para o ar. Põe a própria língua de pernas para o ar. Muda os sítios das coisas, retira algumas delas. Cria essa desordem na língua. Uma desordem que mostra outras coisas. Não quero dizer que devamos desatar todos a falar de trás para a frente para ninguém se entender. Não se trata disso. Mas precisamos dum lugar onde vamos encontrar a língua naquele estado e esse lugar faz-nos bem. Gostamos de passar por ali, embora não fiquemos lá sempre. É mais uma vez a ideia de inclusão e a necessidade de existir contraponto. A necessidade que temos de passar pelos opostos.

Loup Abramovici: Portanto, esse processo seria mais uma espécie de tratamento estético do que um testemunho.

Vera Mantero: Não é nem tratamento estético nem testemunho, é usar essa estrutura, que nos falta na vida, enquanto processo, enquanto método de criação de material. Tentar criar objectos através desse processo.

Loup Abramovici: De sujidade...

Vera Mantero: Metaforicamente. De pôr de pernas para o ar. Para não ficarmos em conceitos muito negativos como sujidade e desordem (que porventura provocarão a desconfiança das pessoas que lêem isto), talvez possamos recorrer a conceitos que o são menos... Do tipo “mudar ciclicamente a ordem das coisas”. Nem sequer seria para elas ficarem “fora de ordem” o tempo todo. Verificar o que é que acontece quando se muda a ordem das coisas e como é que isso nos informa. O que o poeta faz é mudar →





→ a ordem do discurso e isso dá-nos uma informação que não tínhamos quando tudo se enunciava segundo a ordem que conhecemos. Por isso é que só através do processo eu posso conhecer. Porque não sou capaz de saber o que me vai oferecer a nova ordem, enquanto não estiver lá, no espaço, e eu dentro dela... O que me interessa é usar essa forma de fazer e ver o que ela me/nos revela, onde ela me/nos leva. Não estou muito interessada em testemunhar. Se calhar porque estou menos interessada em apontar o que está a acontecer e mais interessada em vislumbrar o que poderia estar a acontecer.

Loup Abramovici: Em *Poesia e Selvajaria* mostras um ritual e como que levas o espectador a interrogar-se sobre os seus próprios rituais condicionados. É isso? Esperas isso das tuas peças?

Vera Mantero: Que elas tenham uma acção directa no comportamento das pessoas? Talvez nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Gostaria imenso de fazer com que as pessoas se questionassem sobre a sua maneira de estar, sobre a sua relação com os outros, com o ambiente. Que se interrogassem acerca do que estão aqui a fazer. Gostaria imenso de lhes dar energia, centelha. Ao ver fazer as coisas de outra maneira, que elas fossem para o mundo, por aí fora, fazer e mexer nas coisas. Agora influir assim tão directamente... acho que não. Muitas pessoas têm do meu trabalho uma imagem negativa e isso desanima-me um bocado, porque eu pretendo dar vida e elas só lá vêem morte. Muitas pessoas saíram da *Poesia e Selvajaria* a dizer que era duro o que eu mostrava, quando a ideia não era nada essa. Eu ainda não percebi como retirar esse carácter negativo a certas coisas que, para mim, não são nada negativas. Isso é uma questão que eu preciso de trabalhar, de investigar. Por exemplo, aquela história do tomate que lembra sangue, para mim é uma coisa lúbrica. Trata-se de não ficar "assim" [*faz com as mãos um gesto de protecção em relação ao exterior*]. Porque nós somos muito "assim", "não me toquem", "não me sujem", "quero estar impecável". Aquilo é o oposto, é tocar e deixar-se tocar, estar misturado... Para mim tem uma conotação positiva, enquanto que certas pessoas pensam "ai coitado! que horror! está sujo, está desfeito, está ferido porque parece que

tem sangue... coitado!". A coisa é recebida como dura e negativa. Portanto tenho de descobrir como é que se faz a reviravolta para que essa matéria (negativa para muitos mas não para mim) pareça positiva aos olhos dos que a recebem.

Loup Abramovici: Sentes que, neste momento, alimentas cumplicidades com criadores na área das artes performativas em Portugal?

Vera Mantero: Sinto que tenho poucas relações com pessoas das artes performativas em Portugal. Provavelmente por andar muito lá fora, acabo por alimentar mais relações noutros países. Isto da presença e da ausência é um quebra-cabeças. Mas, se ficar aqui mais tempo, acabarei por desenvolver mais relações. Talvez a relação mais forte, que tenha desenvolvido ultimamente, fosse com o Paulo Castro. Ele entrou numa peça minha, eu entrei numa peça dele, conhecemos bastante do universo um do outro. Houve, de facto, uma grande troca. Mas acho que, se estiver mais tempo aqui, mais disponível, menos "sempre desaparecida", essas relações se criarão. Há pouco tempo o João Grosso propôs-me fazer um trabalho. Entretanto nunca mais falámos, mas se eu me mantiver presente...

Loup Abramovici – Não era só dessa cumplicidade que eu falava...

Vera Mantero – As tuas perguntas são lixadas. São lixadas porque me revelam coisas que eu, se calhar, preferia que fossem de outra maneira. Eu ando tão pouco por aqui que não acompanho o trabalho das pessoas. Mas poderia falar de coisas de que gostei há pouco tempo, como foi o caso do solo *One Woman Show* da Cláudia Dias. Sinto uma proximidade e uma identificação com aquilo que me agrada muito.

Há decerto outras coisas que me interessaram e agradaram que não me estão agora presentes. A pergunta é terrível porque me faz pensar: será que eu não me identifico com ninguém aqui? Será que não tenho afinidades com as pessoas daqui? Que horror! E isso é muito chato porque, se assim for, estou um bocado isolada. Ora uma pessoa gosta de ter laços. Não é um dia bom para responder a essa pergunta...

Loup Abramovici: Se fosses consultada acerca da elaboração duma nova política de apoios públicos à criação na área da dança, quais os princípios que valorizarias?

Vera Mantero: O princípio fundamental seria o da formação. Formação na área da dança contemporânea. Não estou a falar duma coisa muito geral, falo duma área muito específica para a qual não há, neste momento, uma boa formação. Não há nenhuma. Devia haver um projecto de escola. O país é pequeno, bastava uma escola. E nem sequer precisava de formar quinhentas pessoas por ano, o mercado é pequeno. Não haver formação séria nesta área é grave. Durante um período, o Fórum Dança conseguiu providenciar essa formação. Mas como agora tem pouquíssimos meios... Acho que o Fórum Dança é a entidade vocacionada para dar essa formação. Tem as ligações às pessoas certas a nível internacional e tem uma ideia do perfil, do curriculum e da maneira de organizar esse tipo de escola. E esse perfil é o que me interessa porque liga teoria e prática, liga as várias técnicas contemporâneas, liga a criatividade com o conhecimento da história da dança e a de outras disciplinas artísticas. Liga domínios fundamentais. O problema é que se cria um círculo vicioso: os coreógrafos não encontram bailarinos aqui e começam a trabalhar com estrangeiros. Depois, os poucos bailarinos que aqui existem não têm trabalho. Como não têm trabalho, vão fazer coreografias. Mas como são muito novinhos e têm pouca experiência, quer de escola, quer de trabalho, a sua produção em termos criativos, salvo raras excepções, torna-se precária. Portanto a coisa vira bola de neve, com o tecido da dança contemporânea a rarefazer-se e desfazer-se cada vez mais. É uma situação mesmo complicada. Portanto, em termos de formação, seria preciso haver um projecto nesta área. Não é preciso haver cinquenta escolas e a escola não precisa de ser enorme. Uma coisa à nossa medida. Mas boa. Uma formação projectada para 2-4 anos, uma travessia de fundo. As pessoas sairiam de lá preparadas para trabalhar com coreógrafos ou com o arcaboiço para fazer trabalhos consistentes. Isso já mudaria muita coisa. Sabes que existe uma coisa chamada REDE?¹ A REDE está a fazer uma reflexão sobre o que não está a funcionar neste momento, o que seria preciso promover e que medidas as pessoas da comunidade da dança poderiam tomar. Uma das medidas seria

essa. Falou-se também da precariedade dos meios de produção, para coreógrafos mais novos por exemplo. Como não existe uma produção forte na retaguarda, os projectos não se concretizam bem. Isso é verdade, acho eu. Mas a formação é, a meu ver, fundamental. Outra questão essencial é as pessoas poderem continuar a ver espectáculos aqui. Neste momento, a oferta de espectáculos vindos de outros sítios, ou mesmo vindos de cá, é também quase inexistente. Se as pessoas não vêem nada, também não evoluem no pensamento daquilo que se faz e daquilo que elas fazem. Isso é gravíssimo. Há menos dinheiro e, de repente, aqui não vemos nada. Ficámos outra vez num deserto e as pessoas desatam a estiolar. As suas formas de arte param de evoluir.

Loup Abramovici: E no que diz respeito à criação na área da dança, quais são para ti os parâmetros essenciais?

Vera Mantero: É muito importante esta questão da formação tanto no que diz respeito à formação profissional como na formação de públicos. É fundamental que se consiga a tão desejada articulação entre o ministério da cultura e o da educação para que o trabalho nestes dois âmbitos seja profundo e sério. Mas isto não tem só a ver com dança mas com a cultura em geral e com a forma de ver a criação e os criadores e a importância que a sociedade lhes dá. Sem este trabalho de fundo a criação artística ficará sempre "desapoiada". Por muitos regulamentos e concursos de apoio que se façam, há um trabalho de fundo que nunca foi feito... No caso da dança há, por exemplo, um problema básico eternamente por resolver: espaços de trabalho e de acesso a espaços de apresentação. Quando existirá em Portugal, por exemplo, uma casa da dança? No Rio de Janeiro inauguraram-se ultimamente um centro coreográfico, criado pela Prefeitura, e mais 3 espaços para a dança!... E é um país do terceiro mundo... Acho que nós já somos mesmo é um país doutro planeta... As áreas de carácter mais experimental, seja a dança seja, por ex., a música, têm sido cada vez mais esquecidas, mesmo a nível de programadores, só que é este trabalho experimental que traz a renovação e, sendo o que menos apoio tem, isso significa que são as formas já estabelecidas, para não dizer serôdias nem ultrapassadas, que imperam. Há uma resistência à mudança que de certa forma é →



feita com o acordo do Estado! Outra grande prioridade de uma política cultural para a dança deveria ser a internacionalização. É notável a projecção que muitos coreógrafos portugueses têm tido no estrangeiro sem que o Estado se tivesse empenhado em dar continuidade ou criar estratégias de projecção de novos nomes.

Loup Abramovici: Sinto que a auto-exigência, em termos de acabamento, nos teus solos é notória quando comparada com o grau de acabamento em que reúnes vários intérpretes ou colaboradores. Porquê? **Ou:** donde me vem esta impressão?

Vera Mantero: Eu acho que o grau de complexidade no trabalho a solo é muito menor. A quantidade de coisas com que tens que lidar, numa peça em grupo ou numa peça a solo é diferente, muito menor no segundo caso. Tem sido muito mais complicado, para mim, gerir toda a informação que me vem das pessoas e toda a informação que me vem do trabalho que vai sendo feito. Porque, de facto, há muito mais coisas a gerir, mesmo em termos de relações. Acabo sempre por estar muito mais tempo na fase de lançar pistas e na fase de fazer surgir material. Tem sido mais difícil fazer a outra parte do trabalho. Num processo em grupo, tens mais cabeças, mais riqueza, mas também tens mais coisas a puxarem-te para vários lados. É pois mais difícil, para mim, ser concisa nessa situação do que numa situação a solo. A solo, tens muito menos material para gerir, é completamente diferente. Eu, realmente, trabalho numa maneira muito aberta. Há espaço para muita coisa, muita gente. Mas, se calhar, não sobra muito tempo ou espaço para gerir isso tudo e afinar, fechar. Fechar mais hipóteses. É, de facto, uma questão que eu me coloco também e sei que a tenho de trabalhar. Tenho de gerir melhor essa multiplicidade e essa riqueza de informação. O que eu vou fazer na próxima peça é separar os períodos de ensaio no tempo. Separar mais. Como gosto de trabalhar assim com as pessoas, de receber muito material, depois tenho de arranjar tempo para gerir esse material que até ali me era desconhecido e que só surgiu porque eu proporcionei o espaço onde ele apareceu. Acho que vou funcionar assim: períodos de trabalho de três semanas intervalados com períodos de um mês de gestação. Na esperança de que essa maturação e essa gestão do material que foi surgindo seja mais funda.

Eu abro muitos caminhos e hipóteses no processo de fazer. Quando são muitas pessoas, surge uma imensidade de coisas e eu sinto dificuldade em fechar, em reduzir. Mas perguntas bem... porque eu tenho consciência disso. A preparação também é fundamental para depois se conseguir reduzir. Mas eu preparo tanto... Não sei, é mais difícil trabalhar com pessoas do que trabalhar sozinha. Eu podia trabalhar sozinha e depois passar o material às pessoas, mas não gosto dessa hipótese. Portanto passa a haver muito mais material difícil de controlar porque ele surge em cima da hora. Depois tem de ser feita a análise desse material, a fim de se perceber o que ele evoca, o que ele sugere, para onde ele te conduz. Se calhar, muda completamente as primeiras ideias. É a tal prova pelo espaço e pela experiência. Se as ideias que havia à partida mudaram, tudo deve ser reequacionado. Porém, se temos de voltar a ensaiar no dia seguinte e de dar trabalho às pessoas, o processo torna-se complicado. É preciso um tempo para gerir o que apareceu.

Loup Abramovici: Mas achas que os esquemas de produção em blocos concentrados, que hoje em dia vigoram, obrigam justamente a que se chegue muito rapidamente a resultados fixos ou, pelo contrário, favorecem a emergência de obras muito abertas e inacabadas, por lhes faltar esse tempo de maturação?

Vera Mantero: Pois, eu acho que o bloco concentrado pode ser um pouco problemático. Também tem as suas qualidades. Tem uma qualidade do olhar. Tem a qualidade da concentração porque toda a gente está mergulhada no processo durante aquele tempo e isso cria uma energia muito especial. Esse lançamento pode ser positivo. Mas tudo isto depende completamente das pessoas. Para mim, pode ser um pouco problemático não ter o tempo de pensar/analisar/equacionar o que está a surgir. E já há bastantes pessoas a trabalhar por blocos separados, em períodos sucessivos com paragens pelo meio.

Loup Abramovici: Sentes, como João César Monteiro, que “és portuguesa, foste enganada”?

Vera Mantero: Onde é que ele disse isso?

Loup Abramovici: No filme *A bacia de J.W.*

Vera Mantero: Olha, devo confessar que já pensei menos assim do que agora. Já pensei muito menos no que é este país, no que se passa aqui. Infelizmente, nos últimos tempos vejo-me a dizer coisas que eu achava que nunca diria, porque não queria estar nesse espírito, não queria andar por aí a dizer que este país não funciona. Não queria porque sinto que isso nos faz mal. Estar virado para aí dá cabo de nós. Confesso que, nos últimos dois anos, já me vejo a dizer essas coisas. Porque realmente este é um país muito estapafúrdio. É um país *insensé*. É muito disparate junto. É muita ignorância junta, talvez seja isso a coisa mais aflitiva. Muita burrice, de facto. Estamos num país surpreendente de desconexão, de aldrabice ao nível dos valores. No fundo, tudo se resume à ignorância e à falta de princípios. Por exemplo, há pouco tempo, estava eu doente na Bélgica e tive de ir ao médico. Era Sábado, eu tinha espectáculo nesse dia e estava cheia de rinite. Então a rapariga do teatro arranjou-me um médico particular a cujo consultório eu fui. Num Sábado. No fim perguntei-lhe: “Quanto lhe devo?” Ele responde-me: “Deve-me 28 euros” E eu paguei-lhe os 28 euros, toda contente porque a consulta não era muito cara. Quando saí do médico, a tal rapariga, que trabalhava no teatro, estava muito constrangida e preocupada comigo. Achava ela que em Portugal as consultas deviam ser bastante mais baratas. Estava-me a pedir desculpa por eu ter pago tanto dinheiro por aquela consulta particular ao Sábado... E eu disse para comigo: coitada, julga ela que eu paguei muito dinheiro, quando eu pago facilmente 60/65 euros num médico particular de cá e, se calhar, ao Sábado ainda pago mais. Pensei: esta mulher, que ganha com certeza muito mais dinheiro do que as pessoas normalmente ganham em Portugal, num país onde toda a gente ganha mais do que em Portugal, achou caro. Portanto, nós, portugueses, estamos a ser permanentemente roubados duma forma totalmente indecente, como se isso fosse normal. Não é nada normal... Chegámos a este sentimento de aparente normalidade em coisas que são absolutamente estranhas e não fazem sentido nenhum. Como é que os nossos preços são os mais caros da Europa, quando ganhamos os menores salários? E depois há aquilo que toda a gente sabe acerca da educação, coisas muito graves. As pessoas →



→ saem da escola e não sabem escrever!... Coisas muito graves que parecem normais. Mas são muito graves e nada normais. Há muita ignorância. Isso cria uma vivência muito pouco rica, mesmo espiritualmente. As pessoas não sabem mais nada da vida a não ser que têm de enganar para fazer muito dinheiro. A verdade é que esses médicos que cobram esse dinheiro pela consulta estão a enganar-me e não devem ver mais nada na vida senão ganhar bateladas de dinheiro. Com esse único fito, Portugal é um país desconexo. Claro que faz imensa confusão. Uma das coisas que me confunde e que tenho sentido na pele é: muda o governo, varrem-se as estruturas até então estabelecidas. No domínio do apoio à criação, se alguém construiu um programa de apoios e quem o vem substituir não concorda, isso não deveria significar que tudo seja posto a zero e que as pessoas fiquem com a vida suspensa... Não dá!!! Alguma coisa tem de permanecer. Neste país, nada se mantém ao mudarem os políticos. Por exemplo, em França, mudou a cor política do governo, mas tu não vês tudo a desaparecer à tua volta, só porque mudou o ministro. Há uma série de coisas básicas que permanecem e não se põe, de repente, tudo em causa. Até porque as pessoas continuam a fazer o seu trabalho, a viver a sua vida, não podem deixar de ser gente, e os ministros deixam um dia de ser ministros e os secretários de Estado deixam um dia de ser secretários de Estado. As pessoas não podem viver assim loucamente, aos solavancos. O nosso sistema político é estranhíssimo. Se a democracia é andar tudo aos abanões, só porque temos eleições... A democracia deve

permitir escolher e mudar, mas não pode ser tudo permanentemente posto em causa. Isso é mesmo dum país ignorante. Precisamos de ter uma base que permaneça e que possibilite que as coisas nasçam, mudem e cresçam. Se varres tudo do chão ao tecto, estás sempre a reconstruir do zero. É de doidos! Uma estupidez! Claro que, se reconstróis do zero, tens de reaprender tudo, o que não contribui nada para o saber, para a progressão. É uma atitude totalmente negativa. Portanto toda esta negatividade configura um país que não faz sentido. Também me faz confusão ver certas posições muito retrógradadas, apesar de estarmos na Europa. A Europa serve para certas coisas, para outras não serve de nada. Por exemplo, no que diz respeito ao aborto. Reacções e situações muito arcaicas. Acho que toda a gente sente e concorda que não se pode abortar a torto e a direito. Mas como é que ainda há pessoas a morrer por abortarem clandestinamente?? Como é que há pessoas que ainda vão parar à prisão pela mesma razão?? Isso é arcaico, é medieval. São as Trevas. Tem de haver um mínimo e a partir daí discutam-se condições. Não estamos na idade média, estamos noutra era. Houve tempos em que eu me abstraía, não queria saber e tentava ir fazendo bem o que eu pudesse fazer. Porque achava se toda a gente fizesse assim, iria tudo ao sítio... Mas, às tantas, é impossível não olhar à volta e ficar incrédulo. É tudo tão mal feito! O analfabetismo é algo que não dá para entender... Eu sempre odiei pensar que isto é uma espécie de destino. Sempre odiei pensar que somos péssimos, inaptos, muito piores que os outros. Sempre desejei libertar-me desse destino e



não queria ter nada a ver com isso. Só que uma pessoa está numa rede, faz parte, encontra-se ligada a todas as outras pessoas e coisas. Realmente há muita gente com pouca visão, muita gente a querer quase tudo no imediato e muito pouco aquilo que é da ordem do criar. Muito pouco do construir uma paisagem que faça sentido. Na verdade, isto acontece no mundo inteiro. Estamos num mundo de aceleração. Contra mim falo, estou totalmente envolvida nesse mundo acelerado, sinto-me stressadíssima, vou ter de parar. Até me faz bem estar a ouvir-me a mim própria, para ver se encasqueto isto na cabeça. Neste mundo, tudo se quer muito e imediatamente. Agora, na próxima hora, amanhã. E a realidade, mesmo física, não é assim. As árvores demoram tempo a crescer, o rio demora tempo a chegar ao mar. A próxima pêra demora um ano a aparecer na árvore. E a gente quer acelerar tudo ao máximo. É uma maluqueira!!! E é muito complicado extrairmo-nos desse processo. Eu ando às voltas com isso... Como fazer? Porque todos temos obviamente medos muito comuns. Se paro agora, depois não tenho trabalho nenhum, deixo de comer... Um exemplo muito claro: tu vais na auto-estrada e queres rolar mais devagar... E pensas: eu não vou a esta velocidade louca, porque é louco andarmos todos a morrer na estrada, portanto vou mais devagar. Mas o facto é que tens dificuldade em ir mais devagar. Os outros vão atrás de ti, a apitar e a fazerem-te trinta por uma linha. Ficas com o problema de já não encaixares naquela estrada e comesças a ter problemas de segurança porque não queres fazer como os outros. Este é um exemplo que mostra

bem o problema de uma pessoa querer extrair-se. Extrair-se seria, realmente, sair da auto-estrada e ir por um caminho onde não haja ninguém. Por uma estrada muito pouco concorrida onde podes ir à velocidade a que te apetece. Ao dizer-te isto, estou a pensar em voz alta. Dá jeito pensar alto. Dá muito jeito pensar a conversar.

Loup Abramovici: Uma última pergunta. Achas que estamos a atravessar um período pobre, ao nível da criação artística?

Vera Mantero: Acho que não. Que achas tu?

Loup Abramovici: Também acho que não.

Vera Mantero: Ah... ainda bem. ●

Porto, Abril de 2004

NOTA

¹ A REDE é uma associação de estruturas de dança contemporânea que reúne 20 estruturas espalhadas pelo país e que tem desempenhado um papel fundamental na construção e defesa de políticas culturais estruturantes para o país, sendo um interlocutor muito activo junto do governo e do Instituto das Artes.

Dançar é olhar

EMMANUELLE HUYNH

→ CONHECI LISA NELSON durante a manifestação *On the Edge* organizada por Mark Tompkins em Novembro de 1998, na cidade de Paris. Desde então, convidei-a a participar no laboratório *Hourvari* que teve lugar no Centre National de Danse e em Beaubourg, em Janeiro de 2001. *Hourvari* reuniu artistas¹ que tentam sair dos territórios habitualmente atribuídos à sua prática. No nosso primeiro encontro, aquilo que me tocou, e me parece um dos elementos primordiais da pedagogia de Lisa Nelson, é o facto de que “dançar é observar”. Segue-se que, embora se deva construir aquilo que há a ser olhado, esse trabalho é correlativo da construção da correspondente “audiência”. A pedagogia do olhar envolve quem observa — as suas expectativas e os seus modos de percepção e acção — e também quem “dança”, “se move” ou age fisicamente no espaço. Assim, os diferentes jogos ou partituras que constituem a prática pedagógica e coreográfica de Lisa Nelson — ela parece não separar estas duas atitudes — propõem sempre regras, tanto para os observadores como para os actores. Não seria, aliás, pertinente operar uma distinção entre essas duas entidades, já que passamos continuamente de uma para a outra dentro de uma mesma partitura. Em 1998, eu acabara recentemente o duo *Tout contre* com Dimitri Chamblas. Intérprete da minha própria peça, sentira dificuldades em “ver” e em imaginar o que fazíamos, quando essa situação não me tinha pesado no decorrer da criação das minhas duas peças anteriores, *Mua* e *Passage*, ambas solas. A utilização do vídeo ou até a participação temporária de um “duplo” em nada resolviam o problema. Decidi pois que no trabalho seguinte “sairia”, exerceria a minha visão a partir do exterior, em vez de continuar a privilegiar

quase unicamente a minha sensação interna. O que se passou concretamente na peça *Distribution en cours*, criada em Novembro de 2000, foi um vaivém ininterrupto entre essas duas posições. A importância que atribuo, nas minhas peças, à condição da recepção e ao acesso ao trabalho, importância que se traduz, entre outras coisas, pela atenção prestada à configuração espacial tanto do palco como da colocação dos espectadores, encontrou evidentemente na pedagogia da Lisa uma instância concreta: o que é que se vê? Como é que se vê? A partir de quando se considera que uma imagem foi “consumada”, que um acontecimento teve lugar? Porquê? Que filtro foi escolhido para avaliar o acontecimento? A partitura “completar a imagem”² produz ferramentas para compreender isso e, sobretudo, para modificar, inflectir os esquemas de percepção, de composição, de acção e compreender os dos outros. Somos também confrontados com o que não queremos ver ou, pelo contrário, com o que queremos a todo o custo ver, com o que lamentamos ver desaparecer. Por que é que tal imagem me surpreende quando uma outra já me aborrece? Por que é que o unísono (de um mesmo movimento) é algo que eu não quero ver, depois de ter porventura apreciado isso que agora rejeito durante anos? Porquê continuar a evitá-lo quando sei que é tão “saboroso”? Porquê ligá-lo a um certo tipo de composição académica e porquê continuar ou renunciar a privar-me de o utilizar? Porquê privilegiar sempre o muito pouco quando me apercebo que é o “demasiado” que tanto me atrai? E se o modo narrativo ou psicológico, que amiúde me desespera quando vejo peças coreográficas ou teatrais, contivesse na verdade uma instância para mim inesperada?

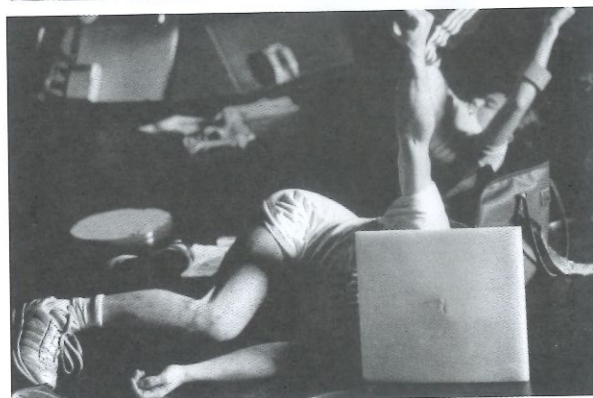
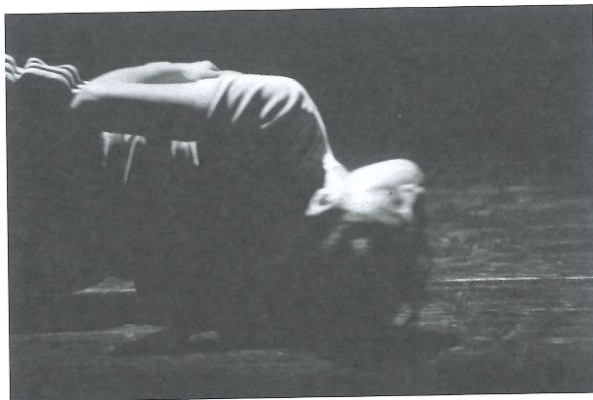
Aquilo que há de “burlesco” na dança de *Distribution en cours* ou de *Bord* provém, creio eu, de um gosto que já existia antes mas que só então se autorizou. Através desses jogos partituras desvendam-se e podem desmanchar-se as recorrências numa visão ou nomear-se os subentendidos das decisões. Sempre senti um forte desejo de arrancamento, de deslocação, em relação àquilo que tinha a impressão de saber fazer ou conhecer, e ter acesso a ferramentas, tão simples quanto eficazes, para identificar o que se repete, se congela nas escolhas, ou seja a minha própria “neurose coreográfica” (e a dos outros), é muitíssimo apreciável! É vital quando se tem vontade de continuar a procurar. O facto de eu ter desejado, em 1999, consagrar um ano a improvisações em museus, em locais de exposição de artistas plásticos, de ter querido confrontar-me com a bailarina afro-americana Elsa Wollaston cujos reflexos de improvisadora me são tão estranhos, de ter trabalhado com o artista Frédéric Lormeau como intérprete dum dispositivo coreográfico³ da sua total autoria, são estratégias de desenquadramento dos meus reflexos e hábitos. Com o trabalho da Lisa, o estúdio e os seus dados simples retomam valor e interesse, readquirem o poder de operar deslocações no trabalho.

Enquanto bailarina-intérprete, após um interesse por aquilo que é a forma em Hervé Robbe, fui bastante “moldada” pela sensação cinestésica através, principalmente, do que aprendi com Odile Duboc e com os bailarinos de Trisha Brown. Na perspectiva daquilo a que a Lisa chama equilíbrio entre os sentidos, acho que, durante muito tempo, a sensação interna do movimento me serviu de guia, de motor, de motivação também, e portanto de “medida”. Esse primado foi-se lentamente desmoronando e doravante estou a aprender a utilizar os meus olhos! O olho, enquanto órgão ligado aos músculos e enquanto sentido, é extremamente solicitado nos aquecimentos da Lisa (que são já um tempo de exploração e de improvisação). *A fortiori*, quando está inibido é substituído pelo ouvido e pelo tacto. A pedagogia do olho é tanto uma pedagogia da visão, no sentido de composição da percepção visual, como uma pedagogia dos sentidos

enquanto músculos e, por conseguinte, enquanto molas da imaginação. E eu sei que a impressão de esgotamento, de empobrecimento, ciclicamente experimentada, quando danço ou improviso, surge, por vezes, do facto de que o “diálogo entre os sentidos” já não se faz ou se faz por caminhos demasiado semelhantes. Tenho a responsabilidade de reactivar certas “entradas” que não solicito ou já não solicito. O corpo torna-se então uma potência de conhecimento e de imaginação.

Tive a ocasião de me apropriar e de reinvestir aquilo que a Lisa transmite. Quer seja em situação pedagógica, quer seja em situação de criação, isso manifesta-se por uma torção das regras iniciais, por uma mistura de duas ordens de instruções ou mesmo pela invenção das regras de que necessito para encontrar aquilo que ainda não conheço. A regra do jogo funciona então como uma espécie de memória, alguém de algo a ser descoberto por todos, algo que ainda não existe. Sinto esse mesmo tipo de excitação e de descoberta quando ligo a televisão num país estrangeiro e dou de caras com um desporto desconhecido. A pouco e pouco, vou descobrindo o que a regra encerra sem ter a sensação de esgotar o que é o próprio jogo. Uma sequência de *Bord* foi escrita segundo a partitura que providencia os seguintes motes: *go, rewind, pause, replace, fim*. Acrescentámos o mote *change* porque nos dava a possibilidade de mudarmos todos rapidamente de lugar sem cada um ser forçado a tomar o lugar de outro. Também instituímos o mote direccionado para uma só pessoa, o que permitia trabalhar o pormenor e, por vezes, refinar a acção. Os motes eram dados tanto de dentro como por mim que olhava de fora. O que me levou a utilizar esta partitura, para além do facto de ela conter um potencial de composição muito elevado (porque preciso e assumido por todos a cada momento), foi a analogia quase metodológica com a escrita de Tarkos que eu nela via. Tarkos esculpe com palavras banais um objecto que o não é, uma “realidade” (...) que ele precisa de “inventar”.⁴ Nesse intuito, ele repete muito, muda de ponto de vista, regressa, retira, faz digressão, volta a avançar. Os motes da Lisa, que lhe foram →

1 2



3 4

1, 2 e 3 **Distribution en Cours**, de Emmanuelle Huynh

Intérprete: Emmanuelle Huynh

Rivoli Teatro Municipal, 26 e 27 Janeiro '01

Foto: Francisco Moura

4 **Distribution en Cours**, de Emmanuelle Huynh

Intérpretes: Emmanuelle Huynh e Christian Rizzo

Rivoli Teatro Municipal, 26 e 27 Janeiro '01

Foto: Francisco Moura

ensinados pela observação das funções do vídeo (*forward, rewind, pause, stop*), acrescidos do mote personalizado *change* (o qual opera como a função corta-cose da montagem, *edit* em inglês), constroem espaços e enquadram acções tal como Tarkos projecta as suas palavras na folha e na língua: o que está em causa é procurar, ininterruptamente, o lugar, a localização do que há a fazer, a nomear, a dançar, para assim apreender a identidade e realidade do que se buscou. Tanto para a palavra como para o movimento, cada qual na sua articulação própria, trata-se de delinear o espaço, o mundo.

Mais do que multiplicar os exemplos que mostram o que o trabalho da Lisa fez ao meu (gosto muito do *Play-back* que permite trabalhar a partir da imaginação dos outros – imaginem só o que é ter o corpo ligado ao cérebro de outra pessoa! – e do *Gift* que informa acerca do modo como ensinamos algo a alguém ou aprendemos de alguém...), devo dizer que é a sua atitude que, hoje em dia, mais me marca. Logo no primeiro atelier, a Lisa coloca-me no mesmo lugar que ela, isto é: responsável por aquilo que vejo, com a possibilidade (e portanto, às vezes, o dever) de mudar.

Nunca senti que era tomada a cargo, senti-me convidada a compreender o que se passa e a posicionar-me. Ser responsável do próprio olhar, eis o que deveria ser o ensino obrigatório, e não apenas para bailarinos, coreógrafos, espectadores e outros ditos especialistas!... A atitude de Lisa Nelson é política no sentido em que aponta para a responsabilidade de cada um face a si mesmo e dentro dum grupo.

Para acabar, sinto-me extremamente tocada pelo facto de que o seu trabalho se desenvolveu à sombra dum ícone vivo (Steve Paxton) e do sucesso da muito espectacular *Contact Improvisation*, sem perder uma singularidade e uma exigência que tal proximidade poderia ter abafado. ●

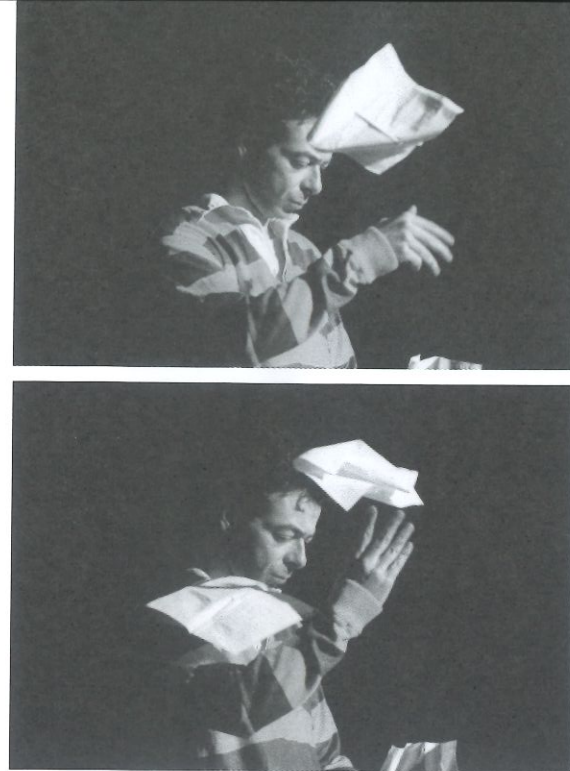
Março 2002

NOTAS

¹ *Hourvari* juntou, além de Lisa Nelson, os arquitectos italianos do colectivo *Stalker*, Francesco Careri e Alessandro Carbone, os artistas visuais Nicolas Floc'h e Matthieu Kavyrchine e os baila-

5

6



5 e 6 *Distribution en Cours*, de Emmanuelle Huynh

Intérprete: Christian Rizzo

Rivoli Teatro Municipal, 26 e 27 Janeiro '01

Foto: Francisco Moura

rinos-coreógrafos Latifa Laabissi, Jennifer Lacey, Alain Michard e eu própria. Yannick Fouassier assegurou a produção executiva do projecto. Eu assumi a sua coordenação com Isabelle Ellul. Foram agendados tempos de abertura ao público bem como uma discussão que reuniu responsáveis de instituições culturais, críticos, artistas e público.

² Um espaço é escolhido e olhado. Alguém, um lugar e uma posição para a qual se dirige de olhos fechados. Observa-se essa imagem que uma segunda pessoa, de olhos fechados, vem completar. Depois, ambos tentam, de olhos fechados, uma acção em conjunto. Um observador exterior diz “stop” quando considera que algo teve lugar, que se produziu um acontecimento.

³ *Vasque-Fontaine-Partition Nord* é uma *performance* (duas horas no Verão, uma hora no Inverno) que acaba com o pôr-do-sol. Consiste na repetição de um ciclo que contém uma parte improvisada.

⁴ Ver *Anachronisme* (“Anacronismo”) de Christophe Tarkos, POL, 2001, p.70, o parágrafo que começa por *La réalité n'invente rien...* (“A realidade não inventa nada...”).

Dança, arquitectura e memória: a propósito de *Hoppla!* e outras danças de A. T. de Keersmaecker

TERESA VAZ

→ INTRODUÇÃO

Este texto é um testemunho sobre alguns espectáculos de dança contemporânea que aconteceram no teatro Rivoli no ano de 2001. Sabendo que muitas das danças que lá tiveram lugar trouxeram para o espaço do palco um universo que está muito para lá dos seus próprios limites, escolhi a vinda de Anne Teresa de Keersmaecker para fazer algumas reflexões sobre a dança. O ciclo dedicado a Keersmaecker trouxe consigo o vídeo-dança *Hoppla!*, curiosamente o meu primeiro contacto com o seu trabalho, e que tornou o meu olhar atento às suas criações posteriores. *Hoppla!* reúne de uma maneira feliz duas matérias sobre as quais me debruço quotidianamente, a arquitectura e a dança, e à data em que o vídeo foi feito, preencheu um vazio que poucos suspeitavam existir.

Porquê dança e arquitectura juntas como tema? Eu própria não sei muito bem, mas fui empurrada, pela minha condição, para dar talvez seguimento a este “mito” de que uma terá muito a ver com a outra...

Ninguém vê dança através dos textos que sobre ela se escrevem. A eloquência das palavras raramente é suficiente para evocar o movimento dançado e muito menos para o representar. As palavras não são sequer suficientemente rápidas para nomear tudo o que num corpo se move. Um corpo tem algo de sinfónico, onde cada uma das suas partes tem partituras diferentes... Escrever sobre dança é, para mim, tomar consciência de uma perda, que apesar de não trazer consigo nenhum desgosto, gostaria que não fosse total. Construir este texto ajudou-me a lembrar o que já quase tinha esquecido, e ao relacionar essas lembranças, ao torná-las evidentes, novas coisas acabaram por surgir nos interstícios.

É sabido que as fronteiras entre as matérias artísticas se vão esbatendo nesta época onde as permutas entre saberes e modos de fazer são inevitáveis. A dança tem encontrado no teatro, e em outros campos, analogias que a libertam de preconceitos sobre os limites da sua própria gramática, da qual faz parte a ausência da palavra. Há arquitecturas a tornarem-se esculturas e cenografias... É no meio destes universos de limites enevoados que vou falar de dança e arquitectura, convencida que todas as contaminações a que estão sujeitas, lhes revitalizam uma identidade própria.

Imaginemo-nos bailarinos no palco, observados por todos aqueles pares de olhos dos espectadores convergindo sobre a cena! Pensar nisto, traz-me à memória a maneira como Delfin Colomé definia a sua atracção pela dança, referindo-se a “Esse encanto profundamente indiscreto”.

Os graus de “encantamento”, de “profundidade” e de “indiscrição” serão tão variáveis quanto os pares de olhos da plateia, mas, pelo menos para alguns, a curiosidade de irem mais além, de saberem das razões por que tudo aquilo acontece, é de facto uma indiscrição que será interessante satisfazer. Como poderemos, a partir de tais movimentos, de tanta energia, ler claramente esse discurso de mudos, esse silêncio que a dança é?

Eu sou um desses pares de olhos, e sempre que me sento para ver um espectáculo de dança, sinto-me a regressar ao local do crime, onde alterno o papel de vítima com o de detective. Ando sempre à volta das danças como quem anda à volta de um mistério.

Os coreógrafos e os bailarinos usam também o olhar ao fazerem o seu trabalho. Com ele observam e apreendem

os movimentos, e é subordinado ao olhar que imaginam e realizam. O mesmo se passa com os arquitectos. Coreógrafos e arquitectos são os primeiros espectadores do seu próprio trabalho. Têm no seu processo de criação essa dualidade essencial. Como espectadores atentos, inspirados e críticos vão realizando o seu trabalho até à síntese final, onde ambos empreendem sempre um processo de transformação.

O espectador não realizará com o auxílio do olhar nenhuma síntese, nenhuma forma definitiva, porque ela já existe, mas poderá inventar, se quiser, um espaço mais vasto para si próprio. Esta nova maneira de organizar o mundo pode funcionar como uma porta aberta para outros lugares, outras ideias, novos pontos de vista, novas associações, novas inquietações, que, muito provavelmente, seriam impensáveis antes. E tudo isto já está para além do acto de ver, dure ele escassos minutos ou o tempo de uma vida inteira. Seja dança ou arquitectura.

Como é sabido, a verdadeira vida das obras começa quando o seu autor as dá por concluídas.

À saída dos espectáculos de dança é frequente haver uma troca de impressões sobre o que se viu, como se viu, do que se gostou... A mais curiosa das conclusões que tiro sobre estas abordagens feitas pelos espectadores é que a criatividade do seu discurso é completamente independente do facto de se basear numa qualquer ideia próxima da compreensão, ou numa deriva imaginativa, feita a partir de um pequeníssimo pormenor completamente irrelevante, como se “perceber” ou não fosse sempre um princípio de igual valor. De facto assim é. A ambivalência de sentido está sempre presente numa obra de arte, e para cada espectador tudo se confunde com aquilo que parece ser... Num espectáculo de dança isso vem frequentemente ao nosso encontro, essa hipótese de ele estar aberto ao que somos e à maneira como absorvemos o que se passa à nossa volta. Será o conhecimento do espectador directamente proporcional à riqueza da sua percepção? Será um facto de que nós sabemos mais do que aquilo que vemos?

Anne Teresa apresentou em Abril de 2001 três peças suas no palco do Rivoli: *Rain*, *Drumming* e *I Said I*, esta última

com texto de Peter Handke, e um ciclo de vídeos compostos pelo já referido *Hoppla!* e ainda *Rosas Danst Rosas*, *Tippeke*, *Rosa*, *Achterland* e o *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone / Ottone*. É a pensar nestes seus trabalhos que faço grande parte das minhas observações, mas vou deixar a primeira parte deste texto (1. Dança versus Arquitectura) com um carácter mais geral. Assim, a sua leitura poderá ser compreendida facilmente mesmo por quem não assistiu a estes espectáculos. Na segunda parte olharei mais de perto para *Hoppla!* e as outras danças aqui referidas.

Estou consciente que só conseguirei tocar em uma pequena parte do encantamento e excelência contidos nestas peças. As danças de Anne Teresa de Keersmaecker oferecem-se de uma maneira particularmente rica à nossa experiência, à nossa objectividade e, sem dúvida, também à nossa subjectividade. Tentarei tornar perceptível um modo de ver, mas terão que aceitar a desordem que implica essa corrida do olhar atrás da dança.

As obras de Anne Teresa reconciliam-nos com o acto de olhar, neste mundo visualmente saturado, onde a sua dança e o seu modo de pensar e fazer sobressaem pelo rigor, liberdade e limpidez.

1. DANÇA VERSUS ARQUITECTURA

É vulgar comentarem comigo que a “dança tem muito a ver com a arquitectura!”... Este comentário é normalmente feito por pessoas que estão ligadas a uma ou outra destas actividades. A princípio concordava, depois passei apenas a sorrir, e ultimamente fico séria, à espera que a frase continue. Então num gesto largo referem “...o espaço...”, e, perante a minha continuada expectativa, alguns acrescentam “E é claro, o tempo”!

Vou tentar explicar a minha reserva em relação a esta aparente certeza, e que foi crescendo enquanto pensava nisso. É inegável que, se queremos estabelecer um mundo comum a ambas, um grau qualquer de linhagem que as relacione, o espaço e o tempo serão evocados à partida, mas, do →

→ meu ponto de vista, este é um parentesco feito sobretudo de oposições, o que transforma a sua relação em algo bastante interessante. Não pretendo simplificar, falando sobretudo das suas diferenças, mas sim tentar uma reflexão sobre esse relacionamento que a meu ver vai muito além dessas questões. A arquitectura parte de um espaço à espera de um corpo, e a dança parte de um corpo à procura de um espaço. Essa espera e essa procura têm tempos diferentes...

IMOBILIDADE E MOVIMENTO

Todos sabemos que a primeira e mais evidente diferença reside no facto de a condição da dança ser o movimento e a arquitectura se caracterizar pela imobilidade. Estas qualidades estão ligadas ao tipo de estruturas físicas que suportam uma e outra.

É a estrutura de um edifício que o torna sólido e enraizado no seu sítio. A sua função de abrigo e protecção advém-lhe, numa primeira análise, deste facto. Os edifícios nascem a partir duma estrutura indeformável, à qual vão ser adicionados outros elementos: zonas abertas, fechadas, opacas ou transparentes e também vários componentes móveis. São estes elementos que configuram uma qualquer ideia de Arquitectura.

Na dança, o conceito de estrutura pode ser considerado a vários níveis sob o ponto de vista coreográfico: esquemas e ideias base a partir das quais se vai construir uma coreografia, a estrutura dramática, a estrutura baseada no tempo da música e outras que os criadores escolham para suportarem a evolução do seu trabalho e do movimento que ele implica. No entanto, sou inevitavelmente levada a destacar a estrutura física do corpo humano, onde a dança existe de facto, e onde o bailarino, longe de ser um objecto (porque é sobretudo um corpo que pensa), participa no desenho coreográfico.

O corpo do bailarino é o seu primeiro lugar, o seu sítio por excelência, e a estrutura de qualquer corpo é, como todos sabemos, um esqueleto com diferentes tipos de articulações, de tal maneira concebido que, por sua vontade, permite ao

homem através da acção muscular explorar uma grande gama de movimentos, e ao bailarino de levá-los à condição de arte.

ESPAÇO: LIMITE

E CENTRALIDADE

Do ponto de vista espacial direi que a arquitectura é periférica enquanto a dança é geradora de centralidade.

Uma está nos limites de um espaço que encerra, mesmo quando a avaliamos a partir de fora e não apenas no seu interior. Outra está no centro de um espaço, mais do que dentro dele, pois esse espaço é gerado a partir do próprio movimento dançado. Jogando um pouco com termos de dança, direi que a arquitectura gera percepções de espaço *en dedans* e a dança *en dehors*. Uma é um contentor enquanto a outra é uma espécie de explosivo do próprio espaço, capaz de o rebentar, pela energia e dinâmica que transporta à sua volta. Sabemos do vento pelo seu efeito...

Imaginemos que conseguíamos acumular a energia que a dança produz no espaço do palco com toda a sua densidade e inquietação. O somatório desses átomos faria explodir o palco, levando atrás de si bailarinos, cenários, técnicos e espectadores, todos provavelmente de cabelos em pé, uns rindo outros chorando... Felizmente a dança não gasta nem destrói o espaço, nem sequer deixa pegadas a não ser na nossa memória.

Muitas vezes a dança acontece num palco onde também existe um cenário. Mas não convém confundir espaço cénico com arquitectura, se bem que nos dias que correm não possamos colocar limites rigorosos entre uma coisa e outra. Num primeiro impulso diria que a arquitectura é um sítio real e verdadeiro por dentro e por fora, e que um cenário é um sítio temporariamente real e apenas verdadeiro na sua comovente falsidade... Mas sei que isto não é completamente correcto. O efémero, o fictício, o contingente, são matéria privilegiada da arte contemporânea e do modo de vida actual, o que inevitavelmente contaminou já a arquitectura. Mas do ponto de vista dos bailarinos, que dançam num qualquer espaço, é indiferente ser cenário ou espaço arquitectónico,

porque para quem dança, olhar à volta, para sentir o sítio que o envolve, é condição primeira do seu próprio equilíbrio. É através do olhar, e portanto da percepção do lugar, que o bailarino se equilibra e se segura. O olhar funciona como uma âncora lançada no espaço (já repararam como é intenso o olhar do bailarino? Como parece olhar simultaneamente para dentro de si próprio e para o que o envolve?) e que assim mede a aproximação aos seus limites.

Não nos esqueçamos que para o bailarino o espaço está em constante “movimento”. O plano horizontal, o chão, e o plano vertical, as paredes ou similares, por vezes quase poderiam trocar de funções, não fora a onnipresença da força da gravidade. Poucos habitantes de um espaço vivem com tamanha urgência a percepção dum sítio, seja ele espaço cénico ou arquitectónico.

ARTIFÍCIO E NATUREZA –

O PLANO HORIZONTAL DO CHÃO

Directamente ligado à percepção do movimento e da imobilidade, sugiro um olhar sobre outra questão:

Em dança, o plano do chão é, pela acção da gravidade, uma referência de primordial importância. Ninguém lhe escapa. A dança clássica quis fazer-nos crer que lhe escapava, por vezes até pareceu conseguir, mas a dança contemporânea assumiu por inteiro essa inevitabilidade e resolveu explorá-la. Todas as impossibilidades encerram em si novos caminhos se os quisermos explorar, e a arte contemporânea tem sido exímia em recuperar e reciclar os mais variados tipos de contrariedades. Todo o trabalho de chão que os bailarinos / coreógrafos têm inventado e realizado, com uma referência próxima da horizontal, corresponde a um valioso acréscimo na gramática da dança, e a um novo comportamento físico, face a um lugar. Todos nos deslocamos sobre uma pequena parte do nosso corpo, os dois pés, e gostaríamos que nunca o chão nos fugisse debaixo deles! O plano do chão foi sempre um elemento sólido na relação com o espaço que nos envolve, o que melhor dominamos, e talvez por isso, a que não damos especial atenção.

Foi quando os bailarinos resolveram começar a “cair” sobre o chão que descobriram que essas quedas poderiam levar o corpo a uma nova forma de se deslocar no solo, usando para isso os vários apoios de que um corpo dispõe quando colocado no plano horizontal. Este acontecimento, trouxe para a dança um modo diferente de viver e sentir o espaço, quer para o bailarino, quer por consequência para o espectador. E novas emoções se inventaram a partir desses verdadeiros *pas-de-deux* que os bailarinos executam com o chão. Aqui, o equilíbrio e a energia têm premissas completamente diferentes do trabalho na vertical. Com tantas hipóteses de apoio, ele pode impulsionar-se de modo variado e deslocar-se de modos impensáveis noutras posições.

Lembre-mos do bailarino que em *Drumming* rompe na horizontal, paralelo ao chão, deslocando-se de maneira vertiginosa através do palco, e onde o seu corpo evidencia a sua humanidade perante a eminência de o podermos comparar com algum felino a quem quisesse disputar a agilidade.

Dança e arquitectura são o fruto do artifício humano. Possivelmente, a arquitectura acontece quando provoca um valor acrescentado no sítio onde intervém, e é assumidamente um acto de transformação, a partir de elementos novos.

O corpo do bailarino é simultaneamente o mais natural e o mais artificial, precisamente porque através do artifício ele consegue apurar muito o seu potencial físico e consequentemente o seu potencial expressivo. (E usando apenas um exemplo, lembremo-nos das possibilidades de deslocação e da amplitude dos movimentos das pernas a partir das posições *en dehors*, “descoberta” que foi essencial para a dança).

Quando vemos o bailarino trabalhar o plano do chão, estamos a vê-lo usar a sua dança vivamente referenciada no único elemento realmente estável do palco, o plano horizontal, onde ele consegue de novo parecer que escapa de ficar sujeito a esse determinismo das leis da natureza.

O CORPO E O SÍTIO DO ESPECTADOR

Outra das oposições deste parentesco entre dança e arquitectura prende-se com o corpo e o sítio do próprio espectador. →

→ A percepção atenta de uma obra coreográfica exige-nos normalmente uma atitude fisicamente passiva. Não é só o facto de as salas exigirem dos espectadores que se sentem disciplinadamente para verem obras que foram de facto preparadas para serem vistas dessa maneira, ou seja, de um ponto de vista fixo. A velocidade e a natureza do que se passa no palco atrai toda a nossa capacidade de atenção e imobiliza-nos praticamente o corpo – é uma curiosa reacção de alerta, onde aparentemente só o olhar é activo, e que está relacionada com a densidade da acção a que assistimos. Sempre me encantou este diálogo entre movimento e imobilidade, entre o palco e uma plateia que não quer que nada lhe escape.

(Acontece por vezes os coreógrafos proporem espectáculos que exigem que o público se desloque para ver unidades dispersas em sítios diferentes. Acredito ser um interessante caminho a explorar, este da variação dos pontos de vista, mas deverá ser feito de tal maneira que o público não prefira sair, a ter que seguir com grande desconforto um acontecimento que constantemente lhe escapa!)

A arquitectura exige de nós outro tipo de esforço. Ninguém vai por exemplo ver a arquitectura do Museu de Serralves e fica espocado à porta! Pode fazê-lo, mas o apelo seguinte será seguir em frente. Já não é num lugar restrito que tudo se desenrola, e a nossa atenção é solicitada a partir de pontos diversos. Já não é o que está contido mas o contentor em si que nos atrai, com os seus espaços internos e os seus reversos exteriores, a maneira como tudo se resolve nas continuidades, nas descontinuidades e sobretudo na luz, condição primeira para sentir o espaço.

E para que nada nos escape, temos que avançar. Andamos e paramos, olhamos de baixo e olhamos de cima. Subimos e descemos, não adivinhamos o que fica ao virar da esquina, intrigam-nos aquelas escadas tão estreitas que nos lembram qualquer coisa, e que nos obrigam a abrir os braços contra a parede... Paramos em frente aos magníficos pedaços de paisagem que as janelas nos oferecem. Atravessamos silenciosamente a biblioteca. Agora o barulho dos passos é diferente, é sobre madeira e não sobre mármore... Subimos

àquele muro para ver melhor... Afinal temos que voltar para trás. Corremos então, mas ainda olhamos uma vez mais para as sombras sobre a superfície branca...

Se isto não é propriamente um programa de dança, é pelo menos bem movimentado e cheio de objectivos! Só tomamos conhecimento da totalidade do espaço se nos movermos, e com isso alteramos constantemente os pontos de vista, usando de preferência o tempo do percurso a nosso bel-prazer. Temos todo o tempo e podemos sempre voltar passado um ano. A arquitectura espera. A dança, não. É a prazo.

... ANTES E DEPOIS ...

Os antagonismos, porém não acabaram por aqui. Começo até a pensar que a arquitectura e a dança fazem um belo casamento...

Antes de termos um edifício temos um vazio, no sentido de uma não existência do que ali vai ser construído, uma espécie de negativo. O projecto que lhe dá início compõe-se de vários desenhos, que quase até ao final da obra supõem um processo de construção / destruição do próprio desenho (do projecto). Esta é a maneira de avançar, de corrigir, de alterar e refazer a relação entre as partes e o todo. Estes desenhos, que vão apurar a forma do futuro edifício, fazem-se numa sucessão de escalas que nunca chegam ao tamanho natural. 1/500, 1/200, 1/100, 1/50, 1/20, 1/10, e onde o tamanho natural é sempre sectorizado. Só no acto de construção temos o confronto real entre aquilo que projectamos, a partir de representações – que são também comunicações para a obra – e o edifício em si, com as suas três dimensões, que lhe dão por inteiro o volume e portanto o espaço. O arquitecto deverá usar toda a sua mestria nas representações desenhadas e nas maquetas, de forma a controlar mesmo as surpresas. Um edifício é sempre construído numa ideia de perenidade. Poderá ter que desafiar dezenas ou mesmo centenas de anos.

Todos os desenhos, todos os escritos, todos os sons musicais, partem de gestos, mas a dança é o gesto mais radical de todos.

O coreógrafo tem por natureza o seu trabalho simplificado. A existência prévia do corpo é já um desenho meio feito. Os corpos dos bailarinos, o seu próprio corpo, que é também um precioso instrumento de trabalho, existem já à partida, e isto é incontornável. Não há vazio inicial e, para além disso e por causa disso, todo o processo coreográfico vai ser feito à escala real, em tamanho natural. O coreógrafo empreende portanto o seu trabalho desde o início com a mesma matéria final, sem precisar de usar elementos intermédios de representação fora dos bailarinos. A dança habita desde logo os seus corpos, e aí se vai transformando. Sendo o “Homem a medida de todas as coisas”, qualquer arquitecto sonha a possibilidade de criar a partir da escala humana, mas o coreógrafo é que tem de facto essa possibilidade, que lhe dá a visão antecipada e rigorosa do resultado final.

Os coreógrafos também usam um processo de experimentação, um construir / destruir do seu trabalho, de uma maneira paralela a outros processos de projecto, mas aqui a memória (do desenho) funciona dentro do corpo de delirio...

Um livro, uma música, um edifício ou uma dança, crescem até existirem quase como a construção dum *puzzle*. Fazem-se com peças que já existem e outras que se inventam, mas é sobretudo a partir da maneira como se organizam e interligam entre si que se manifesta a intuição e o talento criativo dos seus autores.

Livros, músicas, poemas, danças e arquitecturas, têm objectivos precisos. Eu, no entanto, sem qualquer favoritismo, gostaria de dizer que a arquitectura tem os objectivos mais precisos de todos. Para além de óbvios e desejáveis propósitos estéticos, tem fins estritamente funcionais. A arquitectura existe porque a sua função primeira é a necessidade de criar espaços para acolher uma actividade humana num edifício com um programa e um lugar definidos, e exige a coordenação de várias especialidades técnicas para a realização do projecto final. Isto impõe condicionalismos de todo o tipo, que o arquitecto usa não como limitações, mas como fundamentos condutores do seu trabalho. Stravinsky, não sendo arquitecto no estrito sentido da pa-

lavra, parecia perceber muito bem o modo de trabalho que lhes é inerente, quando dizia: “Dêem-me todos os limites para dentro deles exercer o máximo de liberdade”. Isto soa-me, também, a um desafio filosófico sobre um modo de viver, de amar a vida, e que conduz a uma maneira optimista e redentora de fazer a arte.

Retomo, para concluir, a ideia do vazio que precede a arquitectura, vazio onde se vai edificar duradouramente uma existência palpável, um futuro. A dança, que parte sempre de pessoas, de corpos, realiza-se em exclusivo no acto do seu movimento. Depois de um processo, a que eu de uma maneira um pouco excessiva chamarei de saturação, tende para o vazio final, a ausência e o silêncio. O mistério contido na sua precaridade é comparável ao mistério da precaridade do acto de viver e da própria condição humana, de que é sem dúvida, uma das celebrações.

MEMÓRIA – VELOCIDADE E LENTIDÃO

Começo por transcrever parte de um texto que escrevi em tempos e que relaciona a memória de uma maneira directa com o que acabo de dizer:

“O Movimento da Dança, ao ultrapassar-se constantemente a si próprio, cria instáveis e sucessivas referências que desafiam a memória, varrendo na sua vertigem espaço/ temporal sem retorno as nossas mutáveis impressões sobre o que se passa.

A memória guarda bem o sentido das palavras e das formas estáveis, mas as frases dançadas deixam-nos apenas a sensação momentânea de as ver. Essa construção, essa arquitectura do efêmero, olha-se e sente-se a uma velocidade que desafia as capacidades do humano. Mas esse somatório de impressões, esse rasto rápido e fatal que vai deixando em nós, percorre-nos o corpo e a mente literalmente à velocidade da luz. E ficamos sem a hipótese da contemplação, no sentido que a podemos ter face a arquitecturas perenes e estáveis, e sobre as quais o nosso olhar se pode demorar.

Donde vem, de que sítio e de que tempo, aquilo que se passa no palco, e que vai correndo não se sabe para onde?

→ *Todas estas situações ampliam em mim a noção de mistério que a dança me inspira. O que está para lá daquilo que vemos? De que maneira nos vemos a nós próprios nesse confronto com o objecto dançado, que de tanto corpo ter, não tem corpo?"*

Sobre a memória poderíamos abrir capítulos para referir todo o tipo de "recordações" inerentes ao acto criativo. Poderíamos também falar da memória exigida ao bailarino, até ao ponto em que ele sente que a coreografia já faz parte dele, que a sabe tão bem que já nem sabe que a sabe... Um espectáculo de dança é sempre um confronto entre bailarinos cheios de memória e um público quase incapaz de a usar.

Interessa-me falar sobre esta memória do espectador, daquilo que conseguimos reter face à dança e à arquitectura.

Qualquer fruição artística tem a ver com o momento em que acontece, para além de toda a evocação posterior. Cada arte exige modos específicos de ver, e cada observador sente essa experiência de modo diverso. Mas a forma como se usa o factor tempo nessa contemplação, ou dito de outra maneira, as transformações que o objecto observado sofre em determinado tempo, condicionam a nossa capacidade de memorizar e portanto de o rever, de o visitar através da memória. É perceptível para todos o carácter efémero da dança em oposição à natureza duradoira da arquitectura. Utilizadoras do tempo, enquanto existem, uma tem condição próxima da velocidade, a outra da lentidão.

O espectador de dança não pode lutar contra o tempo, porque este lhe é imposto. Isto é um dado intrínseco. Cada dança faz-nos viver momentos únicos, dá-nos uma vivência do tempo de rara intensidade, mas não há nada a fazer, as danças desaparecem, vão-se.

As arquitecturas podem oferecer-se lentamente à carícia do nosso olhar. A lentidão é até capaz de alongar a noção de Tempo, enquanto a velocidade a encurta.

Milan Kundera no seu livro *A Lentidão* escreve sobre isto de uma maneira muito clara, referindo as atitudes físicas que lhes podem estar associadas. A páginas tantas diz:

"Há um elo secreto entre a lentidão e a memória, entre a velocidade e o esquecimento. Evoquemos uma situação extremamente banal: um homem caminha na rua. De repente, quer lembrar-se de qualquer coisa, mas a lembrança escapa-lhe. Nesse momento, maquinalmente, o homem atrasa o passo. Pelo contrário, alguém que queira esquecer um incidente penoso que acaba de viver acelera sem dar por isso o ritmo da sua marcha como se quisesse afastar-se depressa do que, no tempo lhe está ainda demasiado perto."

Na matemática existencial, esta experiência assume a forma de duas equações elementares: o grau de lentidão é directamente proporcional à intensidade da memória; o grau da velocidade é directamente proporcional à intensidade do esquecimento."

Concordo em absoluto com a justeza da sua formulação matemática.

A Dança e a Arquitectura não têm o mesmo carácter temporal.

A Dança e a Música fazem o jogo do simultâneo perecível, enquanto a Arquitectura é coisa para ficar.

... E PARA CONCLUIR.

Para além de toda a divergência entre dança e arquitectura, é inegável que podemos sentir o que de alguma maneira as liga. São ambas acontecimentos plásticos e visuais onde o modo de as construir, o seu projecto, tem paralelismos. Mas aquilo que é talvez mais relevante, é a certeza de que todas as presenças num espaço condicionam a percepção da sua arquitectura e lhe dão de facto o sentido e a razão de existir. Para além de qualquer avaliação estética, o movimento dessas presenças integra, altera e portanto completa uma relação espacial. Talvez o bailado torne essa relação mais densa e evidente, ao gerar com o movimento, uma aparente vontade de dilatar e transformar o espaço onde acontece.

Sempre tem havido arquitectos a trabalhar com coreógrafos. Ambos fazem coisas diferentes para uma síntese conjunta final. Só que, para além de todo o mérito arquitectónico, essa associação constrói-se na perspectiva de um cenário →

1 **I Said I**, de Anne Teresa de Keersmaeker, Rosas
Intérpretes: Rosalba Torres, Fumiyo Ikeda
Rivoli Teatro Municipal, 23 Abril '01
Foto: Francisco Moura

2 **I Said I**, de Anne Teresa de Keersmaeker, Rosas
Intérprete: Rosalba Torres
Rivoli Teatro Municipal, 23 Abril '01
Foto: Francisco Moura

3 **Rain**, de Anne Teresa de Keersmaeker, Rosas
Intérpretes: Ursula Robb e Marta Coronado
Rivoli Teatro Municipal, 18 e 19 Abril '01
Foto: Francisco Moura



1



2



3

→ feito em função de uma coreografia, e não na construção de um edifício. Daí *Hoppla!* me ter interessado particularmente. O mesmo espaço arquitectónico é um sempre disponível “cenário” para muitas actividades humanas, e que, sem qualquer contradição, poderá albergar a todas no seu seio.

Haverá sempre afinidades entre a arquitectura e a dança e as outras artes, em termos a que eu por falta de palavras, chamarei de filosóficas e de época. Para buscar um exemplo dos dias de hoje, poderei referir o trabalho do arquitecto Daniel Libeskind e do coreógrafo William Forsythe que é considerado por muitos como desconstrutivista.

Há arquitectura barroca, música barroca e dança barroca... Há o expressionismo alemão onde a dança expressionista também se inclui...

O que as une, não é o modo como se materializam, mas o espírito que lhes preside, o seu conceito, o seu modo de pensar a arte e a vida.

O interesse de haver aqui lugar ao confronto entre ambas é podermos, a partir da arquitectura, ter uma perspectiva diferente sobre a dança, por comparação e contraste. Algo de novo pode surgir entre as suas naturezas tão diversas.

Que pensaria F. Lloyd Wright das espirais de movimento de Anne Teresa? Talvez lhe evocassem o seu museu de Nova Iorque com o seu percurso em espiral contínuo, lançado para o infinito, a voltar, a voltar...

2. “HOPPLA!” E OUTRAS DANÇAS DE ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

Partilho com Umberto Eco a ideia de que um museu deveria ser apenas dedicado a uma obra só, e todos os seus espaços reservados a enquadrá-la de vários pontos de vista, históricos, poéticos, estéticos e outros. Pese o desperdício, para mim que aprecio um modo de usufruto lento, daqueles que a memória auxilia, e que contraria o modo de viver precipitado e veloz dos dias de hoje, isto convém-me e atrai-me. Daí que o meu museu, que só não é modesto pela obra que escolhi para lá figurar, tenha como atracção principal *Hoppla!*.

Até aqui falei da arquitectura e da dança como se estivessem de costas voltadas uma para a outra por causa das suas dissemelhanças, seguindo cada uma caminhos opostos...

Para bons casamentos é necessário haver encontros. É na muita vontade que esse encontro se realize, que as pessoas referem, quais casamenteiras atentas, o “tanto que têm a ver uma com a outra”.

Presente-se isso no ar dos tempos.

Mas voluntária ou involuntariamente, todas as experiências coreográficas são devedoras da relação entre o movimento e o espaço, só que existem algumas assumidamente trabalhadas sobre essa relação.

O objecto coreográfico que está na origem desta minha deambulação sobre dança e arquitectura é *Hoppla!*, um vídeo-dança de Anne Teresa de Keersmaeker de 1989, realizado por Wolfgang Kolb.

Mesmo que Anne Teresa tivesse feito apenas esta obra, já teria a meu ver o seu lugar na recente História da dança contemporânea. Felizmente fez muitas mais, e o Rivoli mostrou-nos algumas delas, com o aplauso generalizado do público. O dueto (*Mikrokosmos*) e o quarteto (*Bartok / Quarteto n.º4*) que constituem o filme *Hoppla!* manifestam um modo de fazer que lhe é peculiar e que contém já muitos indícios sobre a sua especificidade como artista.

Os vídeo-dança são um achado. A primeira razão para o serem, é que nos permitem a ilusão de que de facto as danças não acabam irremediavelmente. Depois, possibilitam-nos olhar com os olhos dos outros, melhor dizendo, com os olhos de quem cria e de quem tem o olhar treinado para saber ver. E finalmente dão ao espectador a oportunidade de não ser prisioneiro de um só ponto de vista, o do seu lugar. Com a ajuda da câmara, dispomos da possibilidade de vários olhares, de nos aproximarmos ou afastarmos, de passarmos no meio desta arquitectura móvel, mas sobretudo de usufruirmos os seus enquadramentos criteriosamente escolhidos.

Em *Hoppla!* e também em *Rosas Danst Rosas*, é-nos oferecida muitas vezes, uma visão da dança como uma visão de arquitectura com as suas alterações de pontos de vista e os

seus percursos. Isto é-nos induzido pela própria presença do espaço arquitectónico que nos aparece em somatório com o movimento. Esta é uma possibilidade que só a câmara nos poderá dar de forma especial.

Em *Hoppla!* tudo se desenrola com uma extraordinária coerência, como se não pudesse ser feito de outra maneira. Cada elemento, a dança, a música e a arquitectura, parece criar a circunstância perfeita para o encontro que ali tem lugar, e que os músicos e os bailarinos corporizam. A dança é o elemento aglutinador da música e da arquitectura.

A sensação de justa medida, de proporção perfeita, tão cara à arquitectura, está lá e envolve tudo. De onde lhe vem aquele apuro, a clareza, o desenho rigoroso daquela dança cheia de inquietação e humor? Tudo simultaneamente tão humano, geométrico, essencial e luminoso?

Como é que tudo isto se inventa e constrói?

Entre tudo o que contribui para este equilíbrio, existem algumas evidências. A questão cromática é uma delas, o vídeo é quase a preto e branco e os fatos com que as bailarinas estão vestidas – qualquer coisa entre a farda de colegiais e uma moda de neutralidade ambígua, cuja datação não é muito precisa – são também de cor negra. Mas há uma outra coisa, límpida e simples, que quase passa despercebida e que é a simetria, julgo não me enganar ao afirmá-lo, mesmo que esta não tenha sido uma intenção consciente dos seus autores. É no entanto uma simetria subtil, usada como uma referência estruturante, que recoloca e encaminha a acção, e que é simultaneamente sugerida e apoiada pelo belíssimo espaço onde decorre, a sala de leitura da biblioteca da Universidade de Gand, obra de Henry Van de Velde, de 1930.

Mas não será sempre a simetria uma matriz do desenho coreográfico quando se tem um palco, uma câmara de filmar ou um estúdio? Não é a simetria do próprio corpo humano algo que induz a isso? Possivelmente, mas os autores de *Hoppla!* não o fazem de maneira óbvia, e sobretudo Anne Teresa não o volta a fazer em nenhuma das suas outras obras apresentadas no Rivoli. Parece-me que os autores de *Hoppla!* organizam a desordem que antecede e acompanha qualquer

criação, utilizando como suporte uma ideia formal simétrica e, muito possivelmente, não se apoiaram exclusivamente na sugestão do espaço da biblioteca, mas também na música. Passo a explicar:

As duas peças musicais que acompanham *Hoppla!* são da autoria de Bela Bartok. No dueto, um homem e uma mulher (que são uma forma não linear de simetria) dançam sete das peças de *Mikrokosmos*. Segue-se o *Quarteto n.º 4*, fortemente dissonante, que acompanha quatro jovens que realizam a sua dança numa formação praticamente sempre simétrica entre elas. Na versão que eu possuo deste quarteto de cordas, Harry Halbreich escreve o seguinte:

“O quarto quarteto é mais variado de sentimentos, mais generoso nos seus contrastes, menos ferozmente introvertido que o terceiro... Os seus cinco movimentos, todos muitos concisos, organizam-se segundo o princípio rigorosamente simétrico do arco bartokiano (A B C A” B”), que satisfaz o sentido matemático do compositor. Aqui, a preocupação da simetria concêntrica vai até à forma rigorosamente ternária do movimento central (C).”

A maneira simétrica de organizar estes cinco andamentos não é com certeza perceptível a quem ignorar este facto, mas Bartok serviu-se desta estrutura simétrica como suporte.

Anne Teresa, que certamente não o desconhecia, vai organizar o seu trabalho coreográfico formalmente com um princípio idêntico, para além de usar a música como textura sobre a qual se edifica o movimento dançado: a música organiza o tempo, o ritmo, e a memória do movimento. Mas não é uma prisão. Comparativamente com a arquitectura, é uma espécie de um sítio sem corpo e que se desloca no tempo.

A música tem um grande poder evocativo de expressão, e é por vezes semelhante a um cenário que contextualiza a acção. Muitos músicos consideram que a expressão não é de todo uma qualidade inerente à música. Quem a ouve é que lhe cola um sentido desse tipo. Nesta perspectiva é fácil perceber que sobre uma música podem realizar-se milhares de coreo- →

→ grafias... Em arquitectura, para um mesmo sítio e um mesmo programa podem também realizar-se muitos projectos.

Tanto a arquitectura como a dança alimentam muita da sua vontade de inovação e liberdade a partir do fantasma desses projectos e dessas coreografias que ainda não foram realizadas e que contudo são possíveis.

Considera-se o edifício de Van de Velde como sendo austero, e isto reforça a ideia de que ele é de facto arquitectura, que tem um espaço de excelência, depurado, luminoso e essencial. É de todos conhecida a frase de Mies Van Der Rohe “Less is more”, que de uma maneira radical exprimia quanto a sua obra rejeitava o supérfluo. Podemos transpô-la para o espaço da sala de leitura e para a referida austeridade.

Van de Velde, que começou por ser pintor, construiu os seus objectos “úteis”, os seus primeiros móveis e muita da sua pessoalíssima arquitectura no espírito Art Nouveau. Também se interessou profissionalmente pela arquitectura dos teatros, da qual será de destacar o seu modelo de teatro da Werkbund de Colónia (1914), e já tinha mais de 65 anos quando projectou a Biblioteca de Gand. Soube introduzir nesta obra de entre as Guerras as novas tecnologias e as novas sínteses formais inspiradas na obra de Corbusier, Gropius e dos seus mais jovens colegas holandeses. A sua experiência como pedagogo – está na origem da escola de Weimar a partir da qual nascerá a Bauhaus – e como teórico, tornaram-no sensível às ideias de mudança e modernidade numa época em que o mundo da arte deu uma volta de 180°.

A sala de leitura da Biblioteca, espaço onde se desenrola *Hoppla!*, não compete com a dança que lá tem lugar. (Se pensarmos no vídeo *Rosa*, realizado por Peter Greenaway, e que foi também apresentado nesta mostra, percebe-se que não poderei dizer que aí acontece o mesmo. É conhecida a tendência de Greenaway para a acumulação de situações na mesma imagem, qualquer coisa parecida em termos musicais com a audição de duas ou três óperas em simultâneo. Curiosamente, perante um cenário de luxo e exuberância formal – não é um cenário de facto, é uma sala da Ópera de Gand – ele tem o cuidado de filmar a preto e branco, onde pelo

movimento, os bailarinos se conseguem destacar daquele fundo cheio de volumes e enredos.)

A sala de leitura de Van de Velde é um espaço à espera de ser habitado, disponível para estabelecer um elo com tão inesperados habitantes.

E há ainda o dono do olhar da câmara. Que edifício e que espaço esse olhar nos desenvolve?

Na ampla sala onde tudo se passa, a luz natural entra directamente sobre os acontecimentos que ali vão tendo lugar. O espaço dessa sala, a sua dimensão, as suas transparências para o exterior e interior, as suas opacidades, são-nos dadas por inteiro, quando o dueto acaba e vai ter lugar o quarteto. É o momento de protagonismo exclusivo do edifício. Os vãos enormes, rigorosamente simétricos e onde se lê claramente a modulação que deu lugar à composição do edifício, dão-nos a ver um pátio interior sem ninguém. Em frente a estas janelas, pelo lado interior, estão alinhadas várias cadeiras vazias. Há uma espécie de solidão dos protagonistas neste imenso espaço.

(Tudo isto se torna mais evidente no vídeo *Rosas Danst Rosas* de 1997, onde o edifício nos aparece com uma maior carga dramática. Em *Hoppla!* a câmara trabalha ao nível do olhar. A uniformidade da luz, o tempo exterior e a serenidade dos silêncios é apenas contrariada pela música. Em *Rosas Danst Rosas*, a música minimalista de Thierry de Mey, que é também o realizador do vídeo, deveria talvez induzir-nos num estado de “permanente presente”, estado esse que as partes dançadas parecem seguir fielmente. No entanto isso é contrariado pela acção do tempo em que o edifício é percorrido e onde se usam compartimentos diferentes, em horas do dia diferentes; com tipos de luz diferentes e com diversas perspectivas do olhar. E ainda transparência de espaços interiores a desmultiplicarem-se inesperadamente.)

A luz, elemento essencial sem o qual não há possibilidade do olhar, com as suas hábeis *nuances*, naturais ou artificiais, é sempre determinante no clima dos acontecimentos.

O edifício, tirando a madeira do mobiliário e das gelosias, é preto e branco com dois tons de cinzento nos mármore dos lambris e do pavimento, cuja estereotomia (desenho do corte das pedras) está sempre presente no desenrolar da acção, ao estabelecer uma grelha sobre a qual se desenha a coreografia. Para além do negro das roupas e botas, as partes visíveis dos corpos criam uma evidência especial a partir da sua capacidade de reflectir a luz. Mas talvez seja a Música, a mais capaz de colorir realmente os acontecimentos.

Falávamos também de solidão, mas os bailarinos de Anne Teresa são aparentemente os menos solitários entre os bailarinos. Em todos os seus trabalhos que vi, existe um diálogo através do olhar, a partilha de uma cumplicidade entre eles, por vezes corporizada pelo virar da cabeça. Esta subtil convivência, que aparenta uma sabedoria íntima, pontua a acção como se apenas eles fossem detentores do mistério a que dão forma. Isto acontece sempre que existe mais que um bailarino. É uma espécie de deixa, que em *Hoppla!* e em *Achterland* funciona também com os músicos.

Esta característica, a que eu não sei se devo chamar de teatral ou dançante, mas que é uma atitude de inequívoco sentido humano, dá-me o pretexto para referir outra questão que Anne Teresa me evoca. É sabido que um bailarino se expõe completamente ao olhar do espectador, que este vê até os mais pequenos gestos. O bailarino não tem hipótese de se “esconder” por detrás das palavras como o actor, e não tem como este a possibilidade de representar, de ser outro para além de si próprio.

Cinco ou seis dias seguidos a ver a obra de Anne Teresa, onde os mesmos bailarinos dançam diferentes bailados, deu-me a convicção que, ao contrário do actor, a quem amiúde é comparado, o bailarino apenas se representa a si próprio quando dança, mesmo que até tenha de falar. Dificilmente inventa outro corpo para ser outra personagem. É sempre ele, faz sempre de si próprio, e quando tem que falar, fala na sua língua como em *I Said I*.

Pensem em Fumiyo Ikeda que participa em muitos dos trabalhos apresentados, e que os atravessa fazendo sempre

de si própria, quando adolescente de *Hoppla!*, encostada ao armário durante um momento, em que parece antecipar com algumas expressões faciais o seu *Monoloog*, e alguns momentos de *I Said I*. Mas obviamente que sendo Fumiyo um caso evidente de personalidade cénica – não sei como chamar-lhe de outra maneira pois o seu modo de estar e dançar não é rigorosamente idêntico aos dos seus colegas, – isto estende-se a todos os bailarinos.

Não me parece que esta representação de tipo auto-referente que o bailarino usa tenha alguma coisa a ver com o narcisismo ou algo semelhante. Tem a ver com a capacidade de assumir um modo de fazer tão inteiro que se confunde objecto dançado com o próprio corpo do bailarino. O actor tem na palavra a sua capacidade de ser outro, de o representar. A dança é um silêncio com música. Qualquer silêncio evidencia o corpo onde tem origem, se esse corpo dança.

Sei que aqueles artistas que dão corpo à obra dos criadores, sejam músicos, actores ou bailarinos, trazem sempre muito de si para fazerem essa representação, só que no bailarino esses corpos são o mesmo, daí que talvez a dança seja aquela que mais acrescenta ao eu de quem a faz.

Sei também que deve ser uma grande temeridade dizer estas coisas quando Anne Teresa e a sua companhia Rosas se misturam e trabalham com companhias de teatro onde fazem de actores... Para mim a transformação dos actores em personagens opera-se a partir da palavra e portanto do texto, e sendo assim eu continuo a olhar os bailarinos como seres em actividade distinta dos actores, sem que isso queira dizer que não lhes possam vestir a pele.

Foi portanto com alguma surpresa que, no momento em que já dava quase por concluído este meu texto, resolvi ler o programa editado pelo Rivoli – que eu tinha guardado com reserva para não sofrer influências nem condicionamentos, e que apenas tinha lido de maneira pouco atenta antes dos espectáculos – e onde descobri coisas que vêm ao encontro destas minhas conjecturas! Provam que estes acontecimentos são um pouco mais complexos do que parecem à primeira vista, e sugerem-nos que este andar em volta da ausência →

→ das palavras dos bailarinos, a vontade de fazer falar esse silêncio ambíguo e misterioso, que é posse privilegiada do corpo de quem dança, e acabam naturalmente por inquietar quem com eles trabalha.

Claire Diez, que assina o artigo sobre *Rain* (2001), começa por referir-se a *In Real Time* (2000), obra que precede *Rain*, e onde bailarinos, actores, músicos e um escritor, partem para uma aventura conjunta onde nada existia previamente:

“...Gerdjan Rijnders, um escritor que escutou e pôs no papel as suas revelações... Bailarinos repletos de texto, actores intoxicados de movimento e músicos improvisadores... Era um risco, porque não existia nada antes, nem coreografia, nem diálogo, nem partitura. Tudo dependia de 22 pessoas que partilhavam a sua arte e a sua experiência de palco, os seus desejos e os seus sonhos. Eram eles o material, o corpo e o palco... Esta nova criação, (*Rain*) está impregnada destes sedimentos porque eles pertencem à história dos bailarinos...” Uma linha depois, é a própria Anne Teresa que nos diz: “dos vinte e dois artistas restam nove que transportam a sua história e a daqueles que já cá não estão”.

Em *Drumming* (1998) com música de Steve Reich, Anne Teresa afirma: “Com *Drumming*, tal como aconteceu em *Fase*, tentei trazer o ‘eu’ e ‘tu’ à superfície. As estruturas (musicais) fornecem precisamente o tipo de liberdade que permite a emergência da individualidade...” Ao referir-se a *Just Before* (1997) cujo tema era a memória e a perda, referia que cada bailarino inventava fragmentos do texto.

Sobre *I Said I* (1999), que se constrói sobre *Auto-Acusação*, um texto de Peter Handke todo dito na primeira pessoa, Sigred Bousset fala-nos assim: “Através de uma infundável enumeração, esta peça reflecte o caminho que todos nós percorremos da juventude à idade adulta” e diz simultaneamente respeito a cada um e ao colectivo. “os bailarinos transportam consigo os fragmentos que utilizam para registar as suas histórias pessoais em *Just Before*... os figurinos personalizados de Dries Van Noten sublinham o

poder de cada indivíduo em palco... Como acontece sempre no trabalho de Anne Teresa, as histórias pessoais dão cor aos acontecimentos colectivos, funcionando mesmo como anti-dotos à irresistível lógica do grupo.” Diz-nos ainda que *Auto-Acusação* é sobre haver tantas histórias quanto os pontos de vista. Sobre não existir verdade, não existir um núcleo... e que eu evoco para vos convidar a pensar que esta questão da auto-representação do bailarino tem talvez razão de ser se mudarmos um pouco o nosso ponto de vista. Anne Teresa parece inspirar-se continuamente nos seus bailarinos, no que eles têm para dizer, nas histórias que têm para contar, para além de dançarem. Todo este procedimento é bem curioso, mais do que eu poderia pensar!

Voltemos à grande sala de leitura da Biblioteca, onde vai ter início o dueto. Na primeira imagem, rigorosamente simétrica, os bailarinos apresentam-se, ocupando o eixo da imagem. Este improvável casal, que vai manter uma curiosa relação que balança entre pequenas e teimosas hostilidades com súbitos ímpetos amistosos, dá corpo a um diálogo involuntariamente bem conseguido em termos de fusão de linguagem dançada e movimento teatral. A fluidez do movimento circular que a câmara acentua, alterna com desenvolvimentos lineares, e acções feitas no mesmo sítio, com uma dinâmica que a música evidencia, de modo notável. Tudo isto é feito nos sentidos horizontal e vertical, como se a música obrigasse ao desenho de um gráfico de intensidade que vai da queda ao salto, e da paragem ao movimento rápido, como pontos extremos. O constante desassossego da frágil protagonista, sempre a colocar-se próxima do companheiro e parecendo encolher os ombros como se o espaço de que dispõe fosse demasiado estreito, dá-lhe um ar inesperadamente sério e determinado, o que contrasta com a atitude masculina algo impaciente. Este bailarino, que parece ser o primeiro homem a ter acesso ao paraíso dançado de Anne Teresa, é como Fumiyo uma personalidade, pela maneira como se move, como se eleva, como fica imóvel, como olha. Raramente parece fazer esforço, quanto mais não seja para esticar os pés e as pernas como seria de lei... A maneira de

ser bailarino, à altura em que vi o vídeo pela primeira vez, causou-me alguma surpresa. Agora, achei-o insubstituível.

As variações de tempo e de ritmo, o antagonismo das sonoridades nas sete peças de *Mikrokosmos*, suportam uma intimidade rara entre música e acção. Nos trabalhos de Anne Teresa é vulgar perdermo-nos na referência, que normalmente temos, de que é a música que existe primeiro. Esta concordância tácita entre música e movimento que ela engendra imprime a todos os seus trabalhos um forte carácter musical. Bartok, Ligeti e Ysaye, saem altamente favorecidos destes enlacs que ela inventa porque de alguma maneira nos é dado ver a música. São discursos musicais difíceis que o discurso dançado torna mais claro e mais real.

Uma das características do trabalho de Anne Teresa é esta relação evidentemente musical, em que a música, para além de inspirar os acontecimentos do ponto de vista do tempo e do ritmo, também apoia a estrutura das frases dançadas.

Já falei em *Rosas Danst Rosas*, onde o minimalismo da música é seguido de forma clara pelo movimento, mas a maneira como vemos *Drumming* e *Rain* com música de Steve Reich (compositor minimalista), é já bastante diferente. Anne Teresa, numa destas peças, utiliza uma frase com cerca de dois minutos. Acontece que essa frase é usada de tal maneira que parece estarmos em presença duma coreografia com frases constantemente renovadas.

Nos seus primeiros trabalhos, *Hoppla!* e *Rosas Danst Rosas*, cheios de movimentos tensos que nos reportam a uma ideia de impaciência, tédio, gestos bruscos incansavelmente repetidos, gestos do quotidiano, deitar, sentar e andar – por vezes temperados com súbitas alegrias – são ainda muitos ligados ao modo de fazer do corpo da coreógrafa / bailarina Anne Teresa. Em *Drumming* e *Rain* o movimento deu lugar a uma fluidez luminosa, onde o movimento corre, à vez, contagiando todos os bailarinos. *Drumming* e *Rain*, que eu considero a continuação um do outro, envolvem-nos numa eterna primavera, cheia de luz de uma alegria serena, onde as mudanças se fazem sem rupturas bruscas, e onde uma ideia de fluxo e refluxo nos embriaga. Esta dança parece-

-nos ser incomensuravelmente rica de movimento, e onde o seu excesso, é ser coisa demasiado perfeita. Este efeito de diversidade, algo enganador, resulta em parte do modo como as frases são compostas no espaço. Apresentadas de frente, de lado, nas diagonais, e tanto usando o unísono como o desfasamento no tempo, em grupo ou isolados, concentrados ou em dispersão, têm como resultado um efeito fortemente multiplicador de situações novas.

Tudo isto parece convergir numa evocação do paraíso, uma hipótese de felicidade, ilusória talvez, mas que podemos saborear como uma iguaria rara, e onde a paisagem humana do movimento se me afigura mais rica do que a musical. Se bem que sempre “fiel” à música, o movimento contraria o aspecto algo obsessivo do ritmo, expandindo as direcções, e alargando no espaço uma música tão localizada, explorando assim as muitas hipóteses de liberdade que a música não parece ter à partida. O seu sentido de composição, a sua arquitectura, é muito bem conseguida.

(Não posso deixar de me lembrar da vinda ao Porto, já lá vão mais de quinze anos, de Lucinda Child, que dançou peças minimalistas com música de Steve Reich e Philip Glass, seguindo um processo de subtis alterações das frases coreográficas, sugerindo um hipnótico estado de eterno presente. Ela própria dançou um bellissimo solo. No final, e perante a minha vergonha, foi pateada! Talvez por isso não tenha voltado.)

Muitos coreógrafos consideram que é o espectador quem deve escolher para onde olhar, e, entre eles, talvez Cunningham o faça de uma maneira particularmente assumida, como se de facto o espectador tivesse essa possibilidade. Quando nas coreografias há uma acumulação de acontecimentos em simultâneo e em sítios dispersos no palco o nosso olhar não tem um verdadeiro sentido de escolha, é algo que vai acontecendo um pouco ao acaso. Anne Teresa parece-me organizar o seu universo dançado de uma maneira mais hierarquizada, o que é de grande préstimo para quem vê. O nosso olhar é conduzido para as situações mais importantes na condução dos acontecimentos. Muitas vezes, →

→ os bailarinos, que entretanto não estão a dançar, ficam no palco a olhar assumindo momentaneamente o papel de espectadores. Este modo de nos fazer seguir o fio condutor da acção faz parte da limpidez e clareza com que percebemos os seus bailados.

Em *Drumming e Rain*, na zona praticável do palco, havia linhas desenhadas, criando referências no chão, e que funcionavam de modo idêntico à estereotomia do mármore do chão da sala de leitura de Van de Velde. Os vários desenhos que existem dentro da Biblioteca de Gand, as estereotomias, o desenho dos vãos das portas e janelas e as respectivas caixilharias, o dimensionamento das panos de parede e lambris, a relação destes com os vãos, terão sido dimensionados a partir da mítica “secção de ouro”? Esta regra estabelece a proporção geométrica entre dois segmentos de recta ($a/b = b/a + b$, é a sua fórmula matemática e que em arquitectura relaciona muitas vezes as dimensões dos lados de um rectângulo) de tal modo que se aproxima de uma ideia de perfeição. E assim parece ser de facto. Foi avaliando relações geométricas de vários edifícios clássicos, entre eles o Partenon, que se estabeleceu essa razão entre a/b . Foi usada sobretudo por pintores e arquitectos, e Corbusier inspirou-se nela e nas medidas do corpo de um homem adulto para sintetizar as relações métricas do seu célebre *Modulor*.

Não sei no entanto como a “secção de ouro”, uma relação essencialmente matemática e geométrica, se transpõe para a música e para o movimento, mas parece que Anne Teresa e também Bartok – este de um modo um tanto secreto – a utilizaram nas suas obras, como está referido no programa. Possivelmente a simetria do arco Bartokiano estará também de acordo com estes princípios.

É um facto que da “secção de ouro” resulta uma forte impressão de harmonia, e já vi referido que Van de Velde terá talvez recorrido a ela. Verdade ou não, o plano de fundo com amplas portas envidraçadas, onde se vê claramente o prolongamento do espaço, e onde o irrequieto quarteto vai sobrepôr a sua coreografia, é de facto bonito no equilíbrio da sua proporção. O mesmo acontece no chão de mármore

com os seus dois tons de cinzento. É notório que este chão de mármore não será pela sua dureza o melhor pavimento para a dança, mas este facto não parece afectar a determinação com que as nossas bailarinas encetam as suas inúmeras voltas, os pequenos saltos e até algumas quedas. Os seus movimentos que balancam entre fluxos contínuos e quase paragens para mudanças de rumo, entre o rodopio das voltas e gestos de compostura como arranjar cabelos, vão produzindo um ligeiro ruído do contacto das botas com o chão. Há muitos movimentos deslizados apoiados na meia-ponta, o que faz com que o corpo se desloque de maneira algo estranha, entre pisar e deslizar, fazendo ou não ruído.

As insólitas atitudes de irreverência, como levantar as saias ou deixarem-se ficar sentadas no chão de pernas abertas como as crianças pequenas, desarticulam este mundo aparentemente bem comportado e organizado sobre o lema da “proporção de ouro”. Mas, quando no intervalo dos andamentos, as quatro partem para devaneios coreográfico-musicais, onde usam o som produzido pelas botas a chocar no ar e a bater no chão, e onde por gestos cúmplices começam por apelar ao silêncio, pensamos que estas meninas, entre as quais encontramos a dançar a própria Anne Teresa, não são de facto o que parecem ser. Com a sua dança bem definida, nos seus contornos tão visíveis, para lá e para cá, através da clausura do espaço da câmara, prendem-nos o olhar pelo seu comportamento inesperado. Mais uma vez nos perguntamos se só sabemos aquilo que vemos, pois parece-nos pouco. De onde virão, lançando assim os braços para a frente, redondos, dando voltas sobre si próprias, ou deslocando-se com os joelhos levemente dobrados, tracejando o chão, numa energia contínua, afanando-se para dar cumprimento à música, ao lugar e sobretudo a elas próprias? Não sei nem julgo que alguém mo poderá dizer. Perto do fim, subitamente, a câmara aproxima-se mais, retendo os gestos a uma maior escala, e uma leve inquietação instala-se. De repente tudo acaba.

As quatro encostam-se à parede do fundo, colocando-se simetricamente na imagem. Aprumam o corpo e ficam

imóveis de olhar em frente. A câmara fixa-as durante uns breves momentos.

E então digo para comigo, assim a modos de quem só vê e não pensa:

– As cariátides voltaram finalmente ao seu lugar!...

Ouvir algumas vezes o 4º *Quarteto* de Bartok dá-nos o prazer de o conhecer melhor. Mas em relação às danças não tenho a mesma opinião. Convido quem se deu ao trabalho de ler este texto a ver o vídeo de *Hoppla!*, e a fazê-lo uma vez, apenas uma vez. Eu vi talvez três vezes e tão cedo não voltarei a olhar para ele. As danças são frágeis, não resistem bem à insistência do nosso olhar. É como visitar paraísos perdidos. Nunca mais se reencontram. ●

Outubro de 2001

Na página seguinte

Hoppla! (1989)

Realização de Wolfgang Kolb

Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker

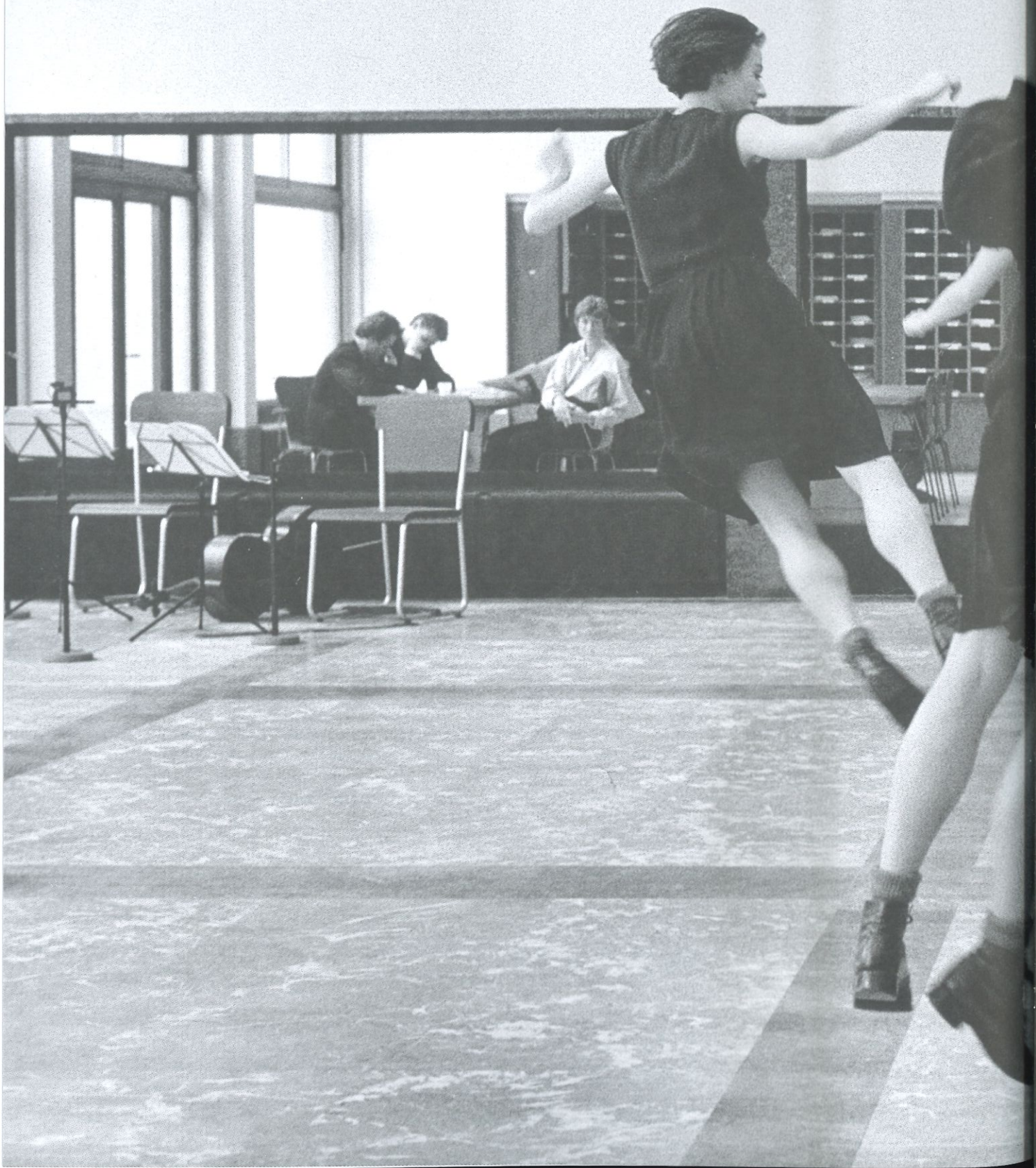
Intérpretes: Anne Teresa de Keersmaeker,

Fumiyo Ikeda, Roxane Hullmand, Nadine Ganase

Biblioteca da Universidade de Gand

Vídeo apresentado no Rivoli Teatro Municipal

a 21 de Abril '01





O corpo que fala do corpo que fala

OLGA RORIZ

→ O CORPO QUE FALA DO CORPO QUE FALA DO processo ou método desenvolvido por cada criador é tão complexo de transmitir quanto o é de perceber pelo próprio que o cria.

Todos os campos estão abertos, todos os caminhos são possíveis de percorrer.

É, no entanto, verdade que aos poucos se vislumbram as opções, as preferências, se adivinham as obsessões, se descobrem os fantasmas, se reconhecem os gostos, os ritmos, os temas.

Assim, falarei de mim, fora de mim. Falarei do que faço, não do que sou. Falarei de mim e dos outros que comigo fizeram. Falarei ainda de outros, os anónimos observados.

Se analisar cada “passo” que dei em cada espectáculo que fiz, talvez chegue a alguns pontos comuns. Uma espécie de consenso ao qual talvez possa chamar, o meu processo de trabalho. No entanto, que fique desde já esclarecido que esse processo está longe de ser unívoco, quero dizer, cada parte ou fragmento do todo, dito produto final, é alvo de um tratamento individual e específico.

Concentremo-nos então no tema proposto analisando-o, tanto quanto possível, de um modo claro e objectivo.

O TEXTO COMO PONTO DE PARTIDA

Na realidade, ao longo de todo o meu percurso, só me confrontei uma única vez (na encenação de *Crimes Exemplares* de Max Aub) com um texto pré-existente como pretexto para a construção de um espectáculo. No entanto o que me seduziu neste texto foi a sua forma aberta, não convencional, fragmentada. A possibilidade de ser refeito, reinventado.

As inúmeras hipóteses interpretativas. A liberdade na opção estética, no número de personagens/intérpretes intervenientes. E sobretudo pela sua intemporalidade e universalidade. Ao dizer isto, penso que se adivinha o processo de adaptação do texto ao longo dos ensaios, conforme ia conhecendo melhor os actores e as respectivas identificações, ou não, com o perfil das personagens que desde o início esbocei. Um texto como ponto de partida, poderá parecer menos libertador, mais castrador, mais arriscado. Mas por outro lado, é um princípio mais tranquilo, mais seguro e objectivo.

Exemplo desta situação foi o caso do espectáculo *Start and Stop Again* acerca do Tempo, tema que pela sua complexidade exigia, quanto a mim, um trabalho literário cuidado e funcional, razão pela qual recorri a dois escritores que desde o início acompanharam o projecto e, para ele, criaram textos originais.

O TEXTO COMO UMA NECESSIDADE

“O espectáculo não quer chegar a outra coisa senão a si próprio.”
“O carácter fundamental tautológico do espectáculo decorre do simples facto de os seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade.”

Cito Guy Debord, em *A sociedade do espectáculo*, porque a sua leitura fez-me questionar a importância e a necessidade do espectáculo na sociedade, versus a sua natureza supérflua e desnecessária.

Partindo eu do princípio que há uma necessidade, para além da do espectáculo, na pessoa do espectador/consumidor, parece-me evidente e intrínseca à própria noção de arte a necessidade inerente ao criador e aos intérpretes.

Permitam-me ir um pouco mais longe, ousou chamar a esta necessidade interna a primordial, a válida, o objectivo e a finalidade, a única razão plausível da existência do espectáculo. Dizer o que se quer para que fique dito para sempre ou não dizer o que se quer para que não fique dito para sempre.

É indiferente e nada é indiferente.

Do nada faz-se tudo, mas nunca nada tanto faz.

Qualquer palavra após um breve suspiro, ais e mais ais, um inesperado silêncio absoluto interrompido por um longo discurso amoroso culminando num rodopiar vertiginoso até ao desmaio, representado com toda a lógica ou mesmo de um modo aparentemente absurdo, só é válido se nascer de uma necessidade, seja ela de que ordem for, mesmo que vinda do inconsciente, do instinto...

O texto nasce ao mesmo tempo que a necessidade dele!

O TEXTO COMO PONTO DE CHEGADA

É o objectivo da necessidade de um texto.

O ponto de chegada faz-me sempre lembrar, tempo. O tempo.

O tempo que levou a lá chegar. O tempo que o espectáculo e o espectador partilhou, dispendeu, percorreu, deixou passar...

O tempo pré-definido da duração prevista e o tempo indefinido, subjectivo, diferente de espectador para espectador, de actor para actor, de técnico para técnico, de arrumador para arrumador, de um dia para o outro, do estado do tempo, da dimensão da sala, da disposição individual, da vida...

Idealmente o espectáculo deveria ser: "O tempo de alienação necessária, no qual o sujeito se realiza, perdendo-se, tornando-se outro, para se tornar a verdade de si mesmo." (Hegel) Voltemos ao texto como ponto de chegada, não no sentido de um fim, mas sim de um início.

Penso ser esta a noção que persiste em me acompanhar na construção da maioria dos espectáculos.

O processo em si, passa por uma série de fases com durações variáveis consoante os projectos:

1. Expor aos intérpretes a ideia ou ideias base para o início do trabalho;

2. Discutir sobre o tema, levantar questões, esclarecer dúvidas em grupo ou individualmente;

3. Dar informações sobre as fontes possíveis de pesquisa (autores, livros, textos, filmes, etc. ...);

4. Após um mês de trabalho, discutem-se os resultados dessa pesquisa colectiva, confrontando os vários pontos de vista e clarificando intenções e objectivos;

5. Antes de entrarmos no trabalho de estúdio, é o momento das opções onde se delinea uma primeira distribuição de "papéis" e se seleccionam textos que individual ou colectivamente vão ajudar, influenciando e motivando o desenvolvimento de cada percurso.

Note-se que, em alguns dos espectáculos, a maioria desses textos não eram ditos, mas funcionavam como uma base de apoio (uma espécie de inconsciente) para o perfil da personagem, acção ou situação. Noutros casos, o texto era o verdadeiro suporte e estímulo para o movimento, podendo também funcionar como reforço paralelo da acção, mesmo se utilizado como contraponto. Noutros ainda, o texto assume um lugar autónomo, despojado de movimento, só. A voz do corpo. O chamado, texto para ser ouvido, não visto. O texto que só pertence à voz.

A CONSTRUÇÃO DO TEXTO

Depois da ideia, lançado o texto, constrói-se a partir de tudo e de nada, descobrem-se chaves ao virar da esquina, ao adormecer, aprendemos sabedorias secretas de ouvido atento e sobretudo de olhos bem abertos. Ao escrever um texto, voltamos a ser crianças, brincamos com as palavras, sentimos-lhes o ritmo, lutamos por conseguir dizer o que pensamos, lemo-nos em voz alta, gostamos um pouco mas não o suficiente, corrigimos, voltamos a ler. Tudo isto é tão estimulante quanto conseguir resolver um *puzzle* complicado. Claro que este meu prazer da escrita não passa de um privilégio pessoal e intransmissível, mas no entanto, esse gosto tem-me ajudado a tornar mais compreensíveis e claras as minha ideias.

→ Em relação à construção de textos para um espectáculo, na realidade não há uma regra, apesar de todos eles terem tido alguns processos comuns. Por exemplo, em todos eles existe uma ou várias cenas onde os textos se foram construindo ao longo das improvisações pelos próprios intérpretes.

É óbvio que neste processo as mutações são constantes: o que foi imprescindível num dia, parece-nos completamente desnecessário e supérfluo no outro e por vezes após algumas semanas tudo parece voltar ao início. Até chegar a uma forma definitiva, passam-se por tantas transformações do texto quantas as contorções dos músculos.

Peculiar, mas não menos estimulante, é a situação em que o texto se mantém aberto (não definitivo) mesmo nas representações, dando assim liberdade/limitação ao intérprete de contar a mesma “história” com as mesmas palavras mas de uma forma/construção todos os dias diferente, ex.: *Propriedade Privada*.

A complexidade aumenta quando a intenção é encontrar unicamente uma forma-intenção, física e vocal onde o personagem tem um tempo-espaço-acção completamente definido e delimitado, mas onde o texto só tem como indicação o tema, ex.: *Propriedade Pública e Código MD8* – tema: obsessões/intimidades. O intérprete aí lança-se no escuro, entra no túnel de si mesmo e deixa-se “enlouquecer”.

A CORPORIZAÇÃO DA PALAVRA

Na dança, porque é de dança que se trata, o corpo impõe-se, está lá, ávido de ser. Em cada um desses corpos reside uma pessoa, uma mente, uma maneira de ser e de estar, um ser pensante, criativo, interveniente.

O corpo na dança sabe-se, sente-se, vê-se fora de si mesmo.

O corpo na dança é incansável.

Voltando ao corpo e à palavra, melhor dizendo, à palavra no corpo: a melhor maneira de conseguir exprimir o que procuro é inscrever a palavra no corpo e imprimir na voz o movimento, quero dizer, nenhum movimento se diz por acaso, nem nenhuma palavra se move sem qualquer razão, é verdade que o bailarino se obriga, imóvel, a trabalhar uni-

camente o texto, como também procura a perfeição do gesto em silêncio. No entanto, ele sabe que as duas partes são inseparáveis, que o confronto é inevitável, que cada uma delas se irá moldar à outra.

E por vezes, uma espécie de magia acontece! A inteligência de se saber ser e estar, diria eu; instinto, dizem alguns; outros, chamam-lhe talento, intuição, técnica,... ●

Março, 2004

PALAVRAS

Pequenos sons, extensões de um interior secreto
Aventuras perigosas em salas silenciosas, escuras, frias
Leveza de uma boca quase cheia de nada
Avidez mórbida de ferir, de fazer rir, pensar, chorar
Vício, vontade, necessidade da nudez interior, dizer-se nu
Rasgar o espaço numa viagem imóvel
Aprender, apreender, andar em volta de si mesmo. Agarrar-se
Suspender-se num fio de *nylon* sem rede e deixar-se cair

TEXTO

Tudo indica ser o modo mais eficaz de nos entendermos
Exemplar forma de dizer o que se pensa, como se pensa
Xeque mate no local certo à hora precisa, sem Bip, sem T. Móvel
Transformar, contornar,... eliminar, acrescentar, sobretudo brincar
Olhar disperso com um ouvido atento. Não há descanso, nunca

CRIAÇÃO

Conseguir o que se quer para saber o que se procura
Respeitar a primeira ideia e questioná-la sempre
Instalar o caos e nunca tentar ordená-lo, nunca
Aceitar que os outros existem, sendo nós sempre o centro do Mundo
Ç, ora aí está um c cedilhado. É urgente criar uma palavra!
Amontoado de tudo o que até "agora" se guardou, negou, ou escapou
Ocupar lugar, ignorar a razão e omitir, omitir sempre a verdade

MENTE

Minúsculos pontos invisíveis, insuportáveis, incontroláveis
Ebulição de inocentes verdades, de puras mentiras
Navegar sem destino sobre asfalto quente, pegamento
Traição, mutação constante, tolerância
Encontro com o vazio, o questionável, a solidão

CORPO

Canto, desencanto. A cova do lençol, o cheiro
Oposto, desconhecido, o outro lado do espelho: O P R O C
Revestimento, invólucro, extensões. Limite
Porto de abrigo, prisão perpétua, liberdade condicional
Onde mora a dor, o desejo, a morte

PERSONAGEM

Preguiça, vício, resistência incansável, deformação
Encontro de uma qualquer normalidade, da utopia
Reconstruir, reinverter, repetir... repetir... sem nunca se repetir
Saber-se que é irrelevante não se saber o porquê!
Olhar objectivo de uma visão imaginária do Mundo
Nenhum outro momento é tão verdadeiramente falso
Alice nunca esteve no País das Maravilhas!
Grunhir, miar, uivar e sentir-se ridiculamente credível
Esquecer-se o que se é sem nunca se perder de vista
Motivo de mudança e todo o tempo para perder. Todo.

VOZ

Virar-se do avesso, esvair-se em som e esperar uma resposta qualquer
Ocupar espaço, usufruir do tempo, poder rir e dizer o contrário
Zombar, ziguezaguear, zangar-se, armar uma zaragata e zarpar

MOVIMENTO

Modo permanente, perpétuo de um ser até não se ser mais
Onde eu sou diferente de ti e tu diferente do outro e do outro...
Velocidade, lentidão, paragem, ritmo cardíaco
Imagem destorcida, contorcida, sensual, bela ou grotesca
Mentir é impossível quando, uma mão, um olhar se levanta
Envenenar o gesto do que nos rói a alma, nos fere a vista, o estômago
Nudez pura, por mais vestida ou encoberta nunca deixará de ser nudez
Trapezista sem rede, sem público, sem aplausos
Ofício: nunca deixar de ser criança ou ser velho sem ser adulto

Nas páginas seguintes:

Pedro e Inês, de Olga Roriz,
pela Companhia Nacional de Bailado
Intérpretes: Paula de Castro e Tom Collin
Rivoli Teatro Municipal
29, 30 e 31 Janeiro '04
Foto: Paulo Pimenta





Companhia Instável: uma ponte cada vez mais estável?

ANA FIGUEIRA

→ COMPANHIA INSTÁVEL?, companhia invisível?, companhia virtual?

Um conceito novo em Portugal, o de associar o desequilíbrio inerente à arte contemporânea à necessidade de uma estrutura estabilizada, num equilíbrio procurado entre pólos opostos: a solidez necessária a uma companhia e, por outro lado, a incerteza e efemeridade.

Companhia Instável é um conceito de companhia que surgiu de algumas dificuldades com as quais se debatem várias companhias portuguesas: a ausência de espaço de ensaio, a dificuldade de encontrar bailarinos profissionais e disponíveis, a falta de verbas para manter uma companhia com nível profissional de uma forma minimamente digna e, finalmente, a dificuldade de realizar digressões com duração que justifique todo o empenho, não só pela existência de poucos teatros com condições, como por falta de verbas para acolher os espectáculos e, finalmente, por falta de conhecimento dos programadores e público.

Assim, a Companhia Instável nasceu, fruto de uma série de dificuldades e, com estas, criou um conceito baseado nesta precariedade e efemeridade: uma Companhia que trabalha por projecto. Cada ano, é convidado um coreógrafo de renome internacional que selecciona os bailarinos por audição, cria um trabalho para aquele grupo, a peça é estreada, circula tanto quanto possível e a companhia desfaz-se, até se constituir uma nova. Procurando retirar partido deste conceito (que alguns consideram “um artifício inventado para se conseguirem subsídios e apoios”) reforçamos alguns aspectos do seu carácter efémero e, paralelamente, verificamos que estes factores, muitas vezes, se tornaram uma mais-

-valia para o próprio projecto, principalmente para os nossos objectivos de oferecer uma experiência profissional, intensa e inesquecível a jovens bailarinos.

O carácter de rotatividade permite-nos abranger um grande número de intérpretes, proporcionando uma experiência única e profissional com vários criadores da actualidade.

O Rivoli Teatro Municipal investiu e, principalmente, acreditou neste projecto, contribuindo para o seu desenvolvimento logo desde o 2.º ano de existência, participando nas produções de 1999 com Nigel Charnock, 2001 com Bruno Listopad, 2002 com Ronit Ziv e 2003 com Javier de Frutos. Em 2004, a Companhia Instável foi co-produzida pelo TNSJ e apresentada no TeCA.

Este texto baseia-se numa entrevista feita a Wim Vandekeybus, coreógrafo convidado para a Companhia Instável 2004, em co-produção com Última Vez, companhia belga dirigida por Vandekeybus, e o TNSJ/ TeCA, mas não estaria completo sem os testemunhos da população para a qual se dirigem os objectivos deste projecto, os intérpretes, que, no total, ao fim de 8 edições são 53 elementos.

Ana Figueira: Wim, tu apresentaste os teus primeiros trabalhos em Portugal, inicialmente no ACARTE, posteriormente no CCB e ainda no Porto, além de teres orientado, também, alguns *workshops* e audições. O que pensas sobre a dança portuguesa?

Wim Vandekeybus: Quase todos os meus primeiros trabalhos vieram a Lisboa, ao ACARTE. Por essa altura orientei um *workshop* no qual estiveram muitos dos coreógrafos portugueses que agora desenvolvem grande actividade. Depois houve um período em que tive menos convites para Portugal e agora tenho apresentado

mais no Porto do que em Lisboa. Em Portugal, o mundo da dança tem outra cor agora. Nos últimos 3, 4 anos há uma tendência na dança que foi anunciada há 15 anos. Nessa altura, as pessoas procuravam uma alternativa: a par com um trabalho muito físico, procuravam o não-movimento ou o a-movimento mas essa procura estava ligada ao conteúdo, não era um mero artifício. Enquanto que alguns coreógrafos europeus ficaram muito agarrados a isso, tenho a sensação que, em Portugal, esta direcção alternativa era mesmo o que esses coreógrafos queriam mostrar... aqui o peso poético é mais misterioso, mais interessante que nalgumas tendências Europeias.

AF: Porque razão aceitaste a proposta da Companhia Instável?

WV: Sou, muitas vezes, convidado para fazer coreografias a companhias que já existem. O que me agradou aqui, foi eu poder escolher todos os bailarinos. Mesmo com a condicionante de ter que escolher 3 portugueses, senti que podia ser uma quebra, uma abertura para algo. Como não tinha tempo para me envolver numa nova criação, propus uma recriação.

Também pela perspectiva dos intérpretes, o carácter de rotatividade e o trabalho intenso durante um período específico, parecem ser factores positivos. Marta Silva foi intérprete de 3 edições da Companhia Instável e, desde há 3 anos, é bailarina da Companhia Paulo Ribeiro. Foi ensaiadora da Companhia Instável em 2003 e 2004.

AF: O que pensas do conceito da Companhia Instável?

Marta Silva: Ao nível da diversidade de oportunidades é uma proposta interessante. O que a Instável faz é pôr em contacto pessoas de diferentes formações, diferentes países, diferentes grupos a trabalhar sempre com diferentes coreógrafos, cria-se uma forte ligação entre as pessoas. Também é importante a possibilidade de intérpretes que não são ainda profissionais poderem conciliar com outros trabalhos ou com o estudo.

AF: Quando foste para a Companhia Paulo Ribeiro já tinhas feito duas Instáveis.

MS: Sim, esses dois projectos foram motivações muito fortes para depois seguir a carreira de bailarina a tempo inteiro, pois enquanto

estava a acabar o curso e a dar aulas e enquanto não conseguia trabalho profissional tinha a oportunidade de, naquela fase do ano, concorrer à Instável e, durante um período, dedicar-me só a isso. O que acontece com muita gente é que as pessoas tiram os cursos, não conseguem arranjar trabalho em dança, acabam por ir dando umas aulas e dançar aqui e ali e acabam por ficar desmotivadas porque não entram em projectos consistentes. Comigo, a Instável serviu um bocado para isso, era aquele momento em que me ligava mais a sério ao mundo da dança. Foi aliás, a partir deste projecto que conheci o Paulo (Ribeiro), quando a sua companhia fez aulas com a Instável. Foi através daí que ele me convidou para fazer uma audição.

Pedro Carvalho foi intérprete da 1ª edição da Companhia, com Amélia Bentes. Numa reflexão sobre o papel do intérprete, refere a transformação que sentiu com a participação na Companhia.

Pedro Carvalho: Nunca o termo *intérprete* me fez reflectir e questionar tanto como nesse tempo pós Companhia Instável. Que intérprete? O artista ou a pessoa? Ou os dois como um só, o ser afectivo que possibilita a comunicação? A Amélia (Bentes) pôs-nos estas questões, dentro do corpo, a viajar pelas artérias, até chegar à pele, e depois sair pelos poros até chegar aos outros. É nessa "conversa" que se sente a Amélia que, ao confrontar-nos com tal realidade, alterou-nos, mudou o nosso destino – somos outros. O que destaco do projecto Companhia Instável é esta capacidade em alterar os intérpretes, em alterar as pessoas. Descubrem-se novas possibilidades, novas fronteiras se definem e, numa tempes-tade de movimentos, somos outros!

Quando, em 2002, Marta Silva foi novamente intérprete da Companhia Instável já possuía maior experiência, como profissional. A Companhia serviu, assim, outros objectivos e outras necessidades que não as anteriores, numa procura de uma versatilidade, de novas energias, de novas formações.

AF: Mais tarde voltaste a candidatar-te à Instável. →

→ **MS:** Eu acho importante o trabalho que fiz com o Paulo (Ribeiro), um trabalho continuado com o mesmo autor, mas ao longo deste tempo todo sentia uma necessidade muito forte de sair um pouco dessa linguagem específica para procurar as linguagens de outros autores. Isto é muito importante, enquanto formação para um intérprete, principalmente em termos de maturidade profissional, versatilidade... Quando se trabalha muito tempo com as mesmas pessoas, às vezes, é preciso que venham elementos novos para trazerem uma energia diferente. O que a Instável faz é uma conjugação aleatória de pessoas que abre novas possibilidades.

Na perspectiva do coreógrafo esta instabilidade é, não só, positiva como algo que deve ser explorado, transformando o projecto numa plataforma, permitindo que seja o próprio intérprete a responsabilizar-se pela construção do seu percurso e decidir se quer ou não participar, consoante a proposta artística e a sua disponibilidade, o que normalmente não acontece em companhias com elementos fixos.

AF: Achas que esta instabilidade de uma companhia é positiva?

WV: Sim, acho que sim. É claro que a maioria são companhias fixas, mas é bom tirar partido deste modelo, principalmente pelos bailarinos, assim eles podem decidir sobre o seu trajecto e com quem querem trabalhar. Nestas audições apareceram pessoas que me disseram só estarem interessadas numa nova criação e outras, pelo contrário, procuravam participar numa reposição... Num projecto assim é possível que eles criem o seu espaço de decisão. Este projecto é uma ponte para outro lado. Os bailarinos têm aqui uma experiência verdadeiramente profissional: têm um período de formação e de introdução à linguagem, um período de ensaios, seguindo-se uma digressão muito preenchida em que eles vão sentir o que é a performance a desenvolver-se. É um programa apertado, são 40 a 50 espectáculos. Depois, vão seguir outra via, contigo, comigo, o seu próprio caminho... e isto é que é interessante!

Também Marta Silva e Hélder Seabra se referem a estes projectos como pontes. Ligações entre o contexto escolar e o profissional, entre o trabalho em Portugal e a abertura para o

exterior; contextos em que lhes foi permitido “experimentar” a profissão, a de bailarino, ou outras, como a de ensaiadora, no caso de Marta Silva.

Hélder Seabra participou neste projecto em 2002, 2003 e 2004, com Ronit Ziv, Javier de Frutos e Wim Vandekeybus. Paralelamente a estes projectos, estudou durante dois anos na conhecida escola PARTS, em Bruxelas. Foi a sua participação nestas Instáveis que financeiramente permitiu a sua manutenção na referida escola. Foi, também convidado por Vandekeybus a integrar o elenco de uma das suas últimas peças (*Blush*).

Hélder Seabra: A primeira Instável foi uma ligação entre a escola e o meio profissional. Possibilitou a aplicação do que tinha estudado na escola Ginásio e deu-me, também, em termos financeiros a possibilidade de estudar na PARTS. O segundo projecto permitiu-me andar em digressão, pela primeira vez, compreender como é a vida profissional. Tanto um, como outro serviram como ponto de partida para assumir a 100% o profissionalismo.

A Companhia Instável foi importante em termos de formação, uma espécie de ponte da dança em Portugal para a dança a nível europeu. A minha participação em 2002 foi o ponto de partida para assumir o meu trabalho. Esta 3ª Instável é a possibilidade de me desligar da escola, já me abriu portas para integrar outros trabalhos com o Wim: estou a participar no processo criativo da nova peça e sou substituto na última. Estas experiências deram-me utensílios para assimilar agora o trabalho do Wim de uma forma rápida. Além das escolas, toda a experiência de palco que tenho veio da Instável. Os seus projectos foram pequenas pontes que vieram nas alturas certas para poder dar e receber.

AF: Wim Vandekeybus considera a Companhia Instável como uma ponte. O que significa para ti?

MS: Sem dúvida, para mim foi. Aliás, foram várias pontes... não só porque potenciou o meu trabalho na Companhia Paulo Ribeiro, mas também, porque me permitiu ensaiar a profissão e também, ultimamente, experimentar a função de ensaiadora.

AF: O que é que significou teres sido convidada nestes dois anos como ensaiadora?

MS: Foi uma oportunidade fantástica, foi um reconhecimento teu. Eu tenho uma característica que, de uma forma ou de outra, sempre utilizei: relaciona-se com a memória, e com a necessidade de ter uma noção muito geral do que se passa na peça. Para mim, é igualmente importante o que os outros estão a fazer e o que eu faço. Acho que isso facilita o trabalho do ensaiador, que é uma pessoa exterior e que tem de ter uma visão específica de cada um e também do todo. Há outro aspecto neste processo que é a minha necessidade de me contaminar da lógica criativa do coreógrafo.

AF: O que de alguma forma fazes, também, como intérprete.

MS: Sim, mas que, como ensaiadora, ainda tens que fazer muito mais. Como intérprete, para além daquilo que o coreógrafo te dá, dás a tua versão pessoal, tem que haver sempre uma mistura. Enquanto ensaiadora é um desafio pois, inevitavelmente, está ali o teu olhar, o teu aprendizado, mas tens de ver com os olhos do criador. É quase um trabalho “psico-criativo”, trabalha uma dimensão que é importante para qualquer intérprete. Enquanto ensaiadora é um desafio pois, inevitavelmente, está ali o teu olhar, o teu aprendizado, mas tens de ver com os olhos do criador – é quase como se faz os trabalhos etnográficos em relação a uma população... é quase um trabalho “psico-criativo”, trabalha uma dimensão que é importante para qualquer intérprete.

É interessante quando te identificas com a estética do criador, mas também é enriquecedor quando a lógica de trabalho é diferente e tens de te abrir de preconceitos para conseguires experimentar coisas novas, mesmo que seja para as rejeitares, depois.

AF: Achas que desenvolveste essa capacidade como ensaiadora com o teu trabalho na Instável?

MS: Foi um desafio. Eu estava apreensiva para ver como é que aquela minha pequena habilidade funcionária, quando aplicada especificamente. Foi mesmo um confronto, uma experiência. E acho que resultou. Claro, que depende sempre da combinação das partes e o Javier (de Frutos) foi excelente, deu-me espaço, confiou no meu trabalho, mesmo sem me conhecer muito bem, o grupo também ajudou imenso. Foi uma coisa que aconteceu muito naturalmente, não tive que pensar como agir enquanto ensaiadora, foi uma atitude que fluiu naturalmente.

AF: Como pensas que tem evoluído a Instável?

MS: Foi oscilando num sentido ascendente. O facto de as *tournées* se estenderem mais, é importante. Agora as pessoas já podem ter um contrato (temporário, na mesma) mas por mais tempo, já não é estrear e acabar tudo – tornou-se um projecto mais credível para o qual as pessoas têm muito mais vontade de concorrer. Tem crescido de tal forma que é uma Instável que quase se está a tornar estável (este ano, por exemplo, os bailarinos vão ter contrato durante cerca de 9 meses). Quanto ao factor de haver sempre novos elencos, eles nem sempre são completamente novos pois eu, por exemplo, tive a sorte de ser escolhida para vários. Acabas por ficar com uma imagem que as pessoas associam a uma companhia e isso é bom. Há pessoas que me associam ao Paulo Ribeiro mas há outras que me associam à Instável.

O facto de serem seleccionados para vários projectos é um mérito destes intérpretes, pois a Companhia Instável não tem qualquer influência nestas selecções que são feitas pelos coreógrafos.

Ao longo de várias edições questionámos o interesse de incluir bailarinos estrangeiros neste projecto. Em determinados anos, as audições foram em Portugal e noutra país, procurando-se constituir um elenco internacional. 2000, 2001 e 2004 foram anos em que as audições se realizaram em Londres, Roterdão e Bruxelas, respectivamente, mas outras edições houve, em que, mesmo sem a realização de audições fora de Portugal, tivemos diversos bailarinos estrangeiros. Tal como Vandekeybus, acreditamos que “a mistura de experiências, culturas, auras e técnicas fortalece o trabalho”.

AF: O que achas da combinação de bailarinos portugueses com estrangeiros?

MS: Acho que é importante. Não acho que deveriam ser só portugueses. É importante haver uma certa percentagem de portugueses. É bom criares oportunidades para o país, mas não deve ser só para Portugal, pois seria contraditório com as necessidades que os portugueses têm de ter outros trabalhos lá fora. Também pela contaminação. Quanto mais combinações houver, melhor. Para o coreógrafo será mais interessante, quanto mais internacional for o

→ elenco. Cada um pode trazer a sua cultura e assim, vais-te contando, não só, do criador, como também dos outros intérpretes o que é também uma característica da dança contemporânea.

HS: É essencial. Se queremos ter uma companhia de nível internacional, temos que integrar estrangeiros. Mesmo em Portugal, quais são as companhias que têm só intérpretes portugueses? Além disso, é importante pelo próprio trabalho.

Finalmente, pareceu-nos importante investigar quais as perspectivas para futuro. Que expectativas e sugestões têm estes bailarinos e coreógrafo quanto ao crescimento da Companhia Instável.

AF: Como pensas que a Companhia Instável se poderia desenvolver?

MS: Acho que, sem perder o carácter de instável, poderia tornar-se mais “estável”. É importante manter a mudança de intérpretes e de criadores e também a combinação de criadores portugueses com estrangeiros. Seria interessante chegar a uma fase em que pudesse haver uma continuidade, chegar a um sistema que não pára: estar a acabar uma edição e começar outra, quase conseguir uma digressão de um ano, o que é difícil. Ou, então, tentar duas edições por ano ou uma edição com coreógrafos portugueses e outra com estrangeiros.

Desenvolver o que se tem feito em termos de formação. Criar à volta da Instável outros projectos mais pequenos, tentar chegar a mais intérpretes, dar formação a profissionais e a alunos e desenvolver o que se vai fazer em 2004: apresentar um espectáculo com um *workshop* associado – chegar a diferentes populações e diferentes locais... Espalhar a nossa acção.

AF: Neste momento, o que sugeres para o nosso desenvolvimento?

WV: Espero que consigam mais apoios para fazer o projecto duas vezes por ano. Seria interessante cruzar mais as produções e manter parte do grupo e renovar a outra parte, fazer *workshops* nos intervalos, oferecer formação, haver uma mistura das pessoas e dos *timings*. Talvez no futuro possamos fazer um novo trabalho, não sei! Não sei o que é que eu vou deixar aqui, que diferença vou criar...

Esta é, também, uma questão que nos colocamos. Que diferença provocamos? Será a efemeridade sinónimo de invisibilidade? Estará a instabilidade em oposição ao equilíbrio? Que valor podemos criar?

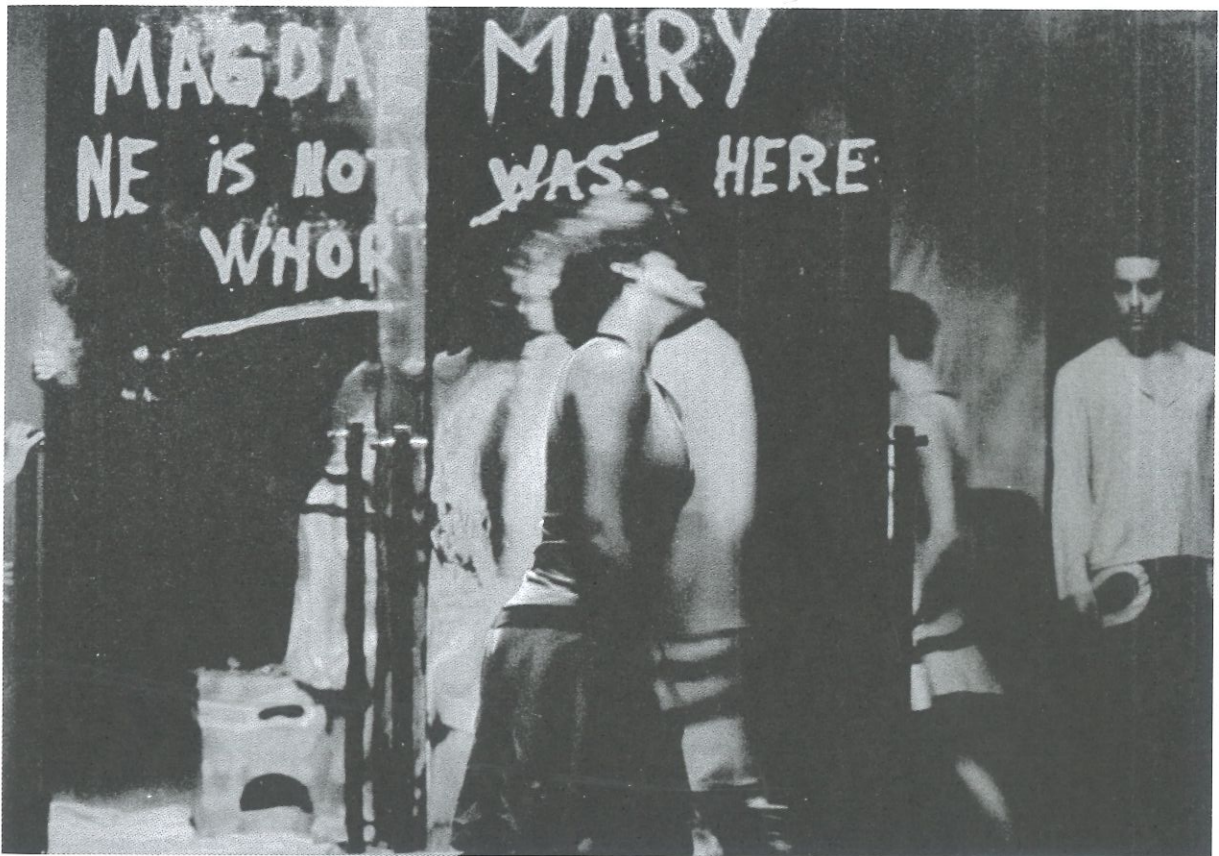
Neste texto ficam traçados os nossos percursos. As expectativas quanto ao crescimento da Companhia Instável são grandes. Esperamos conseguir manter a oferta de experiências profissionais. Continuar a retirar partido e desenvolver um conceito que, apesar de ter sido criado como reacção às adversidades, se tornou um bem cada vez mais visível (pensamos nós). Procurar uma instabilidade permanente, uma continuidade associada à rotatividade, uma abrangência cada vez maior.

Gostaríamos de fortificar as pontes e multiplicá-las. Pontes entre a escola e a profissão, entre o intérprete e o público, entre o criador e os intérpretes, entre Portugal e a Europa e, quem sabe, o resto do mundo.

Criar motivações, indicar caminhos, abrir portas... ●

Agosto 2004

Wade in the Water, de Javier de Frutos
para Companhia Instável
Intérpretes: Sofia Dias, Constance Lüttich e João Costa
Rivoli Teatro Municipal, 24 Setembro '03
Foto: Susana Neves



Intercâmbio artístico na era pós-colonial: o projecto *Dançar o Que é Nosso*

MARK DEPUTTER

→ O PÓS-COLONIALISMO pode ser definido como um conjunto de estratégias desenvolvidas pelas antigas nações colonizadoras para manter e defender os seus interesses políticos, económicos e militares nas ex-colónias. É uma espécie de continuação do colonialismo, de maneira menos perceptível e menos interventivo, mas não menos real.

Numa interpretação mais lata, o termo 'pós-colonialismo' é muitas vezes usado para descrever a relação de poder/dependência que define os contactos entre os países ricos e os países pobres, entre o Norte e o Sul, entre o Ocidente e o resto do mundo. São tidos como símbolos desta relação instituições supra-nacionais como o Banco Mundial e a G8, as negociações GATT e da Organização Mundial do Comércio (World Trade Organisation) sobre a circulação chamada 'livre' de serviços e produtos, as bases militares americanas espalhadas pelo mundo, as intervenções francesas em África, o Commonwealth, etc.

No seu livro famoso *The Clash of Civilizations*, o académico americano Samuel P. Huntington apresenta uma análise algo inesperada do actual paradigma pós-colonial. Explica como o pós-colonialismo é a última fase de um imperialismo ocidental que nasceu com os descobrimentos portugueses no fim do século XV, cresceu, numa primeira onda, nas Américas, sob impulso de Espanha e Portugal e, num segundo movimento, em África e no Oriente, sob a liderança francesa e inglesa, chegando ao seu apogeu quando, no fim da 1ª guerra mundial, um pequeno grupo de líderes europeus concordaram em dividir o mundo entre eles na Conferência de Versailles. A partir deste momento, o império colonial vai-se desmoronando pouco a pouco, até chegar à independência

das colónias europeias nos anos 60 e 70 do século passado, sendo depois substituído pelo paradigma pós-colonialista.

O sistema pós-colonial prolonga a supremacia ocidental, mas Huntington adverte os europeus e o novo super-poder americano para não se deixar enganar pelas aparências: a sua hegemonia não é mais nem menos do que um capítulo na história da humanidade, com início, meio e fim. Para quem quer ler os sinais, é óbvio que o império ocidental está a chegar ao seu fim, por razões económicas, demográficas e civilizacionais.

O nivelamento económico e sobretudo militar vai levar o seu tempo. Dificilmente imaginamos hoje que um dia a China será um dos primeiros poderes económicos do mundo e que a riqueza do Brasil ou da África do Sul ultrapassarão em muito a riqueza da Grã-Bretanha ou da França. Ainda mais dificilmente prevemos um mundo onde a supremacia militar americana já não será incontestada. São visões do futuro que implicam processos económicos e de desenvolvimento muito lentos e complicados. Menos longínqua, no entanto, é a emancipação cultural.

As conquistas do Ocidente foram largamente sustentadas pelos avanços tecnológicos e militares impressionantes que se verificaram na Europa, e depois nos Estados Unidos, desde o século XVI. O ocidente assumiu que a sua supremacia económica e militar implicava também uma supremacia cultural e moral. Foi um raciocínio historicamente talvez compreensível, mas por isso não menos terrível. Numa inversão ideológica brutal da realidade, a conquista real foi descrita como uma libertação moral. A imposição de padrões culturais e crenças religiosas, como a salvação das trevas.

A destruição de civilizações como desenvolvimento e progresso. Os colonizadores esqueceram-se habilmente da origem violenta da sua supremacia, mas os colonizados nunca deixaram de a sentir na pele.

No início do século XXI ainda é difícil para os ocidentais distinguir claramente entre a sua supremacia militar e económica (ainda largamente intactas) e a relatividade dos seus valores morais, da sua religião, das suas expressões culturais. A crença na superioridade da cultura ocidental continua a ser a base ideológica que sustenta a ordem mundial pós-colonial. A Europa, que desencadeou duas guerras mundiais, inventou os campos de concentração e lutou inúmeras guerras coloniais, tornando o século XX o século mais sangrento da história da humanidade, desenvolveu um senso histórico mais real e, às vezes, uma humildade refrescante. Nos Estados Unidos, no entanto, um presidente ainda pode condenar povos inteiros por pertencer a um imaginário Eixo do Mal, sem ser contestado publicamente. Pode infligir uma guerra santa a uma nação no outro lado do mundo com o objectivo de salvaguardar os seus interesses (o que ele chama “instalar a democracia”) e honestamente acreditar que os seus soldados serão recebidos com ramos de flores.

O ressentimento contra a arrogância ocidental é grande, e com razão. O pós-colonialismo está a ser desafiado globalmente ao nível económico, político e militar, mas sobretudo nos seus fundamentos ideológicos e culturais.

Huntington desenvolve uma tese convincente: a nova ordem mundial está a formar-se segundo antiquíssimos padrões civilizacionais. Abafadas durante oitenta anos pelo conflito entre capitalismo e comunismo, as velhas divergências civilizacionais reapareceram imediatamente depois da queda do muro de Berlim. Por exemplo, com o fim do mundo bipolar, a Jugoslávia (criação da Conferência de Yalta) desfaz-se quase de imediato em territórios civilizacionais: os católicos/ocidentais Eslovenos e Croatas, a Bósnia Muçulmana e a Sérvia ortodoxa. Ressurge uma velha intuição: a cultura, e não a ideologia, define onde pertencemos, quem são os potenciais aliados, quem os inimigos a temer.

Em todas as partes do mundo, continua Huntington, a resistência contra a hegemonia ocidental está a organizar-se à volta dos países mais fortes de cada civilização. Com mais fragilidade e dificuldade em África, onde a África do Sul e a Nigéria são apontados como potenciais líderes de uma renascença africana, e no mundo Ortodoxo, onde o líder natural, a Rússia, atravessa um período difícil. Com mais força e insistência em regiões que não sofreram o colonialismo ou que se libertaram já há muito tempo, como é o caso da América Latina, onde o Brasil claramente assumiu a liderança, da Índia, cujas fronteiras quase coincidem com as da civilização Hindu, e da China, que está em vias de reassumir a sua posição antiga de líder da civilização Sino-Japonesa.

A conclusão de Huntington é terrível: o ocidente deve interiorizar que o seu domínio não perdurará para sempre, unir-se à volta dos Estados Unidos (a actual nação líder da civilização ocidental) e preparar-se para o inevitável Choque das Civilizações. Uma visão quase apocalíptica de um novo mundo, não de dois, mas de quatro ou cinco blocos em guerra, fria ou não...

Recuso-me a pensar em termos de choques inevitáveis. Embora a análise de Huntington seja consequente e bem documentada, a conclusão assenta em alguns pressupostos discutíveis.

A primeira objecção é que civilizações não são entidades separadas. Não são blocos monolíticos e estanques que podem ser colocados sem mais nem menos em campos opostos. A cultura não deve ser encarada como uma série de códigos e ideologias fixos, congelados no espaço e no tempo, mas antes como um sistema em evolução constante, aberto a influências e internamente diferenciado. Um camponês do interior da China não vive a sua cultura da mesma maneira do que um habitante de Xangai. Aliás, há argumentos para afirmar que o habitante de Xangai tem mais em comum com os habitantes de outras grandes metrópoles do mundo do que com o seu compatriota do interior. Para quem vive no Mediterrâneo é óbvio que esta região não é necessariamente um campo de batalha entre quatro civilizações. Mais do que →

→ isso, é uma rede complexa de tradições partilhadas, padrões culturais importados e exportados, influências recíprocas e diferenças graduais. A Turquia candidatou-se para aderir à União Europeia. O processo é difícil e lento, mas o facto por si demonstra que as fronteiras civilizacionais antigas não são absolutas, nem impermeáveis.

Há um segundo pressuposto que não corresponde forçosamente à verdade. Na tese do Choque de Civilizações ressoam os antigos medos das tribos mongóis, das conquistas otomanas, do imperialismo chinês, das atrocidades dos conquistadores, e tantos outros espectros que assombam o imaginário dos povos: medos, muitas vezes provocados por eventos históricos reais, mas depois prolongados e ampliados a dimensões mitológicas, por falta de conhecimento e desconfiança. Num mundo globalizado e interligado pelas novas tecnologias de comunicação, a falta de conhecimento já não é um dado inevitável, a desconfiança já não tem que ser uma atitude generalizada.

São duas áreas, onde a criação artística e a actividade cultural podem e devem actuar. Contactos inter-culturais são de todos os tempos e têm tido o mérito de provar que civilizações distintas podem encontrar-se sem necessariamente acabar em confronto e animosidade. Têm demonstrado que os povos do mundo não se enfrentam como blocos rígidos, mas que encontros são em primeiro lugar encontros entre pessoas, que, apesar de todas as diferenças e divergências, conseguem dialogar. O contacto intercultural tem o potencial de aumentar o conhecimento mútuo e de diminuir assim a desconfiança.

Se se está a desenhar um mundo onde os antagonismos se constroem à volta de identidades civilizacionais, ou seja culturais, é na cultura que teremos que encontrar as respostas alternativas. Inesperadamente, a cultura encontra-se no centro do destino do mundo e a importância das políticas culturais ganha uma dimensão nunca imaginada. Se acreditamos na análise de Huntington, o lento processo de emancipação que está em curso acabará inevitavelmente em choques civilizacionais, a não ser que tenhamos a capacidade

de construir pontes interculturais. O século XXI será o século das culturas do mundo.

A missão é enorme e os instrumentos que temos à disposição poucos e mal adequados. As políticas culturais oficiais que existem ao nível nacional e internacional são largamente insuficientes e, muitas vezes, até contra-produtivas. No ocidente, as políticas culturais internacionais estão nas mãos de organismos como AFAA, The British Council, Goethe Institut, Pro Helvetia, Instituto Camões e Instituto Cervantes, instituições que estão directamente ligadas aos respectivos Ministérios de Negócios Estrangeiros e, por isso, necessariamente enformadas pela agenda política em vigor. Limitam-se geralmente a fomentar a utilização das suas línguas noutros países e continentes e a apoiar a divulgação dos seus produtos culturais nacionais. Nalguns destes institutos já começa a existir uma visão mais ampla das suas funções e uma vontade de apoiar o intercâmbio artístico de maneira mais desinteressada, mas ainda estamos longe de uma política cultural internacional equilibrada. Talvez seja possível criar uma plataforma mais imparcial ao nível da União Europeia? Ou será que a UNESCO pode vir a desempenhar um papel mais dinamizador, para além da preservação do património?

O problema é agravado pela inexistência de políticas culturais na maioria dos países do chamado terceiro mundo. A cultura é tida como um bem supérfluo e a política cultural muitas vezes reduzida a uma caricatura. Nos poucos casos onde se faz um esforço para desenvolver estratégias e políticas culturais, estas fecham-se geralmente num conservadorismo constrangedor. A conservação de tradições e do património cultural é levado ao ponto de sufocar a criação contemporânea. O que levou o meu colega moçambicano Panaibra Gabriel numa conferência internacional organizada por Danças na Cidade em 1999 a queixar-se:

“África não precisa de importar cultura, porque tem uma cultura própria. O que África precisa é de actualizar a sua cultura. Não a deixar perder-se no espaço e no tempo. Não a referenciar apenas ao passado. É importante começarmos a

olhar para nós como presente. Hoje as formas políticas e a realidade social são outras. Existem novas formas de convivência. É necessário criar coisas novas. Se África continua a ser um espelho do passado, os artistas da nossa geração correm o risco de abandonar o palco sem deixar a sua história para as gerações vindouras.” (Práticas de Interculturalismo, Danças na Cidade, Lisboa, 2001, p.52).

À luz da falta de políticas culturais adequadas, a iniciativa está claramente nas mãos das organizações independentes, não-governamentais. São os próprios artistas e organizações culturais que têm que deixar a auto-suficiência e inflectir as políticas de inspiração neocolonial dos governos do Norte. São os artistas e agentes culturais que têm que romper o isolamento e ultrapassar o imobilismo dos governos do Sul. Lentamente, está a crescer a consciência nos meios artísticos de que o mundo é, e tem sido sempre, um lugar multicultural, em que várias culturas e civilizações estão continuamente a produzir inumeráveis produtos culturais e criações artísticas. Começamos a reconhecer que os desequilíbrios económicos que governam o mundo também deixam marcas profundas nas práticas culturais e que a fraca presença de produtos artísticos do Sul no mercado cultural internacional tem mais a ver com o poder económico e o ostracismo do Norte do que com uma falta de qualidade.

Na nossa própria prática, tudo começa de uma maneira muito simples. Na primavera de 1997, Mano Preto e Zezinho Semedo, da companhia de dança cabo-verdiana Raiz di Polon, vêm ter connosco com uma proposta de colaboração que inclui formação, co-produção e a organização de um festival de dança internacional em Cabo Verde. O nome do projecto: “Dançar o que é Nosso”. A proposta de Raiz di Polon surge na hora certa. Poucos meses antes tínhamos organizado a quarta edição do festival Danças na Cidade, o primeiro a ser um festival internacional de dança contemporânea e não apenas um acontecimento a nível nacional. Na avaliação pós-festival destaca-se uma questão central: como podemos chamar ao nosso evento um festival internacional de dança

enquanto os nossos contactos e colaborações internacionais se fazem quase exclusivamente com artistas e organizadores do mundo ocidental? Se queremos fazer do nosso festival um lugar de encontro e intercâmbio onde se possam confrontar ideias e partilhar experiências como podemos deixar de lado a maior parte do mundo?

Por onde começar? O nosso conhecimento é quase nulo e a falta de informação obriga-nos, logo à partida, a tomar uma decisão necessária, mas com a qual nos sentimos algo desconfortáveis. É preciso encontrar um ângulo de entrada para iniciar a nossa investigação. O convite dos Raiz di Polon e os laços históricos e culturais de Portugal levam-nos a optar por começar o projecto com alguns países da Lusofonia: Cabo Verde, Brasil, Moçambique. A opção levanta uma questão inquietante: não estaríamos desde logo a compactuar com um dos mais poderosos mecanismos da política neocolonial? Na nossa primeira estadia em Moçambique são vários os artistas e agentes culturais que nos alertam para as implicações duvidosas da palavra ‘Lusofonia’. Lusofonia, Francofonia, Anglofonia, os prefixos dirigem o olhar: do Norte para o Sul. Um Norte que tenta manter blocos linguísticos e entidades políticas criadas pelo colonialismo. Um Sul que se vê dividido pelo olhar do Norte.

Razões práticas, mas sobretudo a curiosidade de conhecer melhor as terras de onde é tanta gente que vive na nossa cidade, cuja música soa nas discotecas e bares das noites lisboetas, cujas imagens conhecemos das notícias e telenovelas, levam-nos a aceitar a opção lusófona. Num dos primeiros textos sobre o projecto Dançar o Que é Nosso, escrevemos: “Encaramos a Lusofonia não como uma realidade fechada sobre si própria, mas como uma comunidade aberta à colaboração com o resto do mundo”.

As ambições de Raiz di Polon são grandes, as expectativas exageradas. Em conjunto, decidimos começar pela formação, uma opção que será, um ano mais tarde, também tomada em Moçambique. Mas qual a formação a oferecer aos coreógrafos, bailarinos e agentes culturais africanos? A separação entre ricos e pobres esconde uma outra desigualdade cada

→ vez mais importante e profunda: entre os que têm acesso a informação e os que não têm.

Ao querer passar informação, vemo-nos logo confrontados com o problema da selecção. Quem vai ensinar? Que tipo de dança? Que estilo de movimento? O que é mais urgente, mais necessário? O que traz mais benefícios aos bailarinos africanos? O problema não é tanto a necessidade em si de ter que escolher – a definição de objectivos e estratégias faz parte de qualquer empreendimento profissional – mas antes a questão quem decide.

Há dois anos atrás, tive acesso a alguns relatórios de professores de dança americanos que ensinaram dança contemporânea na Europa no fim dos anos 70. Curiosamente, o conteúdo dos relatórios é quase igual aos relatórios dos coreógrafos que convidámos para ensinar em Cabo Verde e Moçambique no âmbito do Dançar o Que é Nosso. Falam da falta de uma prática diária, de problemas de coordenação, lapsos de concentração, limitações em ler o espaço envolvente, o fraco conhecimento da anatomia e o subsequente risco de lesões... Até queixas de falta de pontualidade aparecem nos dois casos! Mas louvam igualmente o empenho, a curiosidade, a abertura e a grande vontade de aprender. Também na Europa a dança contemporânea foi importada do estrangeiro, mas há uma diferença fundamental. Nos anos 70 e 80, foram os próprios europeus que tomaram as opções e decidiram quem convidar ou não. Iam a Nova Iorque para se informar e para estudar e trouxeram para Europa o que lhes interessava.

Com os nossos parceiros africanos encontramos-nos numa situação radicalmente diferente. Têm apenas uma vaga noção de que existe uma dança moderna, que é diferente da dança tradicional, e que circula num mercado cultural internacional. Quando falamos com os jovens bailarinos e coreógrafos que encontramos em Moçambique, o pedido é sempre o mesmo: “Queremos que nos ensinem passos e movimentos modernos para incorporar nas nossas danças. Assim, poderemos tornar a nossa arte mais contemporânea”. Tentamos explicar que a dança contemporânea não é uma questão de certos passos e movimentos, mas antes uma ma-

neira de encarar a criação artística. Abanam a cabeça, mas vejo que não compreendem. Não têm os meios para viajar e conhecer a dança que gostavam de compreender melhor, os espectáculos não passam nas suas cidades, o ensino artístico é não existente ou muito fraco. Encontramo-nos mais uma vez na desigualdade. Seremos nós a decidir quem vai ensinar e qual a informação a passar. É uma situação infeliz, mas não há alternativas. Pouco depois, escrevo numa publicação: “Os primeiros passos são naturalmente um bocado maljeitosos, mas se não nos mexermos, nada irá mudar. Somos nós – e não eles – que temos os meios para começar a eliminar o fosso. (...) Acreditamos que, tendo oportunidade e tempo, os artistas africanos de dança tornar-se-ão uma voz reconhecida e fonte de inspiração para toda a dança contemporânea”.

O problema torna-se especialmente agudo, porque se trata de um encontro de duas culturas extremamente diferentes. Porquê introduzir a dança contemporânea em países com uma tradição de dança tão forte, tão impressionante, tão vivida? Porque, como em qualquer lugar do mundo, os jovens estão curiosos e interessados. Querem conhecer outros horizontes, sair do isolamento, saber de novas oportunidades. Ou, como diz Panaibra, porque querem desenvolver instrumentos para falar sobre o mundo complexo em que vivem, porque as danças que foram criadas nas aldeias do interior já não conseguem transmitir opiniões sobre a vida na metrópole, sobre a droga, a violência, a exclusão social, sobre o que se vê na televisão. David Abílio, o director da Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique, dá uma outra razão:

“Penso que nós no Sul conhecemos melhor o Norte, mas também de uma forma errada. Conhecemo-lo através da Coca-Cola, que chega aos sítios mais recônditos da África, através de Michael Jackson e através dos filmes americanos, mas esse não é o Norte que importa conhecer realmente. No Sul estamos com medo porque pensamos que a globalização é feita numa perspectiva: o Norte é o centro, o Sul a periferia a ‘globalizar’. Temos medo de ser ‘globalizados’ antes mesmo de nos revelarmos como

uma sociedade e cultura contemporânea próprias." (*Práticas de Interculturalismo*, Lisboa 2001, p. 108).

Das conversas que temos com os nossos parceiros em Cabo Verde e Moçambique resulta um formato de residências. Uma ou duas vezes por ano um pequeno grupo de coreógrafos – europeus, brasileiros, africanos – reside por duas ou três semanas no país para trabalhar com a comunidade de dança local. Nos cinco anos de residências diversificámos a oferta, com o objectivo de informar sobre um leque de possibilidades e estilos. Entre 1998 e 2003, têm lugar nove residências de formação em Cabo Verde e quatro em Moçambique. Mais de cinquenta coreógrafos e profissionais de dança internacionalmente reconhecidos passam a dar aulas a centenas de jovens bailarinos cabo-verdianos e moçambicanos.

O que pedimos aos professores é que estimulem o desenvolvimento de uma prática criativa na área da dança, não através do ensino de técnicas e estilos de dança de origem euro-americana, mas pela aplicação de ferramentas básicas, desenhadas para estimular a utilização criativa de um vocabulário de dança pessoal e baseada na cultura própria: a consciencialização do corpo e o alargamento das suas capacidades, o domínio do espaço e do tempo, a aprendizagem de métodos de composição coreográfica, a estimulação do trabalho criativo individual.

Entretanto vamos experimentando, com outros formatos. O projecto *Alma Txina*, realizado em 2002, por exemplo, junta à residência um projecto de criação, em que cinco coreógrafos oriundos da escola de dança PARTS, em Bruxelas, ficam mais seis semanas em Maputo para criar cinco coreografias com um pequeno grupo seleccionado dos oitenta bailarinos que participaram nos *workshops* da residência, dando-lhes a oportunidade de passar por um processo de criação, desde a ideia inicial, até à apresentação pública. Depois da estreia em Maputo, *Alma Txina* será ainda apresentada em vários teatros portugueses, na Bélgica, na Alemanha e na Suíça.

Um outro projecto de formação nasce da necessidade de ir mais longe com os bailarinos e coreógrafos mais talentosos. De Novembro 2003 a Maio 2004, a organização CulturArte organiza com o nosso apoio o 1º Estágio de Desenvolvimento Coreográfico de Maputo, uma formação de seis meses para um grupo de 15 bailarinos das várias companhias independentes da cidade, seleccionados numa audição aberta. O programa desta formação é desenvolvido num seminário internacional realizado no início de 2003 com coreógrafos e profissionais do ensino de dança da África e da Europa: Seydou Boro (coreógrafo da companhia Salia ni Seydou, Burkina Faso), Faustin Linyekula (coreógrafo e director dos Studios Bamako, RD Congo), Panaibra Gabriel (coreógrafo e director da CulturArte, Moçambique), Maria Helena Pinto (coreógrafa na Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique), Boyzie Cekwana (coreógrafo e Professor de dança, África do Sul), Theo Van Rompay (director da escola de dança PARTS, Bélgica), Elizabeth Corbett (professora na PARTS, EUA/Bélgica), Nganti Towo (coreógrafa, professora de dança e directora do festival Kaay Fecc, Senegal), Thomas Hauert (coreógrafo, Suíça), Carina Timas (produtora da companhia de dança Raiz di Polon, Cabo Verde), Catarina Saraiva (produtora de Danças na Cidade, Portugal) e eu próprio. Já no terreno, o programa intensivo é orientado por professores de dança que residem durante cinco a sete semanas em Maputo, de modo a poderem transmitir conhecimentos mais aprofundados: Boyzie Cekwana e Desire Davids (África do Sul), David Zambrano (Venezuela/Holanda), Mat Voorter (Holanda), Francisco Camacho (Portugal) e Faustin Linyekula (CD Congo). Nas minhas visitas a Moçambique percebo que é o caminho certo: os quinze bailarinos que fazem o curso estão extremamente empenhados e continuam a trabalhar e experimentar mesmo fora dos períodos das aulas, o progresso de cada um é impressionante e a oportunidade de estudar com excelentes artistas e professores durante seis meses cria o senso de seriedade e responsabilidade que é a chave para atingir um desenvolvimento sustentado. Estes jovens – tenho a certeza disso – formarão o núcleo duro da futura dança contemporânea moçambicana.

→ Durante os anos que estamos a trabalhar com os nossos parceiros em Cabo Verde e Moçambique, cresce a convicção de que o desenvolvimento da dança contemporânea em África só pode vir da África e, mais precisamente, dos esforços conscientes dos bailarinos africanos para desenvolver as suas danças e criar conteúdos pessoais. O modo como a companhia Raiz di Polon vai mudando a sua visão sobre a criação é um exemplo. Um espectáculo deles normalmente consistia numa série de danças tradicionais ligadas por uma narrativa simples e adaptadas à perspectiva do palco. Nas suas criações mais recentes, *Pêtu*, *CV Matrix 25*, *Duas sem três* ou *Ruínas*, há uma liberdade muito maior do artista/autor para seleccionar material e transformá-lo num espectáculo. Ainda usam muito a dança e a música tradicional, mas não têm medo de fazer experiências com elas e moldar os seus contornos rígidos às suas necessidades e conceitos artísticos – e o resultado é convincente porque é honesto e autêntico.

O sucesso notável de Raiz di Polon nos palcos internacionais tem tudo a ver com esta autenticidade e com a indiscutível qualidade do trabalho, mas é também resultado de um esforço contínuo em termos de produção. De 1999 a 2003, Danças na Cidade co-produz anualmente uma nova criação do grupo, arranjando também outros co-produtores internacionais. Já não há falta de interesse na dança contemporânea africana por parte dos programadores europeus, mas há pouca informação, pouca oferta e sobretudo uma grande falta de paciência para investir no futuro. Para Raiz di Polon estas co-produções são passos importantes não só artisticamente, mas também politicamente. Pela primeira vez podem viver da sua profissão em Cabo Verde, embora ainda com muitas dificuldades e privações, e a sua presença nos palcos internacionais traz-lhes um grande reconhecimento no seu próprio país, que, este ano, se vai converter, pela primeira vez, num apoio pequeno mas real, por parte do governo cabo-verdiano!

A história de Raiz di Polon é uma história de sucesso, que, muito rapidamente, começa a revelar o seu lado negro: a criação de uma dependência quase total do mercado europeu. Neste momento, e provavelmente por muitos anos a vir,

quase todas as companhias de dança africanas estão condenadas a passar uma boa parte do seu tempo na Europa, de tal modo estão dependentes de contratos e digressões europeias para assegurar a sua sobrevivência artística e económica. As consequências negativas são várias, desde a sensação de distanciamento do seu meio ambiente e da sua própria cultura, até ao famoso *brain drain*: a absorção dos maiores talentos dos países do terceiro mundo pelo mercado europeu, deixando os países de origem apenas mais pobres do que antes. Menos tangível, mas por isso não menos relevante, é a seguinte questão: se os artistas africanos dependem do mercado europeu, será que o seu trabalho se pode manter intacto perante, mais uma vez, o olhar decisivo do Norte?

Estas questões levam-nos a um último tema importante: nada terá valido a pena se não houver progressos estruturais e desenvolvimento sustentável. Estes passam pelo reforço de capacidades profissionais, pela criação de bases de financiamento, pela disponibilidade de infra-estruturas e pela consciencialização dos governos locais da relevância de uma política cultural. São processos complexos e lentos que dependem sobretudo da perseverança dos artistas e agentes culturais africanos.

Na questão das infra-estruturas, conseguimos apoiar os nossos parceiros na sua luta para obter um espaço de trabalho. Raiz di Polon, depois de passar anos na Casa Padja, que se vai desmoronando até um nível intolerável por falta de investimentos de manutenção, tem agora acesso ao Auditório Nacional para os seus ensaios e espectáculos. Continua com esperanças de um dia poder voltar à sua Casa Padja, renovada e adaptada à prática da dança. Em 2003, a CulturArte consegue abrir um pequeno Centro de Artes independente, com escritórios, um espaço de reuniões, cibercafé e o único estúdio de dança da cidade, com um chão adequado para a dança. Rapidamente o centro torna-se o lugar de encontro das companhias independentes de Maputo.

Para reforçar as capacidades profissionais, organizamos, para além dos cursos de dança, *workshops* de produção e gestão de actividades culturais. Várias pessoas vêm fazer

estágio na nossa organização em Lisboa e, à medida que o projecto Dançar o Que é Nosso vai avançando, a nossa função desloca-se da própria organização ou co-organização dos projectos em Cabo Verde e Moçambique para o aconselhamento e o acompanhamento.

Para colmatar o problema da falta de informação, decidimos, desde o início, convidar artistas e agentes culturais africanos para virem a Lisboa e conhecerem a realidade artística europeia. Todos os anos organizamos um ou dois Encontros Internacionais. Podem ser encontros de produtores e programadores, no contexto de uma conferência ou de um seminário, organizados, de preferência, durante o nosso festival, para dar a oportunidade aos convidados de seguirem a programação do festival e verem uma selecção internacional de espectáculos de dança contemporânea (oportunidade que raramente têm). A conferência internacional de 1999 sobre interculturalismo e os seminários euro-africanos de 2002 e 2003 ajudam a criar uma dinâmica de intercâmbio, que depois terá seguimento nas conferências de Bruxelas, Birmingham, Yaoundé e Joanesburgo, patrocinadas pela rede IETM (Informal European Theatre Meeting) e nas publicações electrónicas *Crossroads I e II*, editadas por IETM, Africalia e

Danças na Cidade e disponíveis nas páginas www.ietm.org e www.dancasnacidade.pt.

Os Encontros podem também ser encontros de artistas, como foi o caso em 1998, 2000, 2001 e 2003. Nestes eventos, juntamos entre 30 e 50 bailarinos e coreógrafos para viverem e trabalharem durante três semanas ou um mês em Lisboa. São momentos de intercâmbio intenso, com *workshops*, debates, troca de experiências e apresentações informais: um laboratório artístico multicultural. O primeiro Encontro de 1999 ainda é um evento exclusivamente lusófono e junta bailarinos de Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal. No 7º Encontro, que tem lugar no mês de Agosto de 2003, participam 51 bailarinos, coreógrafos e teóricos de dança de 21 países diferentes: África do Sul, Áustria, Bélgica, Brasil, Burkina Faso, Cabo Verde, Cuba, Egipto, Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Itália, Indonésia, Líbano, Madagáscar, Marrocos, Moçambique, Portugal, República Checa e Tunísia. No fim deste evento memorável, a jovem artista Danya Hammoud, de Beirute, escreve: "O Encontro abriu portas, modos de lidar com o que temos e com o que poderemos ter." ●

Junho 2004

Técnica e afecto

JOSÉ CAPELA

→ 1.

SEI POUCO SOBRE DANÇA ou, dito de outra forma, sobre a) a história mais academicista da “dança”, e sobre b) o modo como, desde há já quase um século, os contornos variáveis do seu território instrumental/significante/expressivo vão sendo experimentados. Sinto-me com certeza mais estimulado por este segundo aspecto, em detrimento da eventual centralidade do primeiro, porque nele a questão técnica (entenda-se aqui técnica enquanto matriz normativa de concepção/interpretação) tende a ocupar um lugar subordinado, a favor da construção livre de coerências, de provisórias conjunturas.

2.

Como no teatro (mais habitualmente no que respeita à interpretação ou à exibição do improvisado) ou no cinema (mais habitualmente no que respeita à narrativa), julgo que na dança a expressão da dor, por si mesma, é redundante. Desprezo a ideia fascista de “arte degenerada”, do mesmo modo que não encontro qualquer interesse na pura expressão de estados psíquicos dolorosos. O movimento do corpo *pode* sustentar modalidades expressivas de grande síntese (potencialmente mais sintéticas do que a construção de discurso ou de uma narrativa), mas quando o nível da expressão compulsiva do *eu* não é ultrapassado, a síntese toma a forma da mera “coreografia psicanalítica”: o mergulho no inconsciente, através do mais empobrecido auto-centrismo, dá – afinal – azo à alienação da comunicabilidade (a comunicabilidade pressupõe a consideração do receptor). A temática do “corpo” é particularmente propícia à confusão entre arte e terapia emocional (o possível onanismo dos diários íntimos, psico-drama ou catarses várias).

3.

Comoventes, os sacos de plástico brancos a mover-se no ar, num espectáculo de Les Ballets C. de la B., no Rivoli.

4.

Lembro-me de ouvir alguém lamentar-se, no final do espectáculo *Chinoiseries* de Mathilde Monnier, apresentado pelo Rivoli no Balletteatro em 1995, relativamente à falta de rigor da interpretação da coreógrafa/bailarina. De facto, o mais relevante do espectáculo não seria o virtuosismo. Assistiu-se, em dois tempos consecutivos, aos movimentos de alguém que, como se estivesse em sua casa (não sei se o tapete que ocupava o pavimento, único elemento do “cenário”, tinha o propósito de recriar um espaço doméstico), parecia entreter-se precisamente a experimentar esses movimentos, primeiro sem, depois com a interacção de uma lanterna fixa a uma coxa. Pareceu-me esta elementaridade emocionante. Tomei esta (pelo menos aparente) espontaneidade como um manifesto sobre a possibilidade de comunicação em dança.

(O magistral *Once* de Anne Teresa De Keersmaeker, recentemente apresentado no Rivoli, apesar das devidas diferenças, também tinha um pouco este tom.)

5.

[...] antes de perguntar: como se relaciona a poesia com as relações produtivas da época, gostaria de perguntar: como se situa nela? O objectivo imediato desta questão é determinar a função que a obra assume nas relações de produção da escrita numa época. Por outras palavras, o seu objectivo é a técnica

escrita da obra. Designo o conceito de técnica como aquele que, nos produtos literários, torna acessível uma análise imediata e materialista da sociedade.¹

6.

Tive oportunidade de conhecer Olga Mesa no Citemor de 2004. No Verão, o ambiente informal e fértil do festival de Montemor-o-Velho foi propício a encontros à mesa do café. Foi então que vi o espectáculo *On cherche une danse*. Foi também uma experiência emocionante. Em Dezembro, no CCB, assisti ainda a *Suite au dernier mot: Au fond tout est en surface* (um espectáculo, na verdade, anterior ao primeiro).

Revelar a fenomenologia do acontecimento cénico não será nada de surpreendentemente novo. No âmbito das “artes plásticas”, e como culminar de uma genealogia que remonta à década de 10 do século XX, a revelação dos mecanismos inerentes à prática artística que, por tradição, permanecem invisíveis (quer os de natureza física/instrumental que são escrupulosamente ocultados, quer aqueles de ordem abstracta, designadamente institucional, implicados na prática e no consumo da arte) é um atributo da *arte conceptual* dos anos de 1965-1975. Mas se os dois espectáculos de Olga Mesa parecem estar próximos deste objectivo, verifica-se que neles se produz uma deslocação, do âmbito mais estritamente analítico, para o âmbito do afecto. Artistas/intérpretes e público tornam-se, nestes espectáculos, o centro de situações que (muitas vezes despoletadas pela locução intimista – sem *pathos* – da própria criadora, como se de uma conversa se tratasse) fazem coincidir a desnudez/consciencialização dos aspectos *técnicos* (a técnica, segundo Benjamin) do espectáculo, com a dimensão emocional dos seus agentes. O que é apresentado ao público não constitui, nem uma – extremada – dissecação desconcertante dos fenómenos, nem uma tentativa de criar uma – extremada – empatia ingénua entre emissor e receptor. Em vez disso, o público é levado à experiência sensível do fenómeno-espectáculo: é levado a re-vivenciar a experiência do espectáculo, naquilo que de mais banal

ela possa conter, *intensamente*. Interior/exterior da sala, interior/exterior da cena (entre ver e ser visto), executante/observante, directo/diferido, fazer/mostrar feito, entre outras dicotomias, transformam-se assim em lugares de afecto. E podem juntar-se-lhe outras dicotomias: memória/acção individuais, grave/terno, pudor/exposição, público/intimo, epiderme/miniatura,... *au fond tout est en surface*. ●

Dezembro de 2004

NOTA

¹ Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, p. 139-140.

Bilhetes de dança

VERA SANTOS

→ TENHO COMO VÁLIDAS as iniciativas criativas que prolongam os instantes em que nos sentimos (ou fazemos sentir) vivos. Assim entendi este desafio, de produzir um registo (ainda que pessoal) dos espectáculos de dança apresentados no Rivoli em 2001.

Procurei que o que quer que escrevesse pudesse ser lido por quem viveu e por quem não viveu esses momentos (entre “uns” e “outros” está cada um). O que se segue é baseado numa recolha das pequenas anotações por vezes quase imperceptíveis, escritas às escuras no verso dos bilhetes.

(AS) SENTAR

Consultei um médico que me examinou pormenorizadamente e depois de vários testes de reflexos receitou-me uns comprimidos (com termo certo), desejou-me boa sorte para qualquer que fosse a minha decisão sobre o meu modo de vida futuro e disse: – Sabe, há pessoas que não foram feitas para estar sentadas! Não marcou nova consulta.

Prometendo a mim própria agir, durante a Capital Europeia da Cultura 2001 estive sobretudo do lado do espectáculo em que se está sentado.

Sentar (ou assentar) é por si só um verbo transitivo que significa tomar lugar (ou ganhar juízo) e enquanto reflexo, é o mesmo que instalar-se. No sentido figurado, pode referir-se ao acto de regar uma planta (o milho, as batateiras ou os feijoeiros) pela primeira vez.

Sentada na plateia do Rivoli, percebi que as pessoas são feitas pelo que fazem.

(“I’ve lost my faith, long ago!”)

DESARMAR

(OU RESISTIR SEM ARMAS)

Ter a sensação de invasão de privacidade enquanto se assiste a um espectáculo, chorar e rir por puro engano.

Como se dedos estranhos lhe estivessem a puxar as veias, trazendo o seu sangue à vista de todos, expondo as marcas de crescimento.

MODO DE VER

(À VISTA DESARMADA)

Quando a luz se apaga fecham-se os olhos, até tudo se apagar... o espectáculo começa quando se recomeça a ver. O espectador pode ser um curioso (profissional sem preparação adequada), uma testemunha, um sensor, um crítico, um observador.

Guardar as margens para dúvidas.

O tempo conta (conta sempre) de uma forma determinante.

AMAR

Pensar que as pessoas que estão em palco podem ter a Kms de distância dali, uma casa normal com uma banca cheia de louça por lavar.

Não saber qual dos percursos fazem com mais emoção, se o de chegada se o de partida.

PARA O CAMINHO

Quando se vai numa estrada e se vê um carro seguir a indicação “Rota dos vinhos verdes”, não quer dizer que seja esse o seu destino. Pode ser apenas a direcção a tomar.

O lugar é outra coisa.

Basta um desvio... para o sentido de perda nos fazer
perder o sentido.
Os mapas conduzem-nos por caminhos que não existem.

A P R E N D E R

É preciso estar completamente vazio
para verdadeiramente reter.
A angústia é saber.

G O S T O S

Gosto de pessoas que sabem deitar coisas fora.

O P I N I Ã O

Uma vez tentei pôr na boca uma opinião que me deram.
Não resultou... não consegui comer.

(F O R Ç A D E) E X P R E S S Ã O

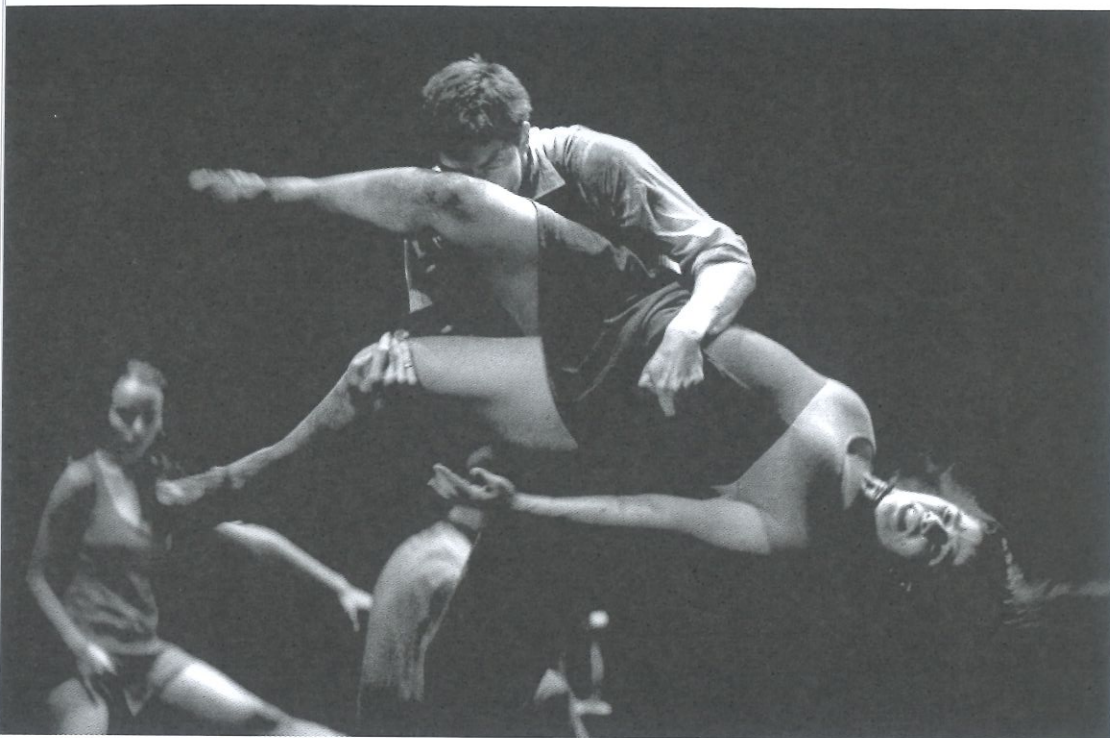
Uma perna às costas e de pé atrás.

P O S T S C R I P T U M

*"A dança não vos dará nada em troca, nem um manuscrito a
pôr de lado, nem um quadro para pendurar, nem poemas para
imprimir e vender. Nada que não seja este instante único e
fugitivo em que se sentem vivos."*

(Merce Cunningham) ●

2002



Gust, de Francisco Camacho

Intérpretes: Carlota Lagido e

Ronald Burchi (à frente), Sara Vaz (atrás)

Estreia Absoluta

Rivoli Teatro Municipal, 15 e 16 de Novembro '97

Foto: Paulo Pimenta

Na página seguinte:

1 We Set Out Early Visibility Was Poor..., de Bill T. Jones,

Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company

Intérpretes: Toshiko Owia, Germaul Yusef Barnes, Stefanie

Batten Bland, Alexandra Beller, Daniel Russell Kubert, Odile

Reine-Adelaide, Miguel Anaya, Christian Canciani

Rivoli Teatro Municipal, 27 e 28 Novembro '98

Foto: Francisco Moura

2 We Set Out Early Visibility Was Poor..., de Bill T. Jones,

Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company

Intérpretes: Germaul Yusef Barnes, Daniel Russell Kubert,

Christian Canciani (atrás); Stefanie Batten Bland, Miguel

Anaya, Eric Bradley (à frente)

Rivoli Teatro Municipal, 27 e 28 Novembro '98

Foto: Francisco Moura



1

2



Na página seguinte:

Appetite, de Meg Stuart e Ann Hamilton,

Damaged Goods

Intérpretes: Meg Stuart e Yukiko Shinozaki

Rivoli Teatro Municipal, 9 e 10 Abril '99

Foto: Paulo Pimenta/"Público"

Nesta página:

Memórias de Pedra, Tempo Caído, de Paulo Ribeiro

Intérpretes: Wolfgang Maas, Paula Moreno, Leonor Keil,

Juan Saorin, Peter Dietz

Companhia Paulo Ribeiro

Rivoli Teatro Municipal, 13 Março '99

Foto: Paulo Pimenta





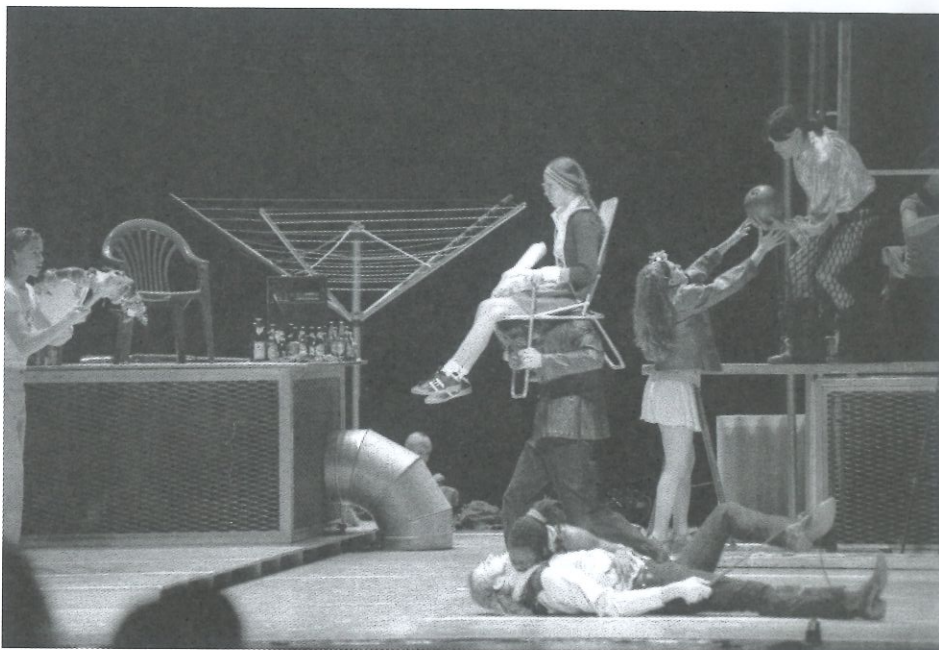


1

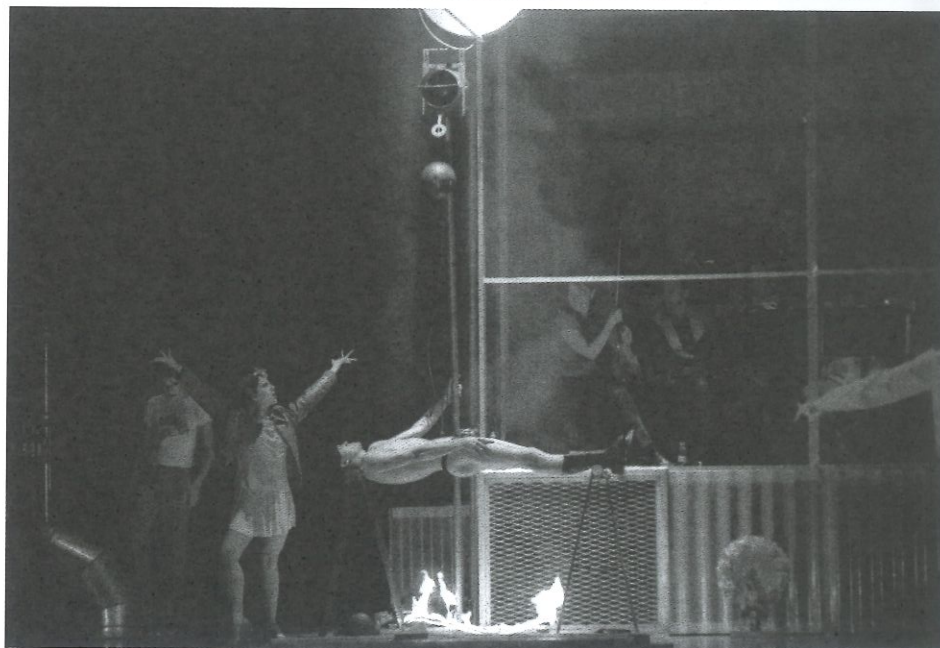
1 lets op Bach, de Alain Platel, Les Ballets C. de la B.
Intérpretes : Darryl Woods, Jelle Vosteen, Elisabeth Estaras, Nelis Cosyns, Samuel Louwyck, Gabriela Carizzo, Sidi Larbi Cherkaoui, Laura Neyskens, Lazara Rosell Albear, Einat Tuchman
Rivoli Teatro Municipal, 13 e 14 Novembro '99
Foto: Francisco Moura

2 lets op Bach, de Alain Platel, Les Ballets C. de la B.
Intérpretes : Nelis Cosyns, Laura Neyskens, Franck Chartier, Lazara Rosell Albear, Samuel Louwyck, Elisabeth Estaras, Minne Ghani Vosteen
Rivoli Teatro Municipal, 13 e 14 Novembro '99
Foto: Francisco Moura

3 lets op Bach, de Alain Platel, Les Ballets C. de la B.
Intérpretes : Nelis Cosyns, Elisabeth Estaras, Minne Ghani Vosteen
Rivoli Teatro Municipal, 13 e 14 Novembro '99
Foto: Francisco Moura



2
3





Na página anterior:

Causa/ Efeito, de Joana Providência

Intérprete: Anabela Sousa

Rivoli Teatro Municipal, 11 e 12 Outubro '00

Foto: Ricardo Meireles / "O Comércio do Porto"

Nesta página:

Enemy in the Figure, de William Forsythe,

Ballet Frankfurt

Intérprete: Cora Bos-Kroese

Rivoli Teatro Municipal, 28 e 29 Novembro '01

Foto: Paulo Pimenta



Na página seguinte:

Sentinelas de Dança, de Bruno Dizen
(de cima para baixo) Luís Monteiro,
Mariana Rocha, Vítor Floriz
Rivoli Teatro Municipal, 16 Outubro '02
Foto: Marcus Moreira

Nesta página:

Sentinelas de Dança, de Bruno Dizen
Intérprete: Mariana Rocha
Rivoli Teatro Municipal, 16 Outubro '02
Foto: Cristina Pinto





Là où je dors, de Isabel Barros

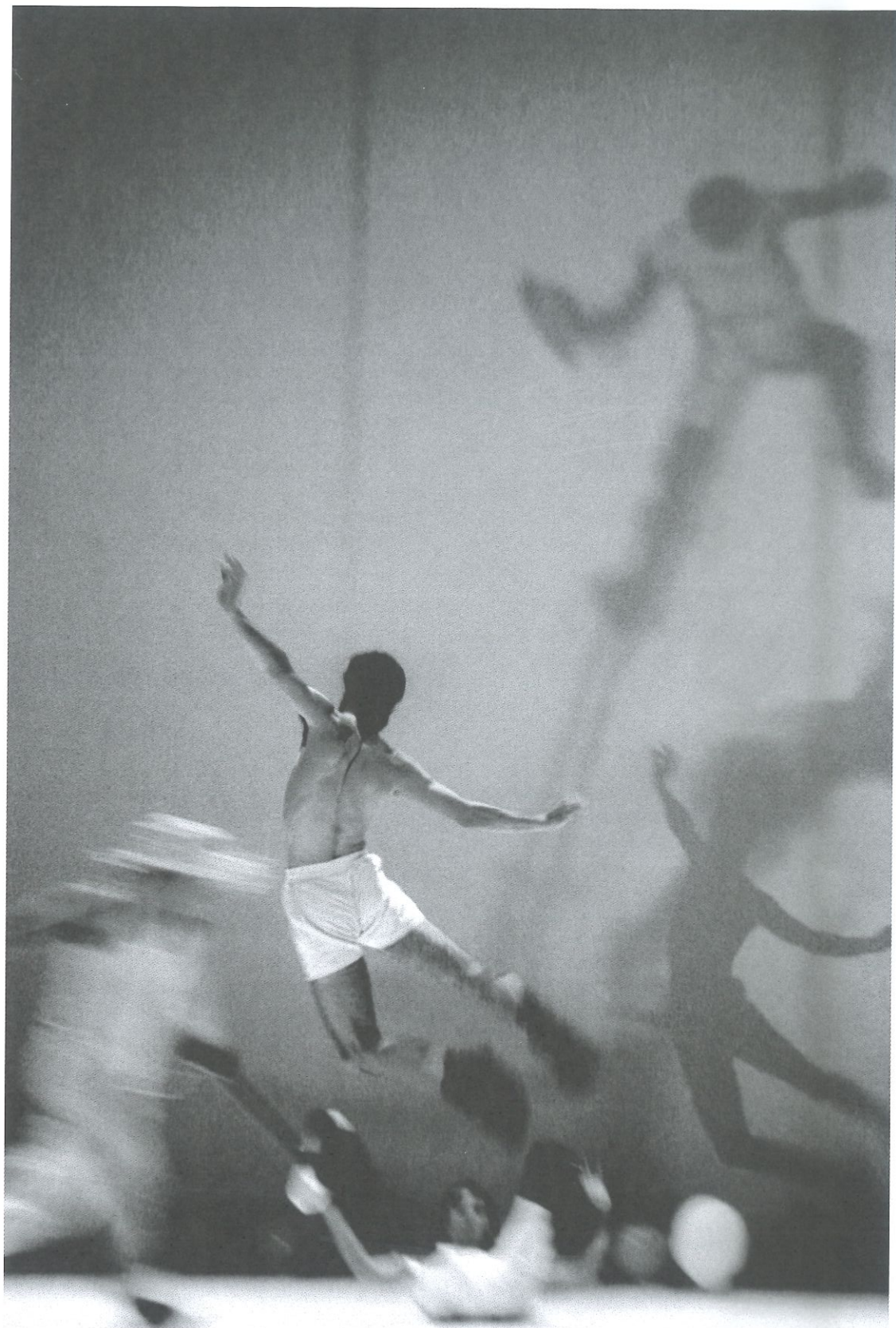
Imagem de Pedro Tudela

Intérpretes: João Costa, Raul Maia e Victor Hugo Pontes

Estreia Absoluta

Rivoli Teatro Municipal, 26 e 27 Outubro '02

Foto: Paulo Pimenta



Rivoli Teatro Municipal

Programação de dança contemporânea 1997/2004

START AND STOP AGAIN

de Olga Roriz, Companhia Olga Roriz
29 e 30 de Outubro '97

GUST

de Francisco Camacho
Estreia Absoluta
15 e 16 de Novembro '97

A QUEDA DE UM EGO

de Vera Mantero
14 de Fevereiro '98

ADORMECIDA

de Né Barros

SOMBRAS

de Joana Providência
Estreias Absolutas
6 e 7 de Março '98

4ª MOSTRA DE DANÇA

INDEPENDENTE

Núcleo de Experimentação Coreográfica

Faça-se Ouvir de Cristiana Rocha (estreia absoluta); **Mono Azul** de Alberto Magno (estreia absoluta); **Gosto muito dela...mas as coisas têm de ser como devem ser** de Ana Figueira (estreia absoluta); **Flor de Aço** de Ana Borges
22 e 23 de Maio '98

SEIS DANÇAS

de Jiri Kylian

THE BUTTEERFLY EFFECT

de Itzik Galili

THE VILE PARODY OF ADDRESS

de William Forsythe

AXIOMA 7

de Ohad Naharin
Ballet Gulbenkian
27 e 28 de Maio '98

TO CRUSH TIME

de Koen Augustijnen
Les Ballets C. de la B.
29 de Junho '98

GLOWING ICONS

de Jan Fabre
Troubleyn
23 de Julho '98

EIRONOS

de Jean-Pierre Perreault
Fundação Jean-Pierre Perreault,
25 de Setembro '98

SHIRTOLOGIA

de Jérôme Bel / Miguel Pereira
23 e 24 de Outubro '98

WE SET OUT EARLY... VISIBILITY WAS POOR

de Bill T. Jones,
Bill T. Jones / Arnie Zane Dance Company
27 e 28 de Novembro '98

ARTIFACT II

de William Forsythe

THE LISBON PIECE

de Anne Teresa de Keersmaeker

IN THE MIDDLE SOMEWHAT

ELEVATED

de William Forsythe
Companhia Nacional de Bailado
21, 22, 23 e 24 de Janeiro '99

NECESSARY WEATHER

de Dana Reitz e Jennifer Tipton
10, 11 e 12 de Fevereiro '99

MEMÓRIAS DE PEDRA,

TEMPO CAÍDO.

de Paulo Ribeiro
Companhia Paulo Ribeiro
13 de Março '99

APPETITE

de Meg Stuart e Ann Hamilton,
Meg Stuart & Damaged Goods
9 e 10 de Abril '99

SALT

de Édouard Lock,
La La La Human Steps
28 e 29 de Maio '99

5ª MOSTRA DE DANÇA

INDEPENDENTE

Núcleo de Experimentação Coreográfica

Fotograma de Joclécio Azevedo (estreia absoluta), **Cada dia, Dez vezes por dia** de

Pedro Carvalho (estreia absoluta), **7 dias e uma semana** de João Costa (estreia absoluta),

Um espaço para o movimento de Alberto

Magno (estreia absoluta)

3 e 4 de Julho '99

TOO MUCH IS NOT ENOUGH

de Nigel Charnock, Companhia Instável,
Núcleo de Experimentação Coreográfica
16 e 17 de Setembro '99

VOOUM

de Né Barros,
Balletteatro Companhia
Estreia Absoluta
22 e 23 de Outubro '99

SETS OP BACH

de Alain Platel
Les Ballets C. de la B.
13 e 14 de Novembro '99

TRITON 2ter

de Philippe Decouffé
Companhia DCA
21, 22 e 23 de Janeiro '00

SET AND RESET, CANTO PIANTO e

FIVE PART WEATHER INVENTION

de Trisha Brown,
Trisha Brown Dance Company
25 e 26 de Março '00

HUA

de Paco Décina,
Companhia Post-Retroguardia /
Paco Décina
7 de Abril '00

LETTRE AU SILENCE e

NETI-NETI

de Paco Décina,
Companhia Post-Retroguardia / Paco Décina
Estreia Absoluta
8 de Abril '00

LE CREUX POPLITÉ

de Laura de Nercy e Bruno Dizien, Companhia
Roc in Lichen
21 de Junho '00

6ª MOSTRA DE DANÇA

INDEPENDENTE

Núcleo de Experimentação Coreográfica

...asmas de Vera Santos (estreia absoluta),

Solo Infinito de Paula Varanda (estreia absoluta), **Halmoni** de Christine Chu Shinae,

Message to the fish de Joclécio Azevedo (estreia absoluta)

7 e 8 de Julho '00

CAUSA / EFEITO

de Joana Providência
Estreia Absoluta
11 e 12 de Outubro '00

LES LIEUX DE LÀ

de Mathilde Monnier,
Companhia Mathilde Monnier
8 de Novembro '00

DISTRIBUTION EN COURS

de Emmanuelle Huynh
Companhia MÚA
26 e 27 de Janeiro '01

RAIN

de Anne Teresa de Keersmaeker,
Companhia Rosas
18 e 19 de Abril '01

DRUMMING

de Anne Teresa de Keersmaeker,
Companhia Rosas
20 de Abril '01

I SAID I

de Anne Teresa de Keersmaeker,
Companhia Rosas
23 de Abril '01

**RAINFOREST, INTERSCAPE,
GROUND LEVEL OVERLAY, BIPED
e WINDOWS**

de Merce Cunningham,
Merce Cunningham Dance Company
20, 21 e 22 Junho '01

TRUE NORTH

de Bruno Listopad, Companhia Instável
Núcleo de Experimentação Coreográfica
Estreia Absoluta
15 e 16 de Setembro '01

**QUINTETT, ENEMY IN THE
FIGURE e WOOLF PHRASE**

de William Forsythe
Ballet Frankfurt
28 e 29 de Novembro '01

TAAGALÀ, LE VOYAGEUR

de Salia Sanou
Companhia Salia nī Seydou
6 de Janeiro '02

RIEN DE RIEN

de Sidi Larbi Cherkaoui,
Les Ballets C. de la B.
13 e 14 de Fevereiro '02

NO FLY ZONE

de Né Barros
Balletteatro Companhia
8 de Março '02

**LE CRI DU MONDE e
LES 24 PRÉLUDES DE CHOPIN**

de Marie Chouinard
Companhia Marie Chouinard
16 e 17 de Março '02

**UN NIOC DE PARADIS -
UM PEDACINHO DE PARAÍSO**

de José Montalvo e Dominique Hervieu,
Companhia Montalvo-Hervieu
10 e 11 de Maio '02

KAASH

Akram Khan
21 de Junho '02

UM PRIVILÉGIO CARACTERÍSTICO

de Tânia Carvalho
19, 20 e 21 de Setembro '02

UNDRESS

de Ronit Ziv,
Companhia Instável / Núcleo de
Experimentação Coreográfica
Estreia Absoluta
20 e 21 de Setembro '02

LÀ OÙ JE DORS

de Isabel Barros
Balletteatro Companhia
Estreia Absoluta
26 e 27 de Outubro '02

BABELLE HEUREUSE

de José Montalvo e Dominique Hervieu
Companhia Montalvo-Hervieu
15 e 16 de Fevereiro '03

SIGNÉ, SIGNÉS

de Mathilde Monnier
28 de Março '03

APESAR DAS EVIDÊNCIAS

de Joclécio Azevedo
Estreia Absoluta
3, 4 e 5 de Abril de '03

POLAROID

de Clara Andermatt
18 de Maio '03

WADE IN THE WATER

de Javier de Frutos
Companhia Instável
24 de Setembro '03

PEDRO E INÉS

de Olga Roriz
Companhia Nacional de Bailado
29, 30 e 31 de Janeiro '04

BLUSH

de Wim Vandekeybus
Última Vez & KVS / de Bottelarij
30 de Abril e 1 de Maio '04

OLÍVIA

de Isabel Barros
Balletteatro Companhia
Estreia Absoluta
6, 7 e 8 de Maio '04

7 SOLOS FOR 11 SCENES**7 FALLING THROUGH...**

de Peter Michael Dietz,
Companhia Paulo Ribeiro
22 de Maio '04

ONCE

de Anne Teresa de Keersmaeker,
Cie Rosas
30 de Outubro '04

O Rivoli Teatro Municipal
colaborou com a
Fundação de Serralves
na apresentação de:

MÚA

de Emmanuelle Huynh

D'UNE FAÇON (OU) DE L'AUTRE

de Lin Yuan Shang

"Via Dança" - 6ª Edição de Dança
Contemporânea '98 da Fundação de Serralves
10, 11, 12 e 13 de Setembro '98

Colaborou ainda com a
**Porto 2001 - Capital Europeia
da Cultura** na apresentação de:

OH! YOU WALK?

de Bill T. Jones
Bill T. Jones/ Arnie Zane Dance Company
10, 11 e 12 de Janeiro

ANTHROP MODULO 1

de Marcia Barcellos e Joseph Biscuit
Companhia Castafiori
16 e 17 de Fevereiro

NUTI

de Meryl Tankard

CANTATA

de Mauro Bigonzetti
Estreia Absoluta
Ballet Gulbenkian
29 e 30 de Junho, 1 de Julho

SCRATCHING IN THE**INNER FIELDS**

de Wim Vandekeybus
Companhia Última Vez
24 de Outubro

MY NAME IS WILDE,**OSCAR WILDE**

de Francisco Camacho
9 e 10 de Novembro

Filmes e vídeo

Pequenos currícula

ABRACADABRA, CODEX, CARAMBA! e LE P'TIT BAL

de Philippe Decoullé
19 e 20 de Janeiro '00

HOPPLA!

de Wolfgang Kolb
Coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker

MONOLOGO VAN FUMIYO IKEDA OP HET EINDE VAN OTTONE/ OTTONE

de Anne Teresa De Keersmaeker
e Walter Verdine
Coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker
21 de Abril '01

ROSA

de Peter Greenaway
Coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker

ACHTERLAND

de Anne Teresa De Keersmaeker
21 de Abril '01

TIPPEKE

de Thierry De Mey
Coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker

ROSAS DANST ROSAS

de Thierry De Mey
Coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker
22 de Abril '01

IN SPITE OF WISHING AND WANTING

de Wim Vandekeybus
1 de Maio '04

OUTRAS FRASES

de Jorge António
27 de Maio '04

FASE

de Thierry De Mey
Cor. de Anne Teresa de Keersmaeker,
30 de Outubro '04

ANA FIGUEIRA

Licenciada em Dança, Mestre em Performance Artística – Dança, bolsa no Laban Center. Frequência da Pós-graduação em Gestão Cultural. Formadora de dança contemporânea, composição coreográfica e dança educacional. Directora do NEC e da Companhia Instável.

EMMANUELLE HUYNH

Fez estudos de dança e de filosofia. Coreógrafa desde 1995, tem prosseguido o seu trabalho de intérprete e criadora, colaborando com artistas visuais e organizando sessões de trabalho com artistas de diversas disciplinas.

JOSÉ CAPELA

Arquitecto, docente no curso de arquitectura do DAAUM, cenógrafo e, juntamente com Jorge Andrade, fundador e director artístico da Mala Voadora.

LOUP ABRAMOVICI

Intérprete e estudioso de dança contemporânea.

MARK DEPUTTER

(Bélgica 1961) Licenciado em Germânicas e pós-graduado em Ciências Teatrais e em Filosofia. Foi assistente do Departamento de Estudos Teatrais na Universidade Católica de Lovaina e bolseiro na Universidade de Viena. Foi director artístico do centro cultural STUC em Lovaina (Bélgica) e membro da redacção da revista de artes performativas *Etcetera*. É membro fundador da editora de textos de teatro Bebuquin, em Antuérpia. Publicou diversos artigos sobre teatro e dança, política cultural e estudos culturais e editou: *Práticas de Interculturalismo* (2001), *Crossroads I e Crossroads II* (2003). Foi programador de dança no Centro Cultural de Belém e desde 1996 é director da associação cultural Danças na Cidade em Lisboa.

MATHILDE MONNIER

Em 1986, ganha o prémio do Ministère de la Culture no concurso coreográfico de Bagnolet, com *Cru*. A partir de 1994, assume a direcção do Centre Chorégraphique National de Montpellier, onde continua a desenvolver o seu trabalho coreográfico. Para o Montpellier Danse '00, convida vários artistas a criar *Potlatch, dérives*. Da sua obra constam já quatro filmes e dois livros. É distinguida com o "Grand Prix National des Arts du Spectacle Vivant" (1999), e recebe a distinção de "Chevalier de la Légion d'Honneur" e o "Grand Prix de l'Etoile Dansante", da fundação Laura Wolf Andorra (2000).

NÉ BARROS

Coreógrafa, nasceu no Porto onde co-fundou o Balleteatro. Bailarina e actriz em teatro e cinema. Para além do Balleteatro, coreografou para a Companhia Nacional de Bailado e Ballet Gulbenkian. Frequentou a Faculdade de Ciências do Porto. Estudou dança nos E.U.A., no Smith College, e em Londres, onde concluiu um Master in Dance Studies. Estudou também teatro na ESAP. Doutorada pela Universidade Técnica de Lisboa.

OLGA RORIZ

Bailarina e coreógrafa, celebra este ano 30 anos de carreira, 10 da sua Companhia e 50 anos de idade.

REGINA GUIMARÃES

Escritora, videasta, tradutora e espectadora.

ROGER COPELAND

Professor de Teatro e Dança no Oberlin College. É co-editor da antologia *What is Dance?*. Os seus ensaios sobre dança, teatro e cinema foram publicados no *The New York Times*, *The New Republic*, *The Village Voice*, *Dance Theatre Journal*, *Partisan Review*, *American Theatre*, *The Drama Review*, *Ballet Review*, *Performing Arts Journal*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* entre outros. Trabalhou como consultor para a National Endowment for the Humanities, e para as séries de televisão *Dance in America* e *Dancing*. Recebeu o Stagebill Award e o John Gassner Prize para crítica teatral. É professor convidado nas universidades de Yale, Carleton, Wesleyan, Colorado, Minnesota e Bristol na Grã-Bretanha.

TERESA BELEZA VAZ

Nasceu no Porto e exerce a profissão de arquitecta nesta cidade desde de 1979. É autora de desenhos para tapetes tendo participado em diversas exposições. Até 2003 foi professora de dança contemporânea no Balleteatro Centro de Formação, onde coreografou quase exclusivamente para os alunos. Escreveu textos, apoiou projectos e fez intervenções a propósito da Dança.

VERA MANTERO

Estudou dança clássica até aos 18 anos. Trabalhou durante 5 anos no Ballet Gulbenkian, em Lisboa. Em Nova Iorque e Paris estudou técnicas de dança contemporânea, voz e teatro. Iniciou o seu trabalho coreográfico em 1987 e desde 1991 tem mostrado as suas peças em teatros e festivais na Europa, Brasil, EUA, Canadá e Singapura. Participa regularmente em projectos internacionais de improvisação. Recentemente tem orientado cada vez mais *workshops* de criação/composição e improvisação tanto em Portugal como no estrangeiro.

VERA SANTOS

Bailarina/intérprete e em início de carreira como coreógrafa.



APOIO INSTITUCIONAL



PORTO
Câmara Municipal

EDIÇÃO APOIADA POR



MINISTÉRIO DA CULTURA



INSTITUTO PORTUGUÊS DO
LIVRO E DAS BIBLIOTECAS