UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

O Corpo *Revoltado*:

Considerações acerca da dimensão política em algumas obras de Vera Mantero

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de letras e Artes da UNI-RIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Prof. Dr. Charles Feitosa.

HELENA DE CASTRO AMARAL VIEIRA

Rio de Janeiro

Maio de 2012

O Corpo *Revoltado*:

Considerações acerca da dimensão política em algumas obras de Vera Mantero

Por

Helena de Castro Amaral Vieira

LINHA DE PESQUISA: Estudos da *performance* e discursos do corpo e da imagem

(PCI)

Rio de Janeiro, maio de 2012

ao meu cunhado Philipp Kemper
in Memoriam

Agradecimentos

À CAPES, pela bolsa de doutorado que tornou esse estudo viável.

A todos os entrevistados em Portugal, em especial a quatro pessoas por todo o incentivo e suporte; Juva Batella, Luisa Veloso, Nuno Sena e Jorge Rui.

Aos professores que aceitaram integrar a Banca Examinadora, havendo cada um deles contribuído para o pensamento deste trabalho; agradeço especialmente ao Paulo Oneto pelas sugestões e críticas aportadas por ocasião da qualificação.

À Dani Lima, Ivana Menna Barreto e André Lepecki, pelas dissertações e tese.

Ao Charles Feitosa, por toda fé no projeto.

Ao PPGAC e a todos os colegas e professores.

A Mauricio Cardoso e Margarida Mateiro, pela ajuda na hora fundamental.

A minha família, por todo apoio.

À Vera, por existir.

RESUMO

Esse trabalho debruça-se sobre o pensamento de uma nova dança contemporânea em época de fim de utopias e sem anseio de encontrar a revolução. Procuraremos pensar essa dança contemporânea a partir de conceitos como os de Revolta (Albert Camus) e de Vontade de Potência (Nietzsche) aplicando-os a algumas obras de Vera Mantero, artista portuguesa (1966), que durante a década de 1990 produziu três solos que apresentam essa ideia de *revolta* para a dança contemporânea: um corpo que rompe com convenções e certezas e transforma o desejo em discurso. Ao mesmo tempo, procuraremos iluminar aspectos pouco observados sobre o erotismo na dança contemporânea como reivindicação feminina de autonomia.

Palavras chaves: dança contemporânea, desejo, revolução e revolta

ABSTRACT

This work focuses on the construction of a new of contemporary dance in an era of end of utopias and no desire to find the revolution. We will try to think of this contemporary dance from concepts such as Revolt (Albert Camus) and Will to Power (Nietzsche), applying them to some works of Vera Mantero. She is a Portuguese artist (1966), that during the 1990s produced three solos within we find this idea of revolt for contemporary dance: a body that breaks with conventions and certainities and transforms desire into discourse. At the same time, we seek to illuminate aspects poorly observed on erotism in contemporary dance as a claim of female autonomy.

Keywords: contemporary dance, desire, revolt and revolution

Sumário

O Corpo *Revoltado*:
Considerações acerca da dimensão política em algumas obras de Vera Mantero

Introdução 10

1 – Revolta e Revolução

1.1 – Revolta em Camus 13
1.2 – Revolução 24
1.3 – Revolução em Hannah Arendt 27

2 – Aspectos da Dança Contemporânea no contexto da crítica luso-brasileira
2.1 – O que é o contemporâneo? 32
2.2 – A recepção da dança contemporânea 36
2.3 – O problema *revolucionário* na crítica 41
2.4 – A Formação do artista da dança 49
2.5 – A indignação e os clichês 54
2.6 – Mas afinal, o que é a dança contemporânea? 58

3 – A Dança de Vera Mantero

3.1 – A Nova Dança Portuguesa 59
3.2 – Nascem os porquês na dança contemporânea portuguesa 64
3.3 – “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois...” 65
3.4 – Expressionismo Branco e Butô Atlântico 69
3.5 – O corpo de Vera é *revoltado*? 72
3.6 – A escrita automática 79

4 – Erotismo como marca de *revolta*

4.1 – O erotismo na dança 85
4.2 – Olympia (1993) 94
4.3 – O corpo nu na dança 101
4.4 – Uma misteriosa coisa disse e.e cummings (1996) 103

5 – Considerações finais 109

Referências Bibliográficas 112

Anexos

Transcrição dos trechos das entrevistas

Gil Mendo 119

Cristina Grande 129

Miguel Pereira 136

António Pinto Ribeiro 140
2ª parte 148

Claudia Galhós 156

Mark Deputter 166

Vera Mantero
1ª entrevista..... 170
2ª entrevista 176
2ª parte 184

Marcela Levi 189

Daniel Tércio 193

José Gil 197

Cartas e notícias na mídia

Artigo Claudia Galhós 205

Carta Resposta da Classe 209

Carta Artur Xexéo no Idança 210

Carta Nayse Lopez 213

Cartas de Wagner Schawrtz 215

Texto Asfixiante cultura – Jean Dubuffet 218

Manifestação Praça do Rossio 220

Lista de trabalhos de Vera Mantero 221

INTRODUÇÃO

"Qu`est-ce qu`un homme révolté? Un homme quit dit non."[1]

Albert Camus

Esta tese resulta do encontro e fusão entre teoria e prática, entre a reflexão teórica e o ofício de bailarina, um e outro em permanente e mútua influência. Por isso, esta tese, reflexo e produto dessa mistura, estará permeada por incursões teóricas e ao mesmo tempo por questões que alimentam a minha prática, além de idas e vindas por memórias pessoais e coletivas.

Pretendo investigar algumas questões pertinentes à criação na arte contemporânea e contribuir com a reflexão para o pensamento crítico na dança, a partir do qual se possa estudar a dança deste nosso século, no qual a revolução já não é mais o objetivo, e o direito de agir com mais autonomia parece já haver sido conquistado pelos artistas.

A escolha do tema deve-se a alguns motivos e muitas forças contingentes: o primeiro motivo foi o desejo de fazer algo a partir da descrença no dogmatismo que eu vinha percebendo no ambiente no qual me insiro. Não apenas o ambiente político à minha volta, mas, também, o ambiente de trabalho artístico e acadêmico. Percebia o crescimento da vontade de confrontar-me com minhas certezas, presente desde a dissertação de mestrado[2].

Participei de alguns movimentos políticos da classe de dança contemporânea do Rio de Janeiro durante os primeiros anos da década que corre. Lutávamos para que os editais públicos abrissem espaço específico para artistas independentes e lhes dessem visibilidade nos editais, mais espaços para apresentações e mais recursos financeiros. Conquistamos quase tudo que pleiteávamos, mas frustrei-me ao perceber que a força do grupo sempre se desfazia quando o objetivo imediato era alcançado. Por esse motivo, por estranhar o fato de lutas coletivas durarem tão

[1] O que é um homem revoltado? Um homem que diz não.

[2] A dissertação intitulou-se *Como construir uma performance a partir da questão de gênero, do meu corpo e de alguma revolta*. Sob orientação da professora doutora Lídia Kosovski, foi defendida na UNIRIO em março de 2006.

pouco, voltei-me para as noções de revolução em Albert Camus e Hannah Arendt, na busca de ajuda na tarefa de decifrar os significados políticos. Busquei, também, desdobramentos dessas noções em conceitos como desentendimento e erotismo, buscando algumas referências em Jacques Rancière e Georges Bataille, mas, baseando-me, sobretudo, no trabalho artístico estudado e nas entrevistas realizadas em Portugal com importantes personagens da dança contemporânea daquele país.

O segundo motivo foi o encontro de ideias que ocorreu entre mim e meu orientador, Charles Feitosa (à época regente de uma cadeira no mestrado). O uso do pronome da primeira pessoa do plural, em alguns momentos, não se dará por obediência ao *noi majestatis*, e sim porque pensamos juntos o que seria esse corpo *revoltado* que eu intuía estar presente na dança contemporânea. Algumas vezes usarei o pronome no plural, também, por presumir que o que afirmamos possa ser compartilhado.

Busquei encontrar na criação o modo de fazer aparecer o já existente e refletir sobre o fato de que as escolhas que fazemos, como artistas ou acadêmicos, nunca são o resultado harmônico do nosso desejo ou vontade, mas resultado do combate travado entre o nosso querer e o que percebemos no mundo como necessário a desvelar. Pensei no papel do corpo revoltado como aquele capaz de desestabilizar, convidando a quem o assiste a reinventar-se.

A terceira e contundente inspiração foi haver assistido, sem muita informação prévia, em 2004, a uma apresentação de dança no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, quando vislumbrei todas essas ideias se encaixando. Era um espetáculo da bailarina e coreógrafa portuguesa Vera Mantero que apresentou três solos: “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois”, “Olympia” e “Uma misteriosa Coisa disse e.e cummings”. Destes, o primeiro foi aquele que mais me impressionou, não apenas pelos movimentos ao mesmo tempo virtuosos e estranhos de seu corpo, mas também pelo título, que me pareceu o mote que me faltava para refletir sobre o esvaziamento de movimento que a dança contemporânea propunha.

Durante este estudo abordarei as seguintes questões:

- Como se articulam dança e política?
- O corpo nu da dança contemporânea é sempre deserotizado?
- Como se dá a recepção à dança *politicamente* contemporânea?

E, por último, uma motivação, talvez central: uma reivindicação feminista. Há uma questão que acompanha minha vida, desde a infância, e com força a partir da adolescência, quando, ao olhar os livros em casa e nas bibliotecas me perguntava: onde estão os ensaios filosóficos produzidos pelas mulheres? Na proporção é muito pequeno o papel da mulher na filosofia é marginal.

1 – REVOLTA E REVOLUÇÃO

"(...) A psicanálise finalmente nos comunica o seguinte: a felicidade só existe ao preço de uma revolta."

Julia Kristeva

1.1 – Revolta em Camus

Numa cadeira do mestrado em artes cênicas, o professor Charles Feitosa apresentou-nos o livro *O homem revoltado*, de Albert Camus (escrito em 1951, após a II Guerra Mundial). Após essa leitura, fui tomada de assalto por uma imensa vontade de questionar a dança na qual estou inserida profissionalmente, qual seja, a dança contemporânea, da mesma forma que Camus pensava seu momento político - com a diferença de que, enquanto ele declarava seu rompimento com o comunismo, após me debruçar teoricamente sobre o objeto dança, me aproximei ainda mais da dança *politicamente* contemporânea.[3]

Trabalharei com os conceitos de revolta e revolução propostos nesse livro de Camus, para tratar de dança. É importante destacar como cheguei à sua leitura. Para a formulação de minha tese, a obra de Camus assumia importância, sobretudo, em face do contexto no qual sua leitura me foi proporcionada. Antônio Negri e Michael Hardt, autores de *Império*, grande libelo por uma "outra" globalização, vieram ao Brasil em janeiro de 2001 para o colóquio internacional de filosofia "Resistências", realizado no Rio de Janeiro, no cinema Odeon.[4] Era momento de grande transformação na política brasileira e o que ocorria me inspirava a tentar resignificar o conceito de revolução, tão carregado de valores consolidados.

[3] Assim como Giorgio Agamben fala da fugacidade do contemporâneo, gostaria de frisar o termo *política* tendo em conta sua fugacidade, isto é, a diversidade de desejos políticos em cada tempo.

[4] Antonio Negri ganhou notoriedade após o lançamento do livro *Império* (que se tornou um manifesto do movimento *antiglobalista*) e sua sequência, *Multidão*, ambos escritos junto com seu ex-aluno Michael Hardt. Esteve várias vezes ao Brasil a convite de um grupo de professores, dentre eles Tatiana Roque e Giuseppe Coco, editores da revista "*Global"*, que organizaram palestras e lançamentos de livros e entrevistas para TVs e jornais. O evento mais importante foi esse *"Resistências",* no cinema Odeon, no Rio.

Foi assim que a noção de revolta começou a pulsar na minha cabeça, como uma tentativa de pôr em pratica outra forma de pensar os acontecimentos políticos da História recente, e, consequentemente, a dança contemporânea. Outra referência muito presente nesta pesquisa, com a qual estou em constante diálogo, é o modernismo brasileiro, a Semana de 22, e sua proposta antropofágica de deglutir um pouco de cada cultura e regurgitar a nossa própria - posto que, como país colonizado, estarmos permanentemente importando outras culturas. A prática de absorver o estrangeiro tem uma longa história na cultura popular brasileira. Oswald de Andrade criou a imagem de devorar elementos culturais de diversas origens e digerir isso de modo a produzir algo novo. Trata-se do canibalismo cultural, revisitado na década de 1960 pelos tropicalistas.

Em *O homem revoltado*, Camus marca seu rompimento com o Partido Comunista Francês e interrompe sua longa amizade e parceria com Jean-Paul Sartre. Os dois haviam se conhecido em 1942, quando Sartre, entusiasmado após ler *O estrangeiro*, manifestou publicamente seu desejo de conhecer o autor. A amizade durou até 1952, quando a publicação de *O homem revoltado* provocou um desentendimento público envolvendo os dois autores e Simone de Beauvoir, que, como Camus e Sartre, integrava o grupo que dirigia a revista "*Les Temps Modernes*".

Camus não arriscaria perder esses grandes parceiros intelectuais, não fosse a certeza de que, passados alguns anos, sua tese sobre a revolta seria reconhecida. A partir de suas reflexões sobre as revoluções francesa (1789) e russa (1917), Camus vê a ideia revolucionária como fracassada. Para ele, a busca por justiça absoluta matou o Rei, representante da ordem divina e destruiu o propósito original da revolta, de afirmação da vida, de autoafirmação e solidariedade.

Com a França ocupada pelos nazistas Camus voltou para a Argélia. Na bagagem, além da desilusão com a revolta, levava o manuscrito completo de *O estrangeiro*, romance no qual descreve a atmosfera sem esperança daquela época sombria. Nessa obra, o homem comum é transformado em entidade mística: ele encarna aquilo que o próprio autor descreveu como absurdo; a gratuidade

incompreensível de atos que, uma vez inseridos na ordem da moral ou capturados pela lógica da sociedade, transformam a existência simples em consciência culpada: “Há muito tempo resumi *O estrangeiro* com uma frase que reconheço ser bem paradoxal: em nossa sociedade, todo homem que não chora no enterro da mãe corre o risco de ser condenado.”[5]

Por descrever o que considerava maus traços da política revolucionária, *O homem revoltado* tornou-se um grande acontecimento político. Mesmo aqueles que não seguiram Camus ponto a ponto não puderam manter-se imunes à sua descrição de como o impulso emancipatório se converteu em assassinato organizado e racional. Ao apresentar esta ideia, Camus procurava não tanto criticar o stalinismo, mas os seus seguidores. Seu alvo especifico eram os intelectuais atraídos pelo comunismo – como ele próprio havia sido e como Sartre ainda era. Legitimar a violência por enxergar nela um meio que justificaria um fim, não era ideia que Camus visse com entusiasmo. Ele queria pensar o homem do presente, e não uma abstração de homem de um futuro ideal. O tempo era o pós-guerra, e para Sartre e Beauvoir, não havia possibilidade de moratória nem conciliações, era o momento de definir claramente posições.

O malogro da profecia

A tese principal do livro é que a revolução está condenada ao terror e ao assassinato universal se, para instaurar o que promete - sociedade sem classes, coletividade da produção, fim da acumulação de riquezas e da exploração do trabalho - é necessária a garantia do aparato policial. A ideia de liberdade morre quando a força empregada pelo poder totalitário torna-se o único instrumento do revolucionário. Renunciar a todo valor é o mesmo que renunciar à revolta para aceitar o império e a escravidão. A crítica aos valores tradicionais não podia excluir a noção de liberdade: “A nação alemã liberta-se de seus opressores aliados, mas ao preço da liberdade de cada alemão. Os indivíduos no regime totalitário não estão livres, embora o homem coletivo esteja libertado”.[6] Para ele, a ideia presente no Manifesto Comunista de Marx e Engels de empregar a energia do revoltado para

[5] *In*: *Cadernos do tablado*, 1971, número 49.pp.1-4
[6] Camus: 2008, p. 269.

transformá-lo em revolucionário, é, em si, uma contradição: o revoltado, ao tornar-se revolucionário, transforma-se em policial e funcionário que se volta contra a revolta. Com toda sua extensa análise sobre o malogro do sonho de liberdade do homem de seu tempo, que não cabe aqui explanar, Camus propõe, nesse ensaio, uma profunda reflexão sobre como o fracasso da ideologia revolucionária tem a ver com a queda da fé nos valores judaico-cristãos, e do insucesso da tentativa de pôr em ação as ideias de Marx. Também aborda, numa visão nietzschiana, a decadência do orgulho europeu e, de chofre, ataca os existencialistas, seu próprio grupo, por quererem acreditar que o progresso da revolta é alcançado com a revolução.

Marx não terá imaginado uma apoteose tão aterrorizante. Nem Lênin, que, no entanto, deu um passo decisivo rumo ao império militar. O primeiro postulou, inicialmente, o problema da tomada de poder, o segundo acreditava na revolução e na virtude de sua eficácia; quis banir a moral da revolução por não acreditar que uma revolução pudesse ser feita obedecendo aos dez mandamentos. Para Lênin: "É preciso estar pronto para todos os sacrifícios; se for necessário, usar de todos os estratagemas, do ardil, de métodos ilegais, estar decidido a ocultar a verdade, com a única finalidade de penetrar nos sindicatos... e aí realizar toda a tarefa comunista."[7]

Camus, quando alertado pelo amigo e mestre Jean Grenier (1898-1971) sobre as inimizades que iria angariar, replicou: "Azar, (…) devemos dizer o que queremos". Assim, em 1951, ele lança sua bomba sobre o comunismo. O que ele escreve tem o propósito político de desenvolver sua equação sobre a relação entre comunismo e violência. Sartre não apenas encampa essa equação como mostra que a violência é tão legitima como inevitável. Com o tom, estilo e conteúdo do livro, Camus aplicava suas ideias e percepções do absurdo à política. A revolta histórica, enraizada na revolta metafísica, leva as revoluções a pretender eliminar o absurdo mediante o controle total do mundo e fazem do assassinato sua ferramenta principal.

[7] Apud. CAMUS: 2008, p. 261.

O que isso tem a ver com a dança hoje? Muito. A dança que tentamos compreender é herdeira da arte de vanguarda, livre das ideias de opressor e oprimido de Marx, e pertencente a um mundo mais individualista e pouco coletivo, mas que carrega confronto, luta e questionamentos sobre seu tempo. Neste novo contexto ideológico, pensamos o corpo revoltado como aquele que não quer mais atingir uma meta, por exemplo, a revolução. Trata-se de um corpo livre e aberto todo o tempo para tomar suas próprias decisões. O revoltado está sempre duvidando e derrubando suas certezas, cria sempre novos paradigmas para sua criação. A ideia central da tese é pensar em como dar fim à ideia de revolução, entendida aqui nessa relação: morte do desejo que a impulsionou, sem dar fim, no entanto às escolhas políticas na dança. As leituras feitas levadas a cabo ressaltaram sempre a política como potência, e não como substituição de poder.

Buscarei construir, a partir das teorias de Nietzsche e Camus sobre revolta, um conceito para uma dança *revoltada*, na qual dissenso é parte da criação. Partimos do principio de que a ideia de uma arte revolucionária, de herança marxista, embora fundamental para a História do século passado, já não faz sentido nossos dias. O indivíduo e suas micropolíticas ganharam grande espaço nas artes. A revolta é fabricante de universos - “a exigência da revolta é em parte uma exigência da estética” diz Camus. Conventos trancafiados em Sade, os cimos solitários de Nietzsche e os parapeitos de Rimbaud: nesses lugares extremos de desafio e solidão, pode-se afinal reinar e conhecer, e é por esse motivo que escolhemos trabalhar com os solos na dança, pois é neles que enxergamos a micropolítica do artista. Talvez a escolha se deva, também, a essa capacidade de mergulho solitário que a arte é capaz de oferecer.

Antes de prosseguirmos, é importante apresentar a ideia de niilismo, conceito integrante da tomada de consciência de Nietzsche sobre seu tempo histórico, e para releitura de Camus sobre o filósofo, as origens de sua teoria sobre revolta. Discutiremos niilismo a partir de Nietzsche, filósofo determinante para a teoria de revolta em Camus.

Niilismo, vontade de nada (em latim, Nihil, nada), é um conceito que passa a ser conhecido na Alemanha no séc. XIX para pôr abaixo todos os sistemas

filosóficos, toda e qualquer abstração ou ideia de Deus, Espírito ou Homem. Niilismo é uma manifestação do racionalismo. O que nos interessa, aqui, é compreender sua presença como sintoma do período extremamente racionalista do Iluminismo que levou ao humanismo, criticado por Nietzsche e em seguida por Camus.

Segundo Franco Volpi, é opinião comum que Dostoievski e Nietzsche são os principais teóricos do niilismo,[8] um na literatura, o outro na filosofia (Nietzsche é reconhecido por ter sido o primeiro a diagnosticá-lo na cultura). Enquanto preparava *Vontade de potência* – Ensaio de uma transmutação de todos os valores, Nietzsche deparou-se com o romance *Notas do subsolo,* de Dostoievski, e a partir desta leitura criou sua reflexão sobre o niilismo.

Em francês, chama-se *nihiliste* também àquele que na sociedade, particularmente na classe burguesa, não tem qualquer importância (é apenas um número, não tem peso, nem valor). Em questões religiosas, também não crê em nada. Esses niilistas sociais, políticos ou religiosos são muito mais numerosos que os niilistas filosóficos ou metafísicos, que reduzem a nada tudo o que existe.[9]

Camus busca na crítica de Nietzsche ao niilismo o suporte para seu discurso. Na *Genealogia da moral*, Nietzsche define niilismo a partir de três figuras principais: o ressentimento, a má-consciência e o ideal ascético. O ressentimento, importante em nosso trabalho, significa o predomínio das forças reativas sobre as forças ativas. O ressentido é alguém que nem age nem reage realmente; produz apenas uma vingança imaginária, um ódio insaciável.[10] A má-consciência ou o sentimento de culpa surge com o aparecimento do Estado e transforma o tipo ativo em culpado, é a força coercitiva, repressora, do Estado abatendo-se sobre uma população nômade, selvagem, livre, desvalorizando abruptamente os instintos de liberdade, reguladores da vida - inconscientemente infalíveis - reduzindo-os ao

[8] O primeiro a reivindicar sua paternidade foi o escritor russo Ivan Turgueniev (1818- 1883), que afirma haver cunhado o termo no romance *Pais e filhos* (1862): "Muitas outras pessoas aproveitaram essa palavra por mim criada – "niilista"- como ocasião ou pretexto para tentar impedir o movimento que arrastava a sociedade russa. Não usei esse termo como reprovação nem com o intuito de humilhar, mas como expressão justa e correta de uma fato real, histórico. E a palavra acabou transformada em instrumento de delação, de condenação inapelável, como se fosse um estigma." Turgueniev *apud* Volpi (1996, p.13).
[9] Volpi, 1996, p. 29.
[10] *Cf*. MACHADO, Roberto. *Nietzsche e verdade*, 1999, p.64.

pensamento, à consciência, “a seu órgão mais miserável e mais sujeito ao erro.”[11] Nietzsche assimila vontade de potência a conjunto de pulsões, quando as pulsões, impossibilitadas de agir no exterior voltam-se para dentro, criam a interioridade. Não podendo expandir-se por causa de uma forte repressão social, volta sua força contra o próprio indivíduo. Esse instinto de liberdade recalcado, coibido, torna-se latente pela violência.

Outra forma de manifestação de niilismo é o ideal ascético, relacionado ao espírito religioso, de considerar a vida um erro, negá-la e fazer dela uma ponte para outra vida: “Invenção de um além para melhor caluniar um aquém”.[12] O ideal ascético, junto com o ressentimento e a má-consciência, formam o sistema moral, os meios de organização judaico-cristã. A moral, para Nietzsche, é a maior caluniadora e envenenadora da vida, ela é niilista porque com ela os “instintos de decadência” dominam os “instintos de expansão”.

Há, entre as formas de niilismos, o platônico-cristão (ou niilismo passivo), em que há um mundo melhor para o homem de bem, o reino dos céus, para onde vão os fracos e oprimidos (ideias platônicas reescritas pelo cristianismo), e o niilismo moderno, em que a ciência ocupa o lugar de Deus (ou niilismo reativo). O niilismo da modernidade cria a ilusão do futuro. O idealista, para Nietzsche, refugia-se num mundo que nega a realidade que o cerca, tenta mudá-lo através de sua filosofia pré-concebida, o niilismo reativo. A ideia de futuro tira o instante do devir, tira o homem da vida, tanto quanto depois da morte. Podemos identificar o niilismo em diversas manifestações, inclusive na busca insaciável por beleza e juventude de nosso tempo. O niilismo é a falta de fé nos valores e na verdade, e seus sintomas são o desprezo e o ressentimento em relação a tudo que estiver associado ao mutável e ao sensível, como o corpo, suas paixões e afetos. Charles Feitosa, em artigo sobre o niilismo na cultura brasileira,[13] apresenta a seguinte imagem: um *skinhead* destruindo o telefone público de seu bairro, como niilismo

[11] Idem. (G.M II, § 16).
[12] Idem. (cf. *“Tentativa de autocrítica”*.§5 in N.T.; Frag. Post. de 1888, 14 (134); E.H., *“Porque sou uma fatalidade”,* § 8.
[13]Cf. FEITOSA, Charles. *“No-Nada: formas brasileiras do niilismo”.* In: www.flusserstudies.net/pag/03/no-nada.pdf. Nº 3, p. 4, 2006.

reativo e o niilismo passivo, “recuo e decadência das forças” como a atitude indiferente dos vizinhos observando a cena como se não fosse com eles.

Ainda nesse artigo, diz-nos: “O desprezo dos racionalistas pelo corpo, assim como a desconfiança dos hedonistas pelo pensamento, são faces da mesma moeda.”[14] No Brasil, na opinião de Feitosa, ocorre o que ele cunhou de niilismo invertido: a supervalorização do corpo e não sua desvalorização. Tratar-se-ia, assim entendemos, de um niilismo que não nega o corpo, pelo contrário, submete-o a uma super-exposição, a uma hiper-valorização, sem, no entanto, afirmar a vida. Ou seja, o desprezo pelo corpo se refletiria não na sua ocultação ou negação, mas na sua banalização, na sua permanente exposição como mercadoria - uma forma dissimulada de continuar indefinidamente no niilismo, parecendo haver-se apartado dele.

Em *O homem revoltado*, Camus afirma que Nietzsche não concebeu o projeto de matar Deus: ele o encontrou morto na alma de seu tempo. Deus morreu por causa do cristianismo, pois este secularizou o sagrado. Sua época não só matou Deus, mas o substituiu por uma moral que ainda postula valores transcendentes. Nietzsche não formulou uma filosofia da revolta, mas construiu uma filosofia sobre a revolta, é a consciência mais aguda do niilismo. O passo decisivo, consiste em fazer o espírito da revolta saltar da negação do ideal à secularização do ideal.[15]

É a partir de Nietzsche, que Camus aborda o niilismo de duas maneiras:

a) nas revoltas históricas, o niilismo reativo. O niilismo da modernidade, que cria a ilusão do futuro, aquele em que o homem não crê em nada, no qual Deus não existe, e onde o ressentimento, principal ataque de seu ensaio, é o elemento presente, a revolta é uma insurreição e que termina inevitavelmente por assassinatos em desmedida. *Como sinal de decadência e recuo de do poder de espírito*[16].

[14] Idem, p. 5.
[15] Camus, 2008, p. 99.
[16] Niestzche: Vontade de poder, 2008, p. 36.

b) niilismo com sentido ativo: o que afirma sua diferença, afirma a vida, como sinal de *poder incrementado do espírito*[17]. Está presente na noção de resistência na arte. Para ele, o único papel verdadeiro do homem, é reconhecer o absurdo do mundo em que vive, ter consciência da sua vida, da sua revolta e da sua liberdade.

Para distinguir uma revolta da outra, grifarei, a partir de agora, revolta quando ocorrer o segundo sentido, o ativo, como afirmação da diferença, da vida e da beleza, em que o sujeito não se curva perante nenhuma autoridade.

> (...), a revolta prova que ela é o próprio movimento da vida e que não se pode negá-la sem renunciar à vida. Seu grito mais puro, a cada vez faz com que um ser se revolte. Portanto, ela é amor e fecundidade ou então não é nada. A revolução sem honra, a revolução do cálculo, que, ao preferir o homem abstrato ao homem de carne e osso, nega a existência tantas vezes quanto necessário, coloca o ressentimento no lugar do amor. Tão logo a revolta, esquecida de suas origens generosas, deixa-se contaminar pelo ressentimento, ela nega a vida, correndo para a destruição, fazendo sublevar-se a turba zombeteira de pequenos rebeldes, embriões de escravos, que acabam se oferecendo hoje, em todos os mercados da Europa, a qualquer servidão. Ela não é mais revolta nem revolução, mas rancor e tirania. Então, quando a revolução, em nome do poder e da história, torna-se esta mecânica assassina e desmedida, uma nova revolta é consagrada, em nome da moderação e da vida. Estamos neste extremo. No fim destas trevas, é inevitável, no entanto, uma luz, que já se adivinha – basta lutar para que ela exista. Para além do niilismo, todos nós, em meio aos escombros, preparamos um renascimento. Mas poucos sabem disso. (CAMUS: 2008, p. 349)

Com base na ideia de afirmação da vida em Camus e na leitura de Deleuze sobre a vontade de potência (como já apresentada, originalmente, na filosofia de Nietzsche) propomos construir um conceito de *revolta* na dança contemporânea a partir de algumas obras solos de Vera Mantero nas quais vejo vontade de potência e *revolta* assumindo um corpo, literalmente.

[17] Ibid,p.36

Por ocasião do já referido colóquio de 2001 no cinema Odeon, Feitosa escreveu o artigo “Revolução, Revolta e Resistência - a sabedoria dos surfistas”, aproveitando o ensejo dos 40 anos do golpe que instaurou uma ditadura militar no Brasil, a “Revolução” de 64. Feitosa, a partir da análise de três palavras aparentemente sinônimas - revolução, revolta e resistência -, propõe pensar nas diferenças que cada uma pode apresentar.

Revolução é, para ele, uma onda gigante e o revolucionário aquele que aceita incondicionalmente os propósitos dessa onda. Revolta designa outra forma de oposição ao poder, outra forma de exercício de liberdade, outra forma de dizer não[18]. Resistência é uma forma especial de enfrentar o poder, de dizer não e sim, de agir conforme a liberdade, de lidar com a morte e com os muros da política. Na analogia com o surfista, resistente é aquele que nem luta desarvoradamente nem se deixa levar como um graveto, mas que tem a sabedoria de respeitar e aproveitar a força, a velocidade e a intensidade das ondas. O revolucionário é engolido pela onda, o revoltado fura a onda e o resistente nada com a onda. Como na imagem do filósofo em “Amor fati”[19] revoltado é aquele que tem a capacidade de dizer não para impasses tradicionais da revolução e da revolta:

> A onda do momento é o niilismo. Revolução, Revolta e Resistência são maneiras diferentes de lidar com essa onda. O niilismo é o problema mais fundamental da era contemporânea, mas acredito que ele não se apresenta de uma forma única e universal, existem formas regionais, europeia, norte-americana, asiática, africana, brasileira. Nossa tarefa como filósofos no Brasil é reconhecer as formas nacionais do niilismo, que pode ser o tédio, a super-valorização da forma física, ou ainda, a indiferença generalizada em relação aos muros da política.[20]

Feitosa reconhece na apatia política,[21] exagerado culto ao corpo, e supervalorização da juventude, sintomas de niilismo numa sociedade hedonista e

[18] É importante destacar que o que Feitosa denomina resistência, nesta tese eu identifico como *revolta*.
[16] Amor ao destino. Feitosa vê liberdade finita na ideia nietzschiana de amor fati: “Eu quero aprender mais a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. Amor fati: esse é meu amor a partir de agora (NIETZSCHE, Gaia Ciência.§ 276).
[20] Charles: 2007, p. 29.
[21] Este artigo era um protesto contra a proposta de um candidato à prefeitura do Rio de Janeiro, de construir muros em torno das favelas para conter a violência.

televisiva como a brasileira. Em ambas as manifestações, está presente a não-aceitação dos próprios limites e a recusa da finitude.

A consciência aguda do niilismo em Nietzsche aplicada à ideia política sobre revolta em Camus (aquela sem ressentimento e carregada de potência de vida), é o que nos auxilia pensar no discurso da dança como uma consciência aguda, um golpe de lucidez que rompe com convenções e certezas e logra transformr o desejo em discurso, tornando o afeto fonte criativa e a escrita coreográfica decorrente dele, um marco de ruptura e autonomia. Percebemos a consciência aguda nos artistas no mundo como algo necessário que os faz mover, um devir, esvaziado de ressentimento, em que se desvela potência de vida.

A tarefa a partir daqui foi identificar, a partir desses conceitos, o corpo *revoltado* nas obras analisadas: um corpo capaz de desestabilizar, convidando a quem o assiste a se reinventar. Sobre a obra de Mantero pode-se ter, é claro, múltiplas interpretações, mas agrada-me pensar seu trabalho como na ideia que Volpi propõe: “Nossa filosofia é uma filosofia de Penélope, sempre a desfazer sua trama, já que não se sabe se Ulisses vai voltar”.[22]

[22] Volpi: 1999, p.142.

1.2 – Revolução

> *Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! Vocês são a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar o amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, absolutamente nada...*[23]

Esse desabafo de Caetano Veloso data de 1968, no Festival da Canção da TV Record/SP, um festival competitivo, em que o público levava faixas para torcer por seus candidatos e acompanhava as letras das músicas, apaixonadamente. A plateia daquele dia estava especialmente dividida entre fãs de Geraldo Vandré e dos tropicalistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes). Caetano, nesta fala, faz referência ao fato de que, na edição anterior do festival, Geraldo Vandré haver sido vaiado ao se apresentar com uma música de superprodução ("Ventania") e, naquele ano, concorrendo com Caetano, haver dispensado orquestra e cantado apenas com o violão a canção "Pra não dizer que não falei de flores", valorizando o seu teor político. Era uma chamada à insurreição, uma palavra de ordem na atmosfera rarefeita da ditadura militar. Vandré foi aclamado. O "Tropicalismo" representava o moderno, o internacional, a irreverência. O que dividia o grande público (incluídos músicos consagrados da MPB) não era só as guitarras, mas um conjunto de elementos: os arranjos de orquestra de Rogério Duprat e Júlio Medaglia, as participações de 'Os mutantes', as letras cinematográficas, fragmentadas, irreverentes, cheias de referências provocadoras ao universo *pop* brasileiro; melodias, trabalhadas dentro dos novos padrões do *pop* internacional, que rompiam com os estilos estabelecidos.

O movimento estudantil que lutava contra a ditadura era contrário a qualquer símbolo norte-americano, como a guitarra elétrica, da qual os tropicalistas eram adeptos. Embora isso estivesse presente, o confronto naquele dia não era entre o Tropicalismo e a MPB, era entre Vandré e Caetano. Os tropicalistas prepararam um grande *happening* para as finais do festival. Caetano e 'Os mutantes'

[23] *Caetano Veloso, in* MOTA: 2000, 176.

entraram no palco com roupas futuristas para apresentar “É proibido proibir”. Receberam vaias e aplausos, até a entrada em cena de um hippie americano, um louro muito alto que berrava palavras ininteligíveis ao microfone: a partir deste ponto foram avassaladoramente vaiados, tentaram cantar e não se ouviam, choviam tomates e ovos no palco. Caetano, em tom de desabafo e indignação, berrou com a plateia dizendo-lhe as frases anteriores e depois concluiu:

> Eu quero dizer ao júri: me desclassifique...eu não tenho nada a ver com isso...Gilberto Gil está comigo... nós estamos aqui para acabar com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil... nós só entramos no festival para isso... nós tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas... se vocês forem em política como são em estética, então estamos feitos! Me desclassifiquem junto com Gil... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto![24].

Deus está solto! Provavelmente Caetano (que em 1963 ingressara na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia) leu Nietzsche e pensou na ideia revolucionária de matar Deus. Antes dessa conclusão, ainda que sob forte impacto emocional, o que é mostrado é um discurso de revolta, pois aponta os valores niilistas que a revolução pode empreender: “Vocês vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem”. O desejo revolucionário nada tem de niilista, o revolucionário é o que crê na mudança radical, por isso renuncia a tudo, porém, enquanto a revolução institucionaliza seus desejos, a revolta é ateleológica.

Ressentimento para Camus é sempre contra si mesmo, já o *revoltado,* recusa-se a deixar que toquem naquilo que ele é. Ele luta pela integridade de uma parte de seu ser. Não busca conquistar, mas impor. Há apenas um desejo não positivo para Camus, o ressentimento, capaz de impedir o movimento. A revolta fragmenta o ser e o ajuda a transcender. Liberta ondas que, reprimidas, se tornam violentas. O ressentimento significa uma autointoxicação, secreção nefasta, em um vaso lacrado, de uma impotência prolongada.[25]

[24] Mota: 2000, p. 177.
[25] CAMUS: 2008, p. 30.

Uma imagem afirmativa de revolução me veio quando, ao navegar pelo rio São Francisco na divisa entre Sergipe e Alagoas para chegar ao seu delta, avistei uma pequena canoa, com a palavra REVOLUÇÃO: aquela imagem refletia claramente a minha tese. O espírito autenticamente revolucionário estava naquela canoa do pescador nordestino, de uma região tradicionalmente castigada pelo "coronelismo", pela super-exploração do trabalho etc., que a deixou atrasada em relação ao resto do país, não apenas economicamente como socialmente. O desejo de mudança que, suponho eu, muito provavelmente estaria na cabeça daquele pescador ao batizar sua canoa, reflete o conceito moderno de Revolução.

Revolução só passou a ser relacionada à revolta e ao desejo de liberdade na idade moderna, quando os homens passaram a duvidar de que a pobreza fosse inerente à condição humana e de que as diferenças de classe fosse algo inevitável e eterno. Nasce aí o espírito revolucionário e, com ele, as revoluções como as conhecemos. Aqui, a revolução está carregada do seu sentido mais potente: apontar desejo de mudança e insubmissão ao que escraviza.

1.3 – Revolução em Hannah Arendt

Em 1959, Hannah Arendt foi convidada pela Universidade de Princeton para dar um seminário sobre “Os Estados Unidos e o Espírito Revolucionário”, seu texto foi publicado (1961), sob o título de *Sobre a revolução.*

As ideias de Arendt e Camus se completam, pois ambos apontam revolução como mudança utópica do sistema político. Para eles, a revolução devora seus próprios filhos. É impossível manter o ideal revolucionário quando se conquista o poder, pois revolução e poder se negam. Tanto em Arendt como em Camus, as revoluções implicam negar a liberdade que colocaram como meta e justificativa.

A palavra revolução é termo originalmente astronômico que ganhou crescente importância nas ciências naturais com o de *revolutionibus orbium coelestium* de Copérnico (a chamada revolução copernicana). Desta acepção científico-etimológica, reteve-se seu preciso significado latino, designando o movimento rotativo regular das estrelas que, desde que se soube estar para além da influência do homem e ser por isso irresistível, não era evidentemente caracterizado nem pela novidade nem pela violência. Pelo contrário, a palavra indicava claramente uma representação, um movimento cíclico.[26]

Conta-se que a data exata em que a palavra revolução foi empregada pela primeira vez acentuando exclusivamente a irresistibilidade e sem qualquer ideia de um movimento de revolução retrógado e cíclico, foi a noite de 14 de julho de 1789, em Paris, quando Luís XVI soube da tomada da Bastilha, da fuga de prisioneiros e da derrota das tropas reais frente a um ataque popular. Teria ocorrido o seguinte diálogo entre o rei e o duque:

> “- C` est une revolte!” - disse o rei.
> O Duque de Liancourt o corrigiu:
> -Non, Sire. C`est une revolution.[27]

[26] Arendt: 1971, p. 41.
[27] - É uma revolta! Disse o rei com certo deboche. E o rei foi corrigido:
-“Não, Majestade, é uma Revolução”, teria dito o Duque Liancourt. ARENDT: 1971, p. 46.

O rei, ao declarar que o assalto à Bastilha era uma revolta reivindicava o seu poder, e seu poderio bélico para enfrentar a conspiração e o desafio à autoridade. O Duque, na resposta ao rei, informa que o que ocorria estava para além do poder de uma majestade, que se tratava de algo irresistível e irrevogável. Nasce, então, o que conhecemos como o termo revolução. Segundo Hannah Arendt, uma das características do termo é que não envolve simplesmente mudanças, mas, sim, movimento que instaura um novo começo. Levando-se em conta as revoluções modernas (Inglesa, séc. XVIII; Americana, 1776; Francesa, 1789; Russa, 1917; Chinesa, 1949). Revolução pode ser entendida como mudança de governo, não constitucional, às vezes de regime econômico, mas, necessariamente e uma ruptura política. Porém, ainda para Arendt, a revolução destrói seus atores juntamente com os seus inimigos, os agentes da contrarrevolução, uma vez que a liberdade da revolução não detém os crimes da tirania. Sem negar o extraordinário papel que a questão social desempenhou em todas as revoluções, Arendt é categórica ao afirmar que toda a fraternidade de que os seres humanos podem ser capazes nasce do fratricídio e que qualquer organização política alcançada pelo homem tem no crime a sua origem.[28]

> Para Arendt, a revolução americana e a francesa são os grandes marcos da revolta histórica. Foi a revolução francesa, e não a americana, que ateou fogo ao mundo, e foi, consequentemente, a partir da revolução francesa, e no decorrer dos acontecimentos na América ou no ato dos fundadores, que o presente uso da palavra “revolução” obteve as conotações e matizes que se disseminaram por toda parte. Para o povo francês, a palavra revolução provavelmente é imediatamente identificada com a tomada da Bastilha, a morte de Robespierre e a subida ao poder de Napoleão Bonaparte. Apesar das conquistas importantes das revoluções, abolir a escravidão, o autoritarismo, derrotar o feudalismo, abrir os portos, possibilitar a república, criar o código civil etc., são feitos que vem pela mão de ferro do Estado.

Trabalharei *revolta* como um principio de afetos com o qual podemos fazer um paralelo com a vontade de potência da filosofia de Nietzsche. Seu

[28] Arendt: 1971, p. 21.

pensamento nasce de uma revolta, ele é a consciência mais aguda do niilismo. Nietzsche não acreditava nos movimentos exclusivamente coletivos para o progresso humano, mas sim que a libertação dos homens é também obra de cada um. E, para que cada um possa construir o seu destino, faz-se necessário libertar-se, primeiramente, de algumas das mentiras milenares que criaram o desgosto da vida.[29]

Com bastante cuidado, olhamos para a filosofia de Nietzsche e colhemos a ideia de vontade de potência, que proponho. É fundamental, na leitura de Nietzsche, evitar contradições com seus conceitos, por exemplo: confundir vontade de potência com "desejo de dominar" ou "querer o poder", e não entender que os mais "poderosos", num regime social, são, por isso, os "fortes". O que se pretende, aqui, é apenas evidenciar a derrocada dos valores revolucionários do iluminismo para depois pensarmos revolta como um outro caminho para as transformações que ocorrem em nosso presente. Para Nietzsche, a ciência conduziria o homem ao obscurantismo do espírito, na medida em que o afastaria de sua dimensão natural. A certeza iluminista da igualdade do ser humano, a partir da racionalidade, seria outro indício da má-formação da sociedade moderna. Em Nietzsche, a revolução é justificada não por ser a manifestação da vontade popular (esse seria seu aspecto mais insignificante), mas sim por abrir espaço para a ascensão da vontade do grande indivíduo.

O movimento revolucionário subjuga Deus para destruir a transcendência que mantinha o poder dos antigos senhores, daí o movimento identificar-se com o materialismo. Uma das ideias centrais de *O homem revoltado* é que, na ausência de outros valores, ideologias totalitárias como o nazismo triunfam com sua recusa à vida: se não existe mais nada em que se acreditar, tende-se a acreditar na destruição. Segundo ele, a revolução do século XX crê evitar o niilismo e ser fiel à verdadeira revolta, substituindo Deus pela história. Na verdade ela fortalece o primeiro, e trai a segunda. A destruição dos valores produzida pela revolução também conduz ao surgimento da mão forte do ditador ou do Estado.

[29] Nietzsche: 1981, p. 90.

Retomando Hannah Arendt, é fundamental lembrar que a filósofa distingue a política da tradição do pensamento político iniciada com Platão (ou aquela corrente da filosofia antiga que tem Platão e Aristóteles como precursores; a filosofia metafísica definia o sentimento religioso e a atividade política como as mais altas formas de felicidade). Para ela, o significado da política é a liberdade, entendendo o ser livre da política de modo bem grego, como a possibilidade de atuar através das palavras em um espaço em que todos são iguais, isto é, em que não há dominadores nem dominados.

A época clássica da formação das cidades-estado é um momento de transposição da dinâmica política heróica da época homérica para a realidade política da ágora. Enquanto nas sagas homéricas os helenos disputavam entre si a melhor estratégia política na guerra, agora essa disputa é feita na ágora, ou seja, no centro da cidade, pelo uso das palavras e não da violência. A expectativa desse encontro de opiniões não é a de descobrir qual dentre elas é a verdadeira, mas sim, de comum acordo, na dinâmica da própria disputa política, na troca entre opiniões, formar uma compreensão mais objetiva do mundo - isto é, no caso especifico da sociedade ateniense, seus problemas, estratégias e objetivos.

Essa tradição da política persiste na fundação da República romana e em seu conceito de *civitas*, mas aos poucos esvanece, na medida em que a era cristã inaugura um tipo de pensamento político filosófico em que vigora a crença na existência de um senhor, o rei, que sabe o que é o melhor para todos os suseranos. A política, enquanto lugar de iguais em disputa de opiniões e busca de uniões políticas, desaparece. Ela ressurge, diz Arendt, com o fim da tradição do pensamento político platônico, nas mãos de Karl Marx, que inverte a máxima platônica, e recoloca a ação antes do pensamento. Marx, assim como Platão, faz a política submeter-se a uma ideia, ideologia. Marx pôs as expectativas de igualdade da revolução francesa em um plano político mais factível.

Partindo do pressuposto inicial de que os homens são diferentes uns dos outros, que possuem desejos e expectativas que lhes são próprios e individuais, portanto distintos, o espaço público e comum da política é aquele destinado a que esses homens diferentes entre si possam, através das palavras, persuadir os outros

acerca da relevância de suas propostas. É claro que a condição de persuasão de suas propostas será o caráter público dela. Nesse sentido, podemos destacar como núcleo da origem da política o binômio ‘diferença e liberdade’ e a importância da palavra na atuação pública. Não há no espaço publico da ágora lugar para ‘verdades’, mas sim para ‘opiniões’ – fato que muito atordoou Platão quando este viu seu mestre Sócrates ser condenado à morte, a despeito de sua imensa sabedoria. Cada indivíduo traz sua leitura do mundo, dos problemas da sua comunidade e suas propostas de como resolvê-los para o debate público. A palavra grega para opinião, *doxa,* guarda, como bem salientado por Arendt, um duplo sentido que reflete sua natureza; ela é tanto a opinião do cidadão, quanto também o seu brilho e sucesso. Ao enunciar a sua *doxa*, o cidadão se expõe aos refletores da arena política e é aí, nesse espaço público, que tem a oportunidade de brilhar.

A parte mais conceitual deste trabalho termina aqui. A preocupação foi apresentar alguns conceitos que nortearão as abordagens sobre o objeto de estudo. Durante todo o trabalho haverá uma tentativa de transitar entre conceitos e formas da arte. As leituras incentivaram-me a formar a consciência, de que há algo para além da Revolução que ainda não compreendemos bem, que permitiu transpor conceitos ligados essencialmente à história política contemporânea para a cena da dança hoje. As páginas seguintes apontarão, algumas vezes recorrendo a outros conceitos e filósofos, de que forma articulei essas ideias com meu objeto de estudo, solos de Vera Mantero criados na década de 1990. A principio, minha hipótese era uma intuição: vislumbrei na dança de Mantero o que faltava para o meu entendimento sobre dança contemporânea, aquela que quer encostar o pensamento na dança sem paralisá-la. O que começou como intuição, em grande parte se confirmou, e também descobri novos aspectos que não me fora possível prever antes de conhecer a artista,

2 – ASPECTOS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA NO CONTEXTO DA CRÍTICA LUSO-BRASILEIRA

2.1 – O que é o contemporâneo?

Meu século, minha fera, quem poderá olhar-te dentro dos olhos e soldar com o seu sangue as vértebras de dois séculos.

Osip Mandel`Stam

Este poema, de 1923, intitulado “O século”, do poeta russo Osip Mandel Stam, está no ensaio teórico “O que é contemporâneo” de Giorgio Agamben. Para falar sobre o contemporâneo, o autor o aproxima da poesia, pois nela há sempre um retorno que não cessa de repetir-se, nunca se junta à origem. Diz-nos Agamben:

Não apenas a época fera tem as vértebras fraturadas, mas vek[30], o século recém-nascido, com um gesto impossível para quem tem o dorso quebrado quer virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas e, desse modo, mostra o seu rosto demente.[31]

A poesia, portanto, é, sempre, um retorno que ao mesmo tempo é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um marchar para frente em passos suspensos. Para o autor, a poesia é esse movimento do olhar para trás operado no poema e, portanto, um olhar para o não-vivido no que é vivido, como a vida no contemporâneo.

O ensaio faz parte de uma aula inaugural de filosofia para alunos da faculdade de Arte e Design de Veneza, em 2006, no qual Agamben define contemporaneidade como uma singular relação com o próprio tempo que adere a este e, ao mesmo tempo dele se distancia. E é neste conceito que me apoiarei. É verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide com seu tempo. O autor

[30] A palavra russa *vek* significa também “época”.
[31] Agamben: 2009, p. 62.

instigado em refletir o momento pós-revolucionário deseja pensar em uma ação e nova política humana para além dos consensos que a filosofia e a própria política parecem tomar como estágio evolucionário da humanidade.

Entende-se aqui o contemporâneo como aquele que percebe o escuro do presente. Enquanto "moderno", para Agamben, significava tentar ver somente as luzes, contemporâneo é quem consegue enxergar positivamente o escuro, não apenas conhece-lo como ausência de luz. O corpo na dança contemporânea é um constante ambiente de devir[32] político, implicado em seu próprio tempo, inquieto, o questionador, e a luz que ele apresenta, a sua criação, é o seu devir. São corpos plenos de contradições - no melhor sentido da palavra – e ainda desejosos de compreender a multiplicidade de motivações que os cerca e os envolve. A contemporaneidade é muito difícil de agarrar e definir, mas o que percebemos nas obras contemporâneas é a vontade política de falar sobre seu tempo. Elas se constituem porque de algum modo respondem aos tempos que são nossos, não se definem, portanto, por algo que lhe seja essencial, ou por algo que seja íntimo, mas é mais pelo fato de corresponderem a um tempo que fala sobre nossa época. Pode-se dizer de uma obra de dança contemporânea, ou menos contemporânea, se de algum modo ela trouxer algo que tem a ver com o presente das nossas preocupações, e que ainda nos coloque diante de um enigma desconhecido, sobre o qual não temos toda a capacidade para decifrar. Nem todo o trabalho de dança da nossa contemporaneidade é contemporâneo no mesmo sentido do Agamben, mas com certeza essa definição faz-se presente na obra de Vera Mantero.

Contemporaneidade e atualidade não são sinônimos. A atualidade é o discurso da comunicação social que tende a identificar o que acontece hoje com aquilo que é atual. A contemporaneidade ultrapassa os dias de hoje, pode rebuscar coisas do passado e elas podem ser tão contemporâneas como as coisas que vivemos hoje. Em contraposição, uma obra que não seja contemporânea tem-se, diante dela, a construção de discurso em que a história está muito presente, em que há uma série de referências que são de natureza da época. Entre o que é

[32] Embora o conceito de devir seja bem mais complexo, faço um pequeno recorte para *devir* retirando-o da ideia deleuziana, e escolho duas afirmações que farão parte do trabalho: a) devir é nunca imitar, nem se conformar a um modelo; b) não abandonar o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação); c) conteúdo próprio, máquina ou agenciamento de desejos.

apresentado e o meu presente há narrativas e histórias que me permitem colocar o que vejo num determinado contexto.

A dança, portanto não é contemporânea como se houvesse algo que estivesse dentro dela. Nada tem a ver com isso, tem a ver com algo que acontece dentro de um contexto que responde ou não às nossas perguntas, mas nos inquieta, perturba nossa tranquilidade, é extemporânea e intempestiva. Que dança pode ser essa a perturbar nosso tempo, desafiar nosso presente, e a questionar nossa contemporaneidade?

A geração de coreógrafos europeus, conhecida como as novas vanguardas europeias (da qual fazem parte os franceses Jérôme Bell, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, o alemão Tom Plischke, e a espanhola Maria La Ribot, para citar apenas alguns), é reconhecida como motores de grandes transformações no contexto da dança contemporânea internacional a partir dos anos 1990. Guarda correspondências e ecos na obra de Mantero, e de sua geração, questão lembrada várias vezes durante esse estudo. Algumas características da geração de Mantero (sobre a Nova Dança Portuguesa e suas influências tratarei com mais detalhes no capítulo seguinte) trazem muitas semelhanças com a história da dança no Rio de Janeiro durante o mesmo período (1990). Eis por que julguei pertinente deter-me um pouco nessas questões.

Há, nessa geração, um movimento de atualização das ideias, práticas e reivindicações das vanguardas dos anos 1960 e 70, nas quais o político e o estético estão juntos. Embora a dança pós-moderna americana tenha introduzido neste panorama diversos parâmetros importantes, foram retomados pelas novas vanguardas, e, embora haja muito interesse pelo debate crítico em torno do corpo, a produção cênica a partir da reflexão se dá de outra maneira. Esse movimento é muito baseado nos coreógrafos intérpretes, ou nos bailarinos que trabalhavam para coreógrafos, e não propriamente faziam parte de uma companhia. Os grupos são montados e desfeitos com mais rapidez. A reflexão crítica desta geração deu origem a experiências de valorização do conceito em detrimento de pesquisas puramente formais; de imagens de corpo que sustentam os modelos de representação dominantes na dança, na mídia e na sociedade. A *desespetacularização* e a

transdisciplinaridade, e não o ativismo sociopolítico (em cena), são aspectos marcantes em algumas obras deste presente estudo. O movimento da *Nouvelle Danse* traz para o cenário da dança contemporânea tanto no Rio como em Lisboa, traz uma perspectiva de autonomia na vida dos artistas.

2.2 – Recepção da dança contemporânea

> *"Naquela altura senti que havia em mim um lado de pensamento que impedia o movimento", explica a coreógrafa, sobre Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois, que continua, ainda hoje, a interpretar esse solo. "Agora, acho que a questão já não é impedir, mas o pensamento continua a ser parte intrínseca do meu trabalho. Talvez ela pudesse dançar e pensar ao mesmo tempo, pelo menos isso".*
> *Vera Mantero*

O título "Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois", embora tenha origem na peça "Esperando Godot" [33], chamou minha atenção por me reportar a um sentimento então presente; o de identificar nas obras da dança contemporânea uma exaustão do pensar e refletir, um esvaziamento de sentido dado à imensa vontade de procurar explicações em muitas leituras e discussões. Eu sentia que os movimentos sofriam com isso uma inadequação em relação à palavra. A partir do título iniciei uma reflexão sobre os estranhamentos que a dança contemporânea provocava no púbico. Em sua justa e legítima busca de entendimento, a dança contemporânea veio ao longo dos anos (precisamente a partir da dança pós-moderna americana e em seguida pela Nova Dança Europeia) questionando sua estrutura, os movimentos fixos, a repetição, o puro virtuosismo, a vaidade excessiva e vazia da dança e, em certo momento, o pensamento tornou-se paralisante para os criadores. Isso inquietava-me. A dança que consideramos *politicamente* contemporânea é herdeira da arte de vanguarda, do *No-Manifest*, da estética da recusa, pós-ideia de opressor e oprimido de Marx, porém ainda carregada de confronto e luta, mas que assume, assim como o termo contemporâneo, uma velocidade impossível de agarrar-se e, portanto, de definir.

A seguir, tentarei uma reflexão teórica sobre o tema a partir das entrevistas levadas a cabo em Portugal. Nessas investigações tive a oportunidade de ouvir personagens da história recente da dança portuguesa e pude constatar as

[33] Transcrevo aqui o trecho: "Vladimir: Ele pensa? Pozzo: Certamente. Alto. Ele até costumava pensar lindamente, eu poderia ficar horas escutando-o. Agora...(ele treme). Ficou pior para mim. Você gostaria que ele pensasse alguma coisa para nós? Estragon: Eu preferia que ele dançasse, não seria melhor? Pozzo: Não necessariamente. Estragon: Não seria, Didi, mais divertido? Vladimir: Eu gostaria de ouvir ele pensar. Estragon: Talvez ele pudesse dançar primeiro e pensar depois, se isso não for muito para pedir a ele". (BECKETT: 1956, p.39).

inúmeras semelhanças de pensamento sobre dança contemporânea entre Rio de Janeiro e Lisboa. Senti-me muito à vontade e bem acolhida, havia interesse pela tese e prazer em dar entrevistas sobre o personagem principal da tese, Vera Mantero. Por não pertencer àquela comunidade, entrei em muitos lugares, que, no Rio de janeiro, minha cidade natal, pela intimidade com os personagens da dança, talvez as emoções pudessem ser um obstáculo. O distanciamento facilitou. Havia uma ingenuidade que se transformou num fator positivo para minha inexperiência como entrevistadora[34], de fato aproveitei aquela oportunidade para entender quem são os artistas da dança contemporânea – parecidos em muitas partes do mundo - e o que fazem. Conversei com artistas, professores, programadores e pesquisadores em torno do trabalho de Mantero. Tratando-se da profissional envolvida intensamente com seu contexto, as perguntas abriam-se, sempre, para novas direções. Dos responsáveis pelas curadorias das instituições interessou-me saber como programavam a dança e se tinham dificuldade em fazê-lo. O intuito da pergunta era pensar na recepção da dança contemporânea em geral, já que o estranhamento é o mesmo em toda a parte: o que é dança e o que não é propriamente dança? Uma dança que comporta um mundo de possibilidades, mas há um momento em que as experimentações se esgotam; se repetem e começamos a nos perguntar –enquanto público- se aquilo é ou não dança. Questionei três aspectos, que nomeadamente aparecem como causadores da rejeição, a saber: a interdisciplinaridade com outras áreas (teatro, música e vídeo); os solos e o nu, o último o mais rejeitado. Cada entrevistado respondeu a partir de sua experiência e conhecimento, uns mais animados que outros em relação à produção atual de dança contemporânea.

Para Cristina Grande (programadora do museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves, na cidade do Porto), estar em um ambiente de arte contemporânea é viver cotidianamente essa questão. A dificuldade é do ponto de vista prático e de comunicação, ou seja, em como definir o projeto que eles apresentam no museu: muitos artistas usam “projetos”, outros “*performance*” e outros “peça”. Até a assinatura já é uma questão para a dança contemporânea;

[34] Passara por experiências semelhantes, das entrevistas, quando estive em dois outros países logo após o estouro de suas respectivas crises econômicas e políticas; na Argentina em 2000 e na Venezuela em 2003. Na Venezuela também gravei documentário, como fiz em Lisboa. O que vi de comum nos três países foi uma onda de solidariedade e um sentido de coletivo muito forte.

diluiu-se a questão da individualidade e da autoria. Coreógrafos, juntamente com os intérpretes, são eles próprios os autores da peça. Como há nos trabalhos da arte contemporânea uma diluição da autoria e da especialidade, muitas vezes na programação do museu não se coloca a disciplina, ou então indica-se: dança/...; música/...; vídeo/... . As peças são muito mais trabalhos em que os gêneros artísticos são incluídos e todos eles são importantes e fundamentais, sem hierarquia. Para Cristina, é decisivo que a programação de artes performativas de um museu de arte contemporânea como o da Fundação Serralves considere fundamental uma programação que modifique as pessoas. Carece de sentindo, no seu entender, uma programação que não inquiete o público. Sair do espetáculo manifestando uma emoção, aborrecimento ou frustração é, para ela, um fator positivo, pois é o que espera quando organiza sua programação. Há peças que se comunicam mais com o público no sentido de que são mais claras, ou porque são mais atuais porque falam de algo que afeta nosso presente, ou são mais diretas. Há outras que são mais conceituais, distantes, ou que exigem leituras.

Sobre esse aspecto, Gil Mendo, programador da Fundação Culturgest em Lisboa e um dos personagens centrais no desenvolvimento da dança contemporânea em Portugal, responde que tenta esclarecer o possível para que seu público não seja enganado quanto ao que vai assistir, mas não quer lhe tirar a surpresa. Faz referência a um reconhecido coreógrafo (da mesma geração de Vera), João Fiadeiro, que não aceita, de maneira alguma, que se anuncie seu trabalho de outra maneira que não seja como dança, por entender que, se ele é uma pessoa da dança, o que está fazendo é dança. Mendo diz não frequentar espetáculos com qualquer tipo de preconceito sobre o que deve ser a dança: “Acho das coisas mais gratificantes, para mim, pelo menos, como espectador, é sentir-me perplexo, surpreso”.

Quanto à rejeição ao nu, Mendo diz enxergar a nudez sempre muito justificada. Quando ela aparece é totalmente lógica e tem uma razão de ser. Eventualmente, nas situações, nas quais, o nu é gratuito, ele é esquecido rapidamente. Para ele, na maior parte das vezes em que o nu aparece tem a ver com uma verdade do corpo que não se justifica estar coberto, ou, por outro lado, porque não se justificaria que os corpos estivessem vestidos. Para Gil, utilizar o nu é

o mesmo que utilizar os figurinos. Há muitas situações em que não se justifica o figurino.

A partir da obra coreográfica “24 de Junho de 2002”, e “António Miguel”, de Miguel Pereira, artista da dança contemporânea portuguesa e parceiro de Mantero na produtora Rumo do Fumo, debati com ele sobre o nu deserotizado da dança contemporânea (assunto ao qual dedico especial atenção no último capítulo). O que interessou Miguel quando começou a desenvolver seu trabalho foi a desmistificação de um corpo. No sentido do corpo que é codificado, um corpo que chamamos de normatizado, lhe interessava olhar para a ordem, para o sistema no qual construímos os códigos de comunicação e de existência, e tentar desmitifica-los, tentar subverter a ordem em que o nu é um tabu. Miguel se perguntou: “Por que um corpo nu tem que ser um tabu, quando nós nascemos e morreremos nus? Por que há esse tabu? Por que não podemos assumir esse corpo? Por que há esse pudor e medo?”. Ele recorre ao nu não para provar, mas para a si próprio e ao seu público, que afinal, o nu não tem essa carga de erotismo exacerbado que lhe é dada, por preconceito. Em seu trabalho, o corpo nu em cena é natural. É como o corpo de uma criança nua brincando na praia. Em suas peças, Miguel deseja que seja possível poder alterar a normatização, e olhar para o corpo de uma maneira banal, deseja quebrar com o peso ou carga que o corpo nu geralmente tem em nossas sociedades. Mesmo que esteja associado ao erotismo, não deveria estar só associado ao erotismo, e ainda que sim, não devia ter a carga que tem, de coisa proibida. Quando recorre ao nu nos seus espetáculos, diz ele: “eu estou nu, ok. Vocês podem ficar impressionados com a pila, com o sexo, se é maior, menor, podem ficar em um primeiro momento, numa primeira análise presos ao tamanho... por que é tudo isso que as pessoas têm na cabeça, é nossa cultura, não é? Mas passado um tempo você já esqueceu isso, está vendo apenas corpos nus, como poderia estar a ver um corpo vestido.”

Na visão de José Gil, que vai de encontro a nossa, a dança realiza da maneira a mais *pura* a vocação de agenciar o desejo. O que explica, sua presença tão poderosa, porém, em sua visão, muitas vezes deserotizada. Se a dança deserotiza os corpos, é porque o movimento dançado se tornou desejo; desejo de

dançar, desejo de desejo, desejo de agenciar.[35] A noção de pureza é para esse trabalho, um conceito complicado, pois nos remete a ideias de perfeição, ideias canônicos de beleza, e de pouco confronto e questionamento. No capítulo quatro retomo esse tema refletindo se é mesmo possível separar a nudez da sexualidade.

O termo "sexualidade" surgiu tardiamente, no início do século XIX, e para Foucault é um fato que não deve ser subestimado nem superinterpretado. Falar da sexualidade para o autor implica afastar-se de um esquema de pensamento que era então corrente: fazer da sexualidade um invariante e supor que, se ela assume, nas suas manifestações, formas históricas singulares, é porque sofre o efeito dos mecanismos diversos de repressão a que ela se encontra exposta em toda a sociedade; o que equivale a colocar fora do campo histórico o desejo e o sujeito do desejo, e a fazer com que a forma geral da interdição dê conta do que pode haver de histórico na sexualidade[36].

[35] Gil: 2001, 73.
[36] Foucault: 1984,10.

2.3 – O problema *Revolucionário* na crítica

> *"Eu pergunto: onde, em que país, em qualquer sector, seja dança, ou qualquer sector da existência, como se pode estar sempre em permanentes revoluções? E sempre em permanentes descobertas de algo novo que ponha em causa o que está para trás?"*
>
> *Claudia Galhós*

Personagem de singular importância na história contemporânea da dança em Portugal, além de Gil Mendo, e sempre citado com deferência pelos entrevistados, é António Pinto Ribeiro, crítico de dança com privilegiado contrato nos jornais; o de só escrever sobre o que tivesse interesse. Escreveu sobre dança para o jornal *O Expresso* durante toda a década de 1990, contribuindo enormemente para a divulgação dos coreógrafos da Nova Dança Portuguesa. Depois que deixou a crítica no jornal, atuou como programador de dança em todas as instituições culturais pelas quais passei em Lisboa. Hoje é programador cultural da Fundação Gulbenkian.

Juntos António Pinto e André Lepecki escreviam de maneira inteligente para e sobre as propostas dos coreógrafos, as criações destes refletiam muito da atenção que as críticas davam ao que estavam pensando e criando. Havia um "espelho" teórico para os criadores. Ribeiro foi também programador do Festival ACARTE[37] na década de 1980, que ocorria na fundação Gulbenkian e que foi divisor de águas para criação, reflexão e recepção da dança em Portugal. Era um festival ousado dentro da própria instituição e que levava a Lisboa o que havia de mais *avant-garde* na Europa[38] e nos EUA. Como programador e docente, esteve à frente de todas as instituições mais marcantes da história da dança em Portugal. Hoje, porém, mostra-se desapontado e desanimado com a dança contemporânea atual e de um modo geral. Acha que há uma crise na dança, como houve nas outras áreas

[37] Criado em 1984, pela Dra. Madalena Perdigão, que vinte anos antes havia criado o "Ballet Gulbenkian", surge como uma espécie de "Gulbenkian de esquerda" dentro da própria fundação. Privilegiando a contemporaneidade, aposta numa programação multidisciplinar, nacional e internacional, abrangendo várias áreas e tendências: teatro, dança, música, cinema, colóquios e ações de formação (seminários, *workshops*).

[38] Nomes de coreógrafos então iniciantes e que depois se tornaram grandes nomes da dança europeia como: Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Fura Del Baus, etc.

das artes, crê que os artistas deveriam pensar sobre o que estão fazendo e o que podem fazer, e repensar bastante mais antes de produzirem.

Faço aqui um resumo do panorama que ele me apresentou. No final da década de 80 surgiu um grande movimento, movimento de rebeldia, de jovens coreógrafos, muitos deles tinham estudado fora do país. Para nomear aquele grupo que apresentava propostas diferentes, acabou sendo cunhado o termo 'Nova Dança Portuguesa', que tinha a ver com a dança que estavam fazendo na França, Espanha e Holanda. Este movimento representou a ruptura desses coreógrafos com seu passado mais imediato (alguns desses jovens eram bailarinos da companhia do "Ballet Gulbenkian") e durante toda a década de 1990 foi muito produtivo. Tiveram expressão e visibilidade internacional muito forte. Depois, por variadas razões, entre as quais a ausência de uma política de estruturação da dança em Portugal, como para todas as artes, esse movimento acabou por se fragilizar bastante. O que se tem hoje são nomes mais antigos, pessoas com 40, 50 anos, e que continuam como os nomes de referência. Diz ele:

> *(...) a dança contemporânea vive uma crise muito forte, tentando de algum modo sobreviver. A situação hoje é muito mais frágil que foi na década de 90, digamos não tem um impacto, nem a excitação que teve na época, está tudo muito disperso, feito na base de pequenos solos, pequenas peças. Todas elas muito frágeis e pouco sustentáveis, eu não quero dizer que não haja talentos, certamente que há, mas não já não têm a força e a estrutura que tinha há vários anos. (entrevista concedida à autora).*

Em conversas trocadas por cartas com o crítico, após esse primeiro encontro, tive a oportunidade de devolver-lhe a questão – não exatamente sobre a crítica, mas a respeito da curadoria – sobre se a crise não seria do lado dos programadores, estes sim, é que não encontravam os artistas. O discurso era que eu percebia uma certa falta de informação, curiosidade e abertura por parte daqueles que hoje programam eventos, que acabam por não fazer uma programação política de dança, mas um comércio, em síntese, um desinteresse grande pela dança propriamente, sem procurar sair muito de um padrão burguês, quase comercial nas escolhas da programação. Acrescentei o fato de vivermos

momento pobre, quase niilista[39] de ser difícil objetos extraordinários aparecerem, que extrapolem, por exemplo, os tempos determinados pela lógica mercadológica atual (preocupações excessivas com o tempo de duração de um espetáculo para não cansar o público). Sublinhei que os artistas, infelizmente, se adaptam muito bem às poucas condições de trabalho que recebem, principalmente os bailarinos, logo os que precisam de mais tempo de ensaios, mas que para sobreviverem, fragmentam-se muito, o que tem seu lado positivo, que é a não submissão ao controle, muitas vezes, autoritário dos diretores, mas com isso certamente perdem força. O aspecto positivo dos festivais talvez não seja tanto agradar ao grande público, mas a importância deles para a formação do artista. Por que a "obrigação" de criar novas obras o tempo todo? Talvez os artistas até estejam produzindo coisas boas e o que falte seja empenho em encontrá-los ou mudar a maneira de produzi-los.

O crítico concordou que há péssimos programadores, preguiçosos e incompetentes (em suas palavras), mas lembrou dos muitos outros que gostam dos artistas, que têm enorme prazer em apresentar bons espetáculos, que dão voltas ao mundo e em suas cidades para os encontrar, e se há bons, eles os encontram. Acha que hoje é muito difícil que haver Rimbauds escondidos em qualquer cidade ou vila em qualquer parte do mundo, até porque o mercado precisa se alimentar. Ele crê que há excesso de má oferta, procura não importa de quê e, no que diz respeito à dança, há provavelmente um momento de crise como já tiveram a ópera, o teatro, a fotografia.

Para corroborar com minha argumentação de que não há crise na dança, e sim, talvez, no pensamento da programação, trago para essa discussão argumentos colhidos durante entrevistas com a jornalista Claudia Galhós e Vera Mantero. Diz Claudia:

> *Tenho opiniões muito fortes a respeito disso. (...). Eu tenho imenso respeito pelo António Pinto Ribeiro, mas acho que ele fascinou-se imenso com a dança e depois fartou-se. Eu pergunto: onde, em que país, em qualquer setor, seja dança, ou qualquer setor da existência, como se pode estar sempre em permanentes*

[39] Niilista aqui como levantado no capítulo anterior no artigo de Charles Feitosa; niilismo invertido, para ele, típico na cultura brasileira, o da super valorização da juventude, atributos físicos, superficialidade. O niilismo tradicional é desvalorizador do corpo, além do culto ao tédio.

> *revoluções? E sempre em permanentes descobertas de algo novo que ponha em causa o que está para trás? Eu não conheço, sei que há uma lógica no mercado que é por o novo no mercado e o que é novo hoje amanhã já não interessa, então tens que ter outro novo rapidamente, tens que vender e tens que convencer quem compre. Que é uma lógica que eu rejeito perfeitamente. Depois, essa coisa nova deita logo fora para o que vem atrás. E, portanto, o que eu acho que nós não vivemos uma situação de revolução, naquele sentido que estávamos a falar em relação ao passado. Mas felizmente temos criadores que tem feito um caminho, que tem amadurecido, que tem de alguma forma aberto caminho para os outros que vem a seguir. E, ao contrário da geração anterior que rejeitou os seus parceiros anteriores e tiveram mesmo que romper com eles porque era mesmo confronto de quem não queria mais manter aquela forma de fazer, porque queriam encontrar uma possibilidade de expressar-se pessoalmente, estes novos que vem, de um modo geral, encontram parceiros, colaboradores, quem os ajuda a criar e interlocutores dentro da geração anterior porque estes conquistaram a possibilidade de agir livremente. Portanto o que tu tens é um crescimento dentro de uma possibilidade de abertura de linguagens e de vozes que se instalou, não como o mesmo aparato revolucionário de por tudo em causa, mandar explodir uma bomba, não! Estão a fazer algo que inevitavelmente não tem a mesma visibilidade das bombas que explodem, porque estão a fazer uma continuidade, a partir de conquistas que foram muito radicais naquela altura.*

Evidentemente, sempre que um crítico ou um ensaísta trabalha sobre algum território, tem que propor recortes que implicam sempre algum risco. O mesmo crítico que decretou o nascimento da ‘Nova Dança Portuguesa’, (ver artigo anexo) também contribuiu para sua morte. Não me interessa aqui criticar, mas refletir sobre as causas da “crise”. Há dois fatores consensuais; primeiro, se colocarmos a NDP como um recorte histórico, ela acabou, já se está em outra coisa, mas se a colocarmos como uma espécie de contemporaneidade que se vai sempre refazendo, sim, ela está viva e atuante. A NDP é algo que acompanha a inclusão da ‘Nova Dança Europeia’, e que, por sua vez, tem como referência, dois fatores extremamente importantes, já mencionados, o Pós-Modernismo Americano e o Teatro-Dança europeu, com suas raízes no expressionismo. E há coreógrafos que mesmo que não tenham participado da criação da NDP, depois tornaram-se conhecidos e importantes para a crítica. Trata-se, portanto de um recorte, às vezes arbitrário, mas necessário.

O segundo argumento é que o mesmo diálogo com a crítica parece não ter sido acompanhado pelo poder público. A ausência de estruturas e de política

pública para as artes explica em parte a fragmentação na dança (os grupos que se formam e se desazem rapidamente, os inúmeros trabalhos solos, os duos etc.). Nas palavras do critico: “há um aspecto que é fulcral que é o dos recursos financeiros e humanos. Hoje é muito difícil mesmo. Há poucos recursos financeiros, é muito difícil ter o mínimo para poder fazer qualquer coisa, quando digo o mínimo é, por exemplo, ter os honorários suficientes para poder sobreviver”. Impossível deixar de levar em conta, a recusa consciente do bailarino de hoje de fixar-se a um único coreógrafo (mostro mais adiante um manifesto de coreógrafos da Nova Dança Francesa). Nossa história contemporânea é composta pela fragmentação do sujeito em busca de suas individualidades, os intérpretes tornaram-se, conscientemente, autores de suas obras, e a usar de sua autobiografia nos seus trabalhos. Não vejo mais que revoluções estariam por vir em tempos de descrença nas ideologias, falta de fé no coletivo e incentivo excessivo às individualidades. É este o nosso tempo, abalado por crises não exclusivamente políticas e econômicas, mas de fragmentação do sujeito.

Quando comecei a pesquisa, surpreendi-me com a quantidade de textos escritos, o que me chamava a atenção para o deserto crítico atual. O próprio crítico reconhece o quanto estudava para compreender o que os criadores faziam e se ressente de ver agora pouca qualidade na cena da dança, muitos festivais e pouca coisa acontecendo. Mantero diz:

> *Não têm essas pessoas com essa atenção tão forte... O António Pinto Ribeiro contribuiu grandemente e largamente, para a destruição deste panorama. (...) Ele decretou o nascimento da Nova Dança Portuguesa, que terá sido uma coisa... até benéfica para nós, mas nós próprios... [Risos].... acho que isso é divertido... eu não sei...nunca vi isto escrito em lado nenhum que é: Nós, esses tais coreógrafos e tais...(Eu, Francisco Camacho, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, pelo menos estes cinco). Lembro-me na altura... André Lepecki é capaz de saber dizer alguma coisa sobre isso.... de nós estranharmos essa denominação, estranharmos essa invenção, tipo “alguém determinou que agora existe uma coisa chamada Nova Dança Portuguesa”, estás a ver? Que é quase uma marca, um marketing e até éramos capazes de gozar um bocado com isso, e tal. Mas a mesma pessoa que determinou o seu nascimento, também decretou a sua morte.*

Ouvir o decreto de uma morte dos lábios ou da caneta de quem foi uma grande referência para a dança contemporânea, pelo espírito interessado,

desbravador e empreendedor[40], certamente que causa impacto significativo na classe artística já quase sem estruturas financeiras de apoio. O que tinham na crítica era o reconhecimento de sua existência e, consequentemente, sua visibilidade. António Pinto e André Lepecki, por diversos motivos (o primeiro tornou-se programador cultural e o segundo mudou-se para Nova York), pararam de escrever críticas nos jornais e quem lhes sucedeu, ocupando o lugar dessa reflexão na mídia impressa, não teve o mesmo interesse nos materiais produzidos pela geração imediatamente sucessora da NDP. Encontraram terreno vazio, sem quem os olhassem com o mesmo interesse. Diz o crítico:

> *(...) aquilo que eu e André tentamos fazer foi estar à altura de responder aos desafios que esses jovens coreógrafos nos faziam e, portanto, acho que desse ponto de vista foi um esforço comum de toda a gente, dos coreógrafos, dos encenadores. Lembro-me que nós nos preocupávamos em estudar, por exemplo, cenografia, figurinos... (...) para entender melhor formas de composição e tínhamos uma ideia de que o discurso sobre a dança não tinha de ser nem populista, nem fácil. Era um bocadinho arrogância de jovens intelectuais, mas acho que isso acabou por ser benéfico, quer dizer, existe hoje um corpo de história sobre a dança que recorre a esses anos e tem a ver de certeza com um ambiente que era muito produtivo. Hoje o que eu leio não é muito entusiasmante, mas a responsabilidade é de muita gente, é dos jornais, revistas, rádios, não é só das pessoas. Eu tinha todo o espaço no jornal que queria para escrever, por exemplo.*

O que observei em Lisboa, provavelmente, é o que está acontecendo em qualquer canto, agravado, provavelmente em lugares sem políticas públicas para a dança. Rio de Janeiro e Lisboa, sob esse aspecto, não estão muito distantes entre si, com a diferença de que, entre nós, jamais assistimos a esse diálogo fértil entre artistas e crítica, nem dispomos de fundações como Gulbenkian e a Culturgest, interessadas em coproduzir obras dos artistas da dança. Na mesma década, aqui no Rio, iniciava-se o Panorama da Dança[41], sem qualquer apoio financeiro.

[40] Na primeira vez em que entrei na biblioteca de artes da Fundação Gulbenkian, em Lisboa, eu pedi à bibliotecária todo o material sobre a artista Vera Mantero, e ela refutou: -"A Vera não nasceu do nada, houve todo um contexto que proporcionou que ela surgisse. Sugiro que comece lendo esse livro: *A dança temporariamente contemporânea"*. Este livro é de autoria do crítico que estamos discutindo neste capítulo.

[41] O 'Panorama da Dança' começou em 1992. Lilian Zaremba, então diretora da divisão de música da Fundação RioArte convidou Lia Rodrigues para ocupar o espaço cultural Sérgio Porto, numa brecha da programação de música, para uma ocupação inteiramente dedicada a trabalhos de coreógrafos e bailarinos. Não havia nenhum apoio financeiro.

O documento “Dez mais Dez”, que faz parte do Contributo para uma cartografia da Dança Contemporânea em Portugal[42], apresenta debate sobre o afastamento da crítica, sobretudo, da geração de jovens coreógrafos. No debate, pelo lado dos críticos (que ocupam essa função nos jornais) a dança portuguesa ainda é apontada como uma das manifestações mais vanguardistas do país. Na visão de António Pinto Ribeiro e Maria José Fazenda[43] a relação entre os coreógrafos portugueses e a imprensa é privilegiada. Para o primeiro, no *El país* ou no *La vanguardia*, por exemplo, da Espanha, é praticamente nula a crítica de dança. No *Le Monde* ou no *Libération*, ela surge de vez em quando e cada vez há menos comentários sobre um ou outro espetáculo. Nos jornais ingleses e italianos, e no americano *New York Times* a mesma coisa. Para Maria José, não há qualquer afastamento da crítica, ela percebe na crítica a mesma atenção e curiosidade em relação a tudo o que acontece e às pessoas que estão emergindo. Todavia, essa crítica (os críticos estão afastados da cena dos novos criadores) limita-se, em sua visão, a escrever ou não sobre um criador e isso tem poucas consequências para seu trabalho de reflexão. Interessante, para ela, seria uma análise crítica sobre os conteúdos da própria crítica. Sobre o afastamento da crítica reflexiva durante os anos que se seguiram ao grande *boom* dos anos 1990. Mantero diz:

> *Eu fiz duas peças que foram muito importantes para o meu percurso e para mim em 1997 e 1998, que foi “A Queda de um Ego” e “Poesia e Selvageria”. Estou a falar dos meus trabalhos porque é o que eu conheço melhor, mas durante esse período outros colegas estavam a fazer trabalhos interessantes e válidos, se tivessem sido olhados, criticados, falados sobre, por pessoas que vissem neles... veriam neles as coisas que lá estariam dentro e, aparentemente, lá estavam dentro! A sensação de “Ah! Isto agora já está a esmorecer, já não está interessante já não está a acontecer nada”, seria muito diferente. O que quero dizer é: tudo bem, não tem sido a loucura das obras-primas desde 1990 até agora, não! Mas isso não tem sido em lado nenhum, não é? Mas a atenção e profundidade que se pôs sobre as coisas cria a sensação, ou não, de que esta ali a acontecer qualquer coisa de importante, de valioso, essas coisas todas, não é? É isso. Acho que foi realmente difícil para a geração ligeiramente mais nova que a nossa de encontrar o seu lugar, e encontrar a sua maneira de fazer etc., a geração que tem menos dez anos que nós (da minha geração) percebo que foi ali um bocado difícil encontrar o seu lugar. (Entrevista concedida à autora).*

[42] O documento “Dez mais dez” com cerca de 130 páginas é composto por transcrições de parte dos encontros ocorridos entre fevereiro e novembro, de 2001, no Instituto Franco Português.
[43] Maria José Fazenda organizou e editou a revista *Movimentos Presentes- Aspectos da dança Independente em Portugal*. Em 2001, época do documento, era crítica do jornal *O público*.

Na sua opinião, a começar pelos encontros ACARTE nos anos 1980, o público estava preparado para os trabalhos performáticos que os coreógrafos portugueses apresentavam e tudo era novo, havia a energia do início que se perdeu e, depois, os críticos que sucederam António Pinto e André Lepecki não estavam mais interessados, não se aprofundaram da mesma maneira pelos objetos. Para a geração imediatamente a seguir não houve um olhar que a valorizasse, embora houvesse muitos trabalhos que mereceriam interesse. Os criadores mais novos ainda, a terceira geração, estão apresentando obras completamente novas e desprendidas em relação à dança dos anos 80 e ao trabalho das gerações anteriores.

Parece ser irrefutável, depois de toda a discussão levantada, que a dança portuguesa ganhou dimensão internacional graças à existência de um trinômio: a) criadores beneficiados pela importação e apropriação de ideias novas, b) uma crítica que esteve atenta e instigada a responder aos desafios propostos pelo coreógrafos (que destacou a singularidade destes), e, c) fechando esse triângulo, um público, formado a partir de encontros de dança, emblematizado pelos encontros ACARTE.

Perguntei-me durante as reflexões para essa tese se o pensamento quando se torna hegemônico, ainda que vanguardista, não procura enxergar sempre o revolucionário nos objetos sobre os quais se debruça e se não seria possível pensar nos mesmos de forma *revoltada*, sem importar-se com o futuro idealizado, ou seja; que simplesmente aconteçam e que se desfaçam antes de institucionalizarem-se.

Para Anne Cauqulin, crítica de arte, o impressionismo já foi abandonado. A modernidade é reivindicada, não mais como uma simultaneidade, como era o caso de Charles Baudelaire, mas como “um avanço”. A arte deve desenhar a via futura, lançar as bases de uma sociedade nova; se o futurismo não é admitido pelos críticos franceses, nem por isso deixa de dar uma lição: a modernidade deve ser realizada “à frente” do conservadorismo burguês. Sempre à frente[44].

[44] Cauquelin: 2005, p. 44.

2.4 – A Formação do artista da dança

> *"Quando toda a gente faz solos e duetos obviamente é muito difícil entrar no Teatro Municipal ou no Teatro Nacional (...) é típico, a dança normalmente é a arte da sala de estúdio".*
>
> *Mark Deputter*

Esta é a afirmação de Deputter, programador belga de dança e teatro no Teatro Municipal Maria Matos, um teatro de programação de vanguarda em Lisboa. Procurei-o porque se tratava do diretor do teatro em que Mantero se apresentou no Festival Klapstuck na Bélgica e queria saber da sua memória sobre a estreia do solo "Talvez..." em 1991. Tratando-se de alguém que lida com programação de uma sala, e além disso, vem de um país reconhecido por sua exemplar política pública para o desenvolvimento da dança, suas observações sobre as estruturas oferecidas para a formação de um bailarino são mesmo relevantes para esse estudo. Perguntei-lhe se não achava que a escolha do artista pelo solo como instrumento de trabalho obedecia a fatores econômicos, e se não achava que as discussões em torno da autonomia do fazer artístico tenham estimulado as pessoas a procurarem mais propostas individuais, que coletivas. Mark responde:

> *(...)Não sei...estou a pensar....de fato tem muito a ver com estrutura. Eu vejo a situação na Bélgica e lá há de fato grandes cias. Que conseguem se manter, não são escolas no termo literal, mas tornam-se escolas porque as pessoas passam por lá e aprendem imensas coisas, depois fazem a sua própria obra que podem ser o oposto daquilo que fizeram como bailarino, pelo menos é uma reação a alguma coisa, a uma base. Acho que é uma grande diferença e acho que é uma coisa que falta mesmo essa base econômica. Na Bélgica você tem um Alain Platel, Wim Vanderkabus, Meg Stuart, Anne Teresa De Keersmaeker... há uma série deles.... são todos cias. Mesmo que eles mudem em termos de elenco, não trabalham o tempo todo com as mesmas pessoas, no sentido tradicional, mesmo assim um número de bailarinos trabalha com essas pessoas e de fato criam essa segurança e essa base forte. Para além disso, esses grupos criam uma oferta mais ampla, uma oferta que também conseguem ocupar palcos de maior importância. Quando toda a gente faz solos e duetos obviamente é muito difícil entrar no Teatro Municipal ou no Teatro Nacional, porque os diretores dizem "é tão pequeno que não vou por na minha sala que tenho 400/500 lugares", isso é o que normalmente acontece, quando fazem eventualmente fazem na sala Estúdio, é típico, a dança normalmente é a arte da sala de estúdio.*

Para Deputter, além da crítica, a política pública não acompanhou o novo discurso que a NDP propunha. Há muito poucas propostas com amplitude suficiente para ocupar o palco grande, e isso dá logo uma desculpa aos diretores para não ter que programar dança, pois dizem que é porque não tem público. “Rosas tem imenso público, Wim Vanderkeybus tem imenso público porque é outro tipo de proposta e a dança tem que ter ambição para também oferecer outras propostas”. Diz Deputter. Para ele, não se trata de ir contra as salas pequenas, de caráter experimental, de ser contra os solos, prova disso é o “Talvez..”, que para ele é um solo de maior importância da arte contemporânea portuguesa. Não é por ser solo que tem menos valor, mas ele acredita que ficará faltando uma parte importante se a dança ficar sempre com as pequenas formas.

A geração que aparece nos anos 1990 caracteriza-se por uma recusa às grandes companhias que se instalaram nos anos 80 nos principais centros coreográficos, e uma recusa também da tutela do coreógrafo como patrão. Expoentes dessa geração, como Jérôme Bel, Boris Charmatz, Alain Buffard, Xavier Le Roy, questionam a noção de representação espetacular, preferem as *performances*, em que a exposição do corpo é tanto estética quanto política. A cena está mais que nunca relacionada à economia da produção, despojada de suas ambições quanto ao figurino, ao cenário, à iluminação.

A coreógrafa carioca Dani Lima, em dissertação de mestrado[45], ao escrever sobre “Aquilo de que somos feitos” (2000), obra também de ruptura da coreógrafa radicada no Rio de Janeiro, Lia Rodrigues, percebeu, em sua pesquisa, a relação entre a Nova Dança Europeia, os coletivos que se formaram pela Europa (a partir de todas as rupturas dos anos 1990), e os grupos de estudo e aprofundamento sobre as questões da arte e de sua inserção sociopolítica. Dançarinos e coreógrafos, que durante muito tempo se preocuparam unicamente com a dimensão prática e espetacular de suas formações, encontraram nos grupos de estudo um espaço para refletir sobre suas experiências e formular pensamentos críticos, redimensionando as premissas sociais, econômicas e estéticas de suas práticas em dança. É a partir

[45] O título da dissertação, depois publicada em livro é: Corpo, política e discurso: A dança de Lia Rodrigues, de 2005.

de Lima que aponto as reflexões abaixo, muito pertinentes para entender o contexto da dança contemporânea de hoje.

Ressurge na Europa de fins dos anos 1990 o fenômeno comum dos anos 1960/70, os coletivos como agrupamentos de artistas, redes multidisciplinares, coalizões com fins reivindicatórios ou artísticos, a maioria de caráter temporário, descentralizado, sem localização fixa e permeável a influências e participações de diversos segmentos culturais e sociais. Espaços alternativos de apresentação também são criados e, a exemplo do ocorrido na Nova York dos anos 1960, multiplicam-se salas, galpões e pequenos centros de cultura para acolher as experimentações desta nova geração.

Os movimentos que emergem, então, se propõem políticos, estratégicos ou estéticos, ou todas essas coisas juntas. Artistas se transformam em programadores e organizadores de eventos, investindo na autoprodução e co-difusão de seus trabalhos e dos grupos nos quais estão inseridos. Muitos deles continuam dançando nas grandes e estabelecidas companhias europeias ao mesmo tempo em que fazem seus trabalhos solo ou promovem seminários, festivais, colóquios e outros eventos de pequeno ou médio portes, inseridos em algum agrupamento que partilhe temporariamente suas necessidades.

Jérôme Bell, La Ribot, Boris Charmatz, Christophe Wavelet fazem parte do grupo dos 'Signatários de 20 de agosto' (que depois de mais de cinco anos de atividades conta com cerca de 50 coreógrafos, bailarinos e pesquisadores, entre eles alguns dos mais representativos desta geração) definido como "um agrupamento instável, sem estrutura formalizada, sem permanência, que representa uma tentativa real de criar ao mesmo tempo um grupo de pressão e de proposição, um espaço de debates, de crítica e intercâmbios inexistentes no mundo da dança desde muito tempo, talvez desde os 'Assises de la danse', em 1981".[46] Dos encontros e discussões de 20 de agosto dos Signatários resultou o "Manifesto for an European performance policy, divulgado pela Internet. Transcrevo aqui trecho desse documento:

[46] Charmatz & Launay 2002: p.138.

We are European
We are citizens
We are workers
We are artists
We are performers
We are independent

Our practices can be described by a range of terminology, depending on the different cultural contexts in which we operate. Our practices can be called: "performance art", "live art", "happenings", "events", "body art", "contemporary dance/ theatre", "experimental dance", "new dance", multimedia performance", "site specific", "body installation", "physical theatre", "laboratory", "conceptual dance", "independance", "postcolonial dance / performance", "street dance", "urban dance", "dance theatre", "dance performance" - to name but a few...[47]

A enorme lista de termos usados para descrever as práticas artísticas representa não só a diversidade de disciplinas e abordagens, como também mostra a problemática de tentar definir ou prescrever tamanha heterogeneidade de formas performáticas. Hoje, mais do que nunca, a direção das instituições culturais e do mercado de artes, afeitos a fixar e categorizar práticas de arte contemporânea, está frequentemente em conflito com a natureza fluida e migratória da maioria dos trabalhos contemporâneos, assim como de suas necessidades. Embora as mobilidades não ocorram com tanta fluidez quanto supomos.

O projeto da União Europeia (criada em 1956, nele Portugal só ingressou em 1985), quer econômico, quer politico é um projeto de mercado comum, no qual o capital, as pessoas e serviços possam circular livremente. O mercado livre para os trabalhadores é uma das grandes dificuldades, talvez falhanço (isto é, fracasso, mas uso o termo lusitano, explico o porquê no capítulo 3) da União

[47] *Somos europeus*
Somos cidadãos
Somos trabalhadores
Somos artistas
Somos performers
Somos independentes

Nossas práticas podem ser descritas por uma série de termos, dependendo dos diferentes contextos culturais nos quais operamos: 'performance art', 'live art', 'happenings', 'eventos', 'body art', 'dança/teatro contemporâneos', 'dança experimental', 'nova dança', 'performance multimídia', 'site specific', 'body installation', 'teatro físico', 'laboratório', 'dança conceitual', 'independência', 'dança/performance pós-colonial', 'dança de rua', 'dança urbana', 'dança teatro', 'dança performática' – para nomear apenas alguns.
(Tradução de Dani Lima. In*:* LIMA, 2005*).*

Europeia. Embora as pessoas sejam livres para locomoverem-se, não fazem muito. O livre-trânsito sempre foi uma inspiração das artes do espetáculo, que sempre esteve muito ligada à mobilidade. Porém, dentro da União Europeia não há esse mercado tão grande que crie um mercado único. Há vários estudos que tentam descobrir os bloqueios dessa dificuldade, mas há alguns cruciais: impostos, segurança social, vistos de trabalho, validação de diplomas, não fazem parte da área comunitária. Como circular, se qualquer profissional depende, para ir e vir a trabalho, de serviços de setores inteiramente nacionais? Esses são alguns dos obstáculos que a União Europeia encontra em relação a todos os serviços profissionais.[48]

[48] Este texto foi escrito antes do agravamento da crise financeira europeia. Uma de suas consequências foi a imposição de maiores restrições ao livre-trânsito de nacionais entre fronteiras.

2.5 – A indignação e os clichês

> *"Aquela dança que não é dança, em que o bailarino (a) mexe um dedo e meia hora depois outro dedo."*
>
> *Artur Xexéo*

No Rio de Janeiro, a relação da imprensa com a dança contemporânea é bem distinta, bem menos fértil.

Na edição de 4 de maio de 2008, do *O Globo*, o colunista Artur Xexéo, publicou na *Revista de Domingo* (encarte do jornal) artigo pelo menos polêmico sobre a dança contemporânea. Sua crítica revoltou a classe dos bailarinos e provocou os mais variados protestos, inclusive um abaixo-assinado dirigido à empresa editora solicitando sua demissão. Reproduzo um trecho:

> *Não tive boas experiências com dança contemporânea. Sei que essa frase pode dar a impressão de que fui um fracasso nas minhas tentativas de ser bailarino. Não é verdade. Nunca tentei. Estou me referindo às minhas experiências como espectador. Sou daqueles que são capazes de dar um grand-jeté se, em troca, for desconvidado para assistir a mais uma experiência coreográfica no Espaço Sesc. Desisti de tentar entender qual é a graça de entrar numa sala apertada, com mais 20 pessoas, sentar numa cadeira desconfortável para ver um grupo — bem, grupo é modo de dizer; geralmente, são três ou quatro bailarinos... bem, bailarino é modo de dizer... enfim, recapitulando: três ou quatro dançarinos pelados (se é dança contemporânea, para que gastar com figurino?, devem se perguntar os coreógrafos modernos), estáticos, sentados no chão e que, a cada 15 minutos, fazem, bem lentamente, um movimento circular com o dedão do pé direito. Tudo isso sem música. Afinal, é uma experiência coreográfica. E com muitos gritos. Como se grita na dança contemporânea!*
> *"A Dança Contemporânea."*

Neste pequeno tópico encontramos os clichês chaves que marcam a estranheza e rejeição à dança contemporânea e que já vínhamos discutindo: "experimentos"; "solos; "nu", "sem música". Xexéo, como vimos, definiu a dança contemporânea como "aquela dança que não é dança, em que o bailarino (a) mexe um dedo e meia hora depois outro dedo". Houve um imenso protesto que repercutiria no *site* idança.net com cartas contra e a favor do jornalista. Por que os artistas

estranharam tanto a opinião do jornalista e o que os fizeram crer que seria defensável sua demissão? Perdeu-se ali a oportunidade de ampliar a discussão com o público.

Resposta da classe de dança contemporânea:

> *"Lamentável"*
>
> *Em sua coluna do último domingo, na Revista O Globo, Artur Xexéo tratou de forma leviana questões importantes para a dança e a arte contemporâneas e um de seus principais instrumentos de fomento e apresentação, o Espaço SESC.O jornalista reduz a diversidade e a qualidade da produção da dança contemporânea carioca a uma série de clichês, revelando o seu imenso desconhecimento sobre o assunto. É preocupante que uma visão tão preconceituosa e obscurantista possa estar na base da linha editorial do Segundo Caderno do jornal O Globo, do qual o colunista é também o editor. Isto é, sem dúvida, incompatível com uma empresa jornalística contemporânea e um desserviço aos leitores de um dos maiores jornais do país.*

Ao responder aos signatários, entre desconhecidos e personalidades de irrefutável reputação, cerca de cem nomes, o jornalista valeu-se de considerável ironia e desapreço:

> *(...) mande um abraço para a Nayse e transmita a todos os signatários que a procurarem que continuo torcendo para que a Petrobras, o BNDES, o Sesc, a prefeitura e o governo continuem patrocinando companhias de dança, festivais de dança e, por que não?, sites de dança. Assim, só eu fico desempregado", (...) "Espero que, se a "ação" da qual faz parte João Saldanha for bem sucedida, o próximo editor seja também preconceituoso e osbcurantista para que seus trabalhos continuem aparecendo no Segundo Caderno, como ele merece.*

A editora do *site*, e também diretora do 'Festival Panorama de Dança' ao final de sua carta ao jornalista, respondeu com uma frase que coincide com a crítica de Claudia Galhós, sobre a crítica em Portugal (todas as cartas anexas):

> *Por causa de meus interesses na dança, sou obrigada a ver mais de 100 espetáculos por ano. E posso te garantir que se a maioria fosse como você descreveu, eu fazia igualzinho a você e ficava em casa vendo a novela.*

Um segundo exemplo de discussão entre artista e estrutura, desta vez uma estrutura mais próxima do artista, é a do mineiro Wagner Schwartz. O bailarino expõe publicamente (carta anexa) os motivos pelos quais se recusou a fazer a pré-estreia de sua última criação, "Piranha" (2000/2001), no 'Fórum Internacional de Dança', FID (Belo Horizonte) e 'Festival Panorama' (Rio de Janeiro). Ao recusar a participação nos festivas que formavam uma rede, Wagner trouxe à tona a discussão sobre condições de trabalho, política dos festivais e valores oferecidos aos artistas, de uma maneira até então pouco conhecida, sem ser em nome de um coletivo. Para Wagner, aceitar as condições oferecidas iria de encontro ao seu discurso como artista. Para ele, o cachê oferecido confirmava a insatisfação de muitos artistas com os valores praticados pelos festivais. Na carta, expõe a proposta diferenciada do festival 'Panorama SESI de Dança', que, para calcular o cachê do artista, levava em consideração as condições de trabalho e necessidades dos artistas. Ao invés de dar preferência às estreias, o festival SESI optou pelos repertórios, aumentando a durabilidade do pensamento artístico, e o cachê foi adequado e discutido em conjunto. A carta pode ser lida na íntegra nos anexos. O que pretendo ressaltar é a inciativa individual deste artista, que trabalha assumidamente em rede de artistas, embora se apresente com solos. Acrescente-se o fato de não atuar em um grande centro urbano (é de Uberlândia, Minas Gerais, trabalha e vive na França). Mesmo assim, através da clareza de um pensamento politizado, tenta transformar sua micropolítica em macropolítica. Não tive noticia dos desdobramentos de seu gesto, mas ressalto aqui sua ação de *revolta*: através da ferramenta, muitas vezes politica, a *internet* propõe uma ação política, uma subversão à ordem estabelecida. Escreveu:

> *Na realidade, o que gostaria com essa carta, é convidá-los a pensar em nossa política de cachês, em nossa forma de se fazer visível. Se existe uma possibilidade de transformação, ela não virá do que já se construiu enquanto potência, mas terá que ser objeto de um pensamento menos global e mais localizado, ou seja, feito por nós.*
>
> *Prá isso, estou criando esse site em parceria com Eduardo Bernardt e Maurício Leonard para aqueles que se sintam interessados por essa ação. Caso você queira participar, basta enviar uma mensagem para movimentocontrapartida@gmail.com que você se tornará colaborador do movimento. Desta forma, estaremos discutindo o que nos preocupa de forma que qualquer pessoa poderá ler e participar.*

> *Relembrando que não é um desejo que nos debrucemos sobre o que já existe: os festivais e suas leis, mas que reavaliemos os sistemas de convívio que nós mesmo construímos. Se existe uma economia da dança, ela pode começar por aqui.*

A dança contemporânea, em qualquer parte do mundo, fez surgir vários artistas como Wagner Schwartz que dominam todas as etapas da produção de seus espetáculos; criação, produção, divulgação e difusão. Não estão ligados a um nome de coreógrafo e transitam com facilidade e sem hesitação pelo universo da dança sem terem formação clássica, ou ser oriundos de uma companhia conhecida. São artistas que no rastro na 'Nova Dança Francesa', seguem com relativo sucesso com sua forma própria de fazer dança.

2.6 – Mas afinal, o que é a dança contemporânea?

A dança que quisermos desde que nos apresente algo que construa mundos e os descontrua simultaneamente. A dança pode, assim como a filosofia, propor conceitos ou criar movimentos a partir dos conceitos filosóficos já existentes. Com este capítulo procuro trazer alguns debates que fazem parte do cotidiano de qualquer pessoa que lida com a arte contemporânea, sejam artistas, produtores ou docentes. Este pretende pensar a crítica e o seu silêncio. A partir das teorias da crítica de arte Anne Cauquelin, indago se não seria possível pensar o crítico de vanguarda como elemento para cimentar os grupos, para teorizar seus conflitos, e, lutar contra os conservadores e convencer o público, sempre à frente do conservadorismo. Essas questões afetam, sem que percebamos, as criações, seja na estrutura física, seja na discussão conceitual. Durante o período mais fértil da história da dança em Portugal, Mantero produziu três sólidas obras solos (1991, 1993 e 1996). Claro que se trata de uma artista excepcional, mas o que ela fez nunca deixou de ser uma metabolização de sua cultura, feita com e a partir das estruturas encontradas ao seu redor.

Fica-me a impressão de que, no caso da recepção à dança contemporânea, salvo raríssimas exceções, e Mantero é uma delas, aos artistas restou um lugar frágil: antes da ruptura com os modelos conservadores e da arte burguesa, antes de começarem a se preocupar com os por quês, eram “invisíveis”, pareciam não pertencer a território algum. Hoje, ao se tornaram mais especializados e interessados nas questões que os cercam, e buscar suporte na antropologia, na filosofia e em estudos culturais, não despertam mais o devido interesse para o que fazem, porque se afastaram do movimento ao se intelectualizarem-se.

As práticas da dança contemporânea, hoje, são sinônimos de prioridades em termos de inovação, risco, hibridação, formação de plateia, inclusão social, participação, novos discursos culturais e diversidade cultural. Elas oferecem novas linguagens, articulam novas formas de subjetivação e apresentação para jogar com as influências socioculturais que nos informam, para criar novas paisagens culturais.

3 – A DANÇA DE VERA MANTERO

3.1 – A Nova Dança Portuguesa

> *"Tu fazes o que quiseres, dou-te carta branca e não preciso sequer de ver antes".*
>
> *Bruno Verbegt*

Mantero ouviu essa fala de Bruno Verbegt, programador do Festival Klapstuck, por ocasião da Europália de 1991 (mais adiante detenho-me neste ponto). Ela tinha então apenas 26 anos e o trabalho que terminou por apresentar (estava ensaiando um quarteto, e, diante de grande descontentamento, pretendeu desistir da estreia). O solo "Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*",* nasceu assim, de uma quase desistência e revelou-se uma grande obra da arte contemporânea portuguesa e principal motivação de minha tese, por nela encontrar o embrião do corpo *revoltado*.

Como bolsista (fui com bolsa sanduíche para ficar em Portugal quatro meses) recebi certa "carta branca" e muita liberdade para percorrer um prazeroso caminho até chegar a Vera. Com tempo reduzido, apenas quatro meses, minha inexperiência como entrevistadora levou-me a horas inesquecíveis de lições de dança. Realizei um trabalho minucioso junto de algumas instituições universitárias, culturais e de produção artística, no sentindo de realizar uma breve cartografia da dança na qual meu objeto de estudo estava inserido. Procurei não apenas localizar bibliografia relevante (muitas entrevistas da coreógrafa a revistas de arte e literatura), como também conversar com alguns personagens que acompanharam (e acompanham ainda) o percurso da artista desde sua estreia no Klapstuck. Esse processo me levou não apenas a conhecer melhor meu objeto de estudo, mas, igualmente, a compreender a dimensão política presente em suas criações.

Colhi excelentes depoimentos, que apontavam sempre para novas reflexões sobre a dança. Comecei as entrevistas procurando localizar a coreógrafa no seu ambiente de trabalho. Mantero é considerada uma das coreógrafas mais interessantes e singulares do panorama da dança europeia, já tendo recebido

diversos prêmios durante sua trajetória artística. Estudou balé clássico dos dez aos 17 anos com a professora Anna Mascolo, uma conhecida e renomada professora de ballet. Durante esse período já desejava conhecer outras técnicas, mas apesar da vontade, o medo de sua professora em perder sua talentosa aluna influía na decisão de Mantero em abrir-se de vez para outras técnicas. Passou um período no Ballet da Fundação Gulbenkian, que não tinha uma programação de repertórios clássicos. Entrou na companhia como estagiária, logo passando a solista da companhia. Ali conheceu Francisco Camacho, outro bailarino considerado singular nessa geração e juntos formaram um grupo de estudos, o Pós D´Arte (além dos dois participavam João Fiadeiro e Carlota Lagido) que contou com a troca teórica de André Lepecki, então estudante de antropologia e que começava a escrever para o jornal *Diário de Notícias*. Foi estudar em Nova York, no ano de 1989, com bolsa da Fundação Gulbenkian, à procura da técnica de Merce Cunningham e Trisha Brown, e encontrou, além dessas técnicas, também aulas de teatro e voz que mudaram definitivamente sua forma de pensar e fazer dança, algo que já desejava fazer mesmo antes de sua viagem, notado pelas críticas e/ou lembranças de seus trabalhos apresentados no âmbito do "Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian" [49] onde já se percebia presença da gestualidade, sua marca forte. "Olhava para as pessoas a dançar, via-as continuamente a pularem, a pararem, a correrem, a virarem, a olharem intensamente para qualquer coisa, a mexerem outra vez e eu a pensar: meu Deus, será que daqui a cem anos a dança vai continuar a ser exatamente isso*?*", diz Vera.[50] A essa altura ela já olhava para a dança e estranhava o silêncio dos bailarinos. Apetecia-lhe que falassem e fizessem barulho. Quando regressou a Portugal, a ruptura que já apontava, tornou-se pungente, além dos encontros ACARTE (evento sempre mencionado, pois além da importância para os artistas, formou público para a dança contemporânea em Lisboa), seu interesse diversificado entre dança, teatro e canto (também é cantora), fizeram com que desde cedo incorporasse o conhecimento de outras áreas na sua principal atividade de bailarina e coreógrafa. Essa *invulgar*[51] capacidade criativa da artista em fazer uso de

[49] Data de agosto de 1987, sua primeira coreografia: *Ponto de Interrogação.* Criou algumas antes dessa em situações informais, estúdios coreográficos e/ou encomendas.
[50] Em Colóquio do Festival ACARTE, em 1991.
[51] Em Portugal, esse adjetivo é muito usado para caracterizar algo fora do comum, embora não seja usual no Brasil, optei por manter na forma empregada pelos interlocutores, pois o estranhamento que essa palavra me causava sempre que a ouvia enriquecia, também, meu entendimento sobre as nossas diferenças.

outras áreas do conhecimento e das artes em suas criações, é uma característica sempre, *sempre* (friso meu) mencionada por seus entrevistados, além de seu particular interesse pela escrita. Editou a revista *Elipse* junto com André Lepecki e José Gil, nos anos 1990, e escreveu Carta Aberta aos candidatos a Primeiro-ministro nas últimas eleições.[52]

Como já explicado no segundo capítulo, a 'Nova Dança Portuguesa' (NDP), surgiu com força no final dos anos 1980 e viveu com fôlego durante os anos 1990. O movimento era formado por um grupo heterogêneo de coreógrafos (Vera Mantero, Francisco Camacho, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, Margarida Betencourt, Joana Providência, Rui Nunes, Madalena Victorino e Paula Massano), que tinham concepções estéticas muito diferentes, mas que em comum possuíam a radicalidade com a qual inovavam suas linguagens e rapidamente encontravam espaço no mercado da dança europeia, alcançando notável visibilidade. Em menos de uma década a dança portuguesa transitou de um lugar de "desconhecido" e "exótico" para a invenção de um corpo dançante próprio e, com ele, para uma gestualidade ímpar. Esse grupo de bailarinos havia sido exposto à arte de vanguarda que vinha dos Estados Unidos e da Europa durante os anos 1980, à *Nouvelle Danse,* com sua gestualidade mais próxima da *performance,* e uniram a essas duas tendências seus desejos individuais de criar suas micropolíticas.

António Pinto Ribeiro, e Lepecki, a partir de diferentes perspectivas (o primeiro da filosofia, o segundo da antropologia), pousaram um olhar interessado e curioso sobre as produções dos "novos coreógrafos" [53], o que muito contribuiu para o bom êxito dessa geração.[54] A crítica havia, junto com os coreógrafos, construído um novo olhar sobre o corpo e a escrita da dança, um corpo que se separava de um passado recente de ditadura e reclusão e abria-se para a construção de um novo sujeito. "Um corpo francamente desejável, sexualizado, visceral e carnal." [55]

---

[52] Vera, a propósito da crise, escreveu a três partidos; ao Partido Comunista Português, ao Bloco de Esquerda e ao Partido Socialista pedindo-lhes resposta à seguinte pergunta: Por que Portugal está nesta situação?

[53] O título surgiu para dar nome, por ocasião do Europália/91, à noite dedicada aos portugueses no festival Klapstuck, em Lovaina, na Bélgica.

[54] Em sua tese, Lepecki destaca os cinco críticos que acompanhavam o trabalho da Nova Dança Portuguesa: António Pinto Ribeiro, António Laginha, Maria José Fazenda, Cristina Peres e ele.

[55] Apud Lepecki. (2001, p.35).

Organizei as entrevistas com dois objetivos e uma questão periférica, terminei por recolher uma fonte preciosa de conteúdo. Como dito, a primeira questão era conhecer o contexto da artista; a segunda, verificar se seria mesmo possível afirmar a presença do conceito de *revolta* no corpo da bailarina. E, por último, dado o ambiente social do país à época de minha estadia (iniciava-se a grande crise econômica no continente europeu, gerando muitos protestos e revoltas populares, coincidindo com as eleições em Portugal[56]) era irrefreável perguntar a opinião dos portugueses sobre a crise, uma vez que a tese está circunscrita ao contexto pós-revolucionário, questão secundária nas entrevistas, mas relevante para o meu trabalho. Os entrevistados foram unânimes em reconhecer a importância de Mantero para o contexto da dança contemporânea em Portugal e sua consequente visibilidade no exterior; reconheciam na artista não apenas talento e domínio técnico, fruto de uma sólida formação clássica, mas, sobretudo, inteligência por suas escolhas coreográficas e capacidade de fazer uso de várias áreas do conhecimento. Sobre a crise, a sensação era a de que todos estavam apreensivos, alguns indignados, outros sentindo-se injustiçados. Participei de algumas assembleias na Praça do Rossio no centro da cidade (anexo panfleto do manifesto produzido em uma delas), onde havia sido montado um acampamento que ocorria em sintonia com a ocupação da Praça Puerta del Sol, em Madri. Em Lisboa o movimento não conseguiu reunir multidões. O que começou com força e muito desejo mostrou-se fraco e muito desorganizado, eram poucos para tantas tarefas e no fim se dispersaram. Os líderes terminavam por ser os militantes dos partidos políticos de esquerda, acostumados com as regras para organizar movimentos. Não logrou. Meses antes, ocorrera em Portugal uma grande manifestação reunindo 12 mil pessoas, a Geração à rasca, que lutava pelo fim da precariedade dos direitos trabalhistas e sociais. A reflexão final na entrevista de Gil Mendo representa o cenário que encontrei nos meios pelos quais transitei:

> *(...) não devíamos ter aceitado esse jogo feito dessa maneira. Ainda que nós pertencêssemos a esse espaço que é o espaço europeu, mas que acabou por se desenvolver de uma forma muito pouco correta e não era a nossa expectativa. Por exemplo, para algumas pessoas como eu, que me sentia muito europeu, a certa*

[56] Pode parecer um tema irrelevante em se tratando de uma pesquisa sobre dança; mas essa impressão se desfaz quando pensamos que o ambiente em que vivemos influi na criação; se não na execução, pelo menos na economia que gera essa criação.

altura me envolvia em redes internacionais e me sentia muito bem com isso, e hoje devo dizer sinto-me bastante desiludido. Espero que isso passe, mas acho que nós sentimos que essa crise que nos caiu em cima é uma injustiça, mas enfim, temos que viver com ela e temos a nossa responsabilidade também. Mas até a responsabilidade que temos é uma injustiça que nos aconteceu [Risos...]. (Entrevista concedida à autora).

3.2 – Nascem os porquês na dança contemporânea portuguesa

A geração NDP nos anos 1990 causou estranheza e fascínio por haver instaurado, finalmente, em consonância com o restante da Europa, os questionamentos na dança que antes não ocorriam entre bailarinos e coreógrafos. Foi uma geração que clamou por liberdade de escolha. Seus criadores traziam ruptura, rejeição às normas, reivindicação de autoria e instauravam um espaço de liberdade. As primeiras obras-solo de Vera nascem neste contexto. Para a jornalista Claudia Galhós, Vera é, fundamentalmente, uma artista que não quer renunciar à sua condição de um ser que pensa, que não quer simplesmente mexer; ela quer um por que para movimentar-se. Instaura uma dança sem fingimentos, cujo intérprete não "engana" sua plateia. Há um espaço construído de artista à frente de seu público. Não apenas Vera, mas todos os citados, são artistas que romperam com o *statu* anterior, mas nela faz coincidir grandes paradoxos que tornam tudo isso muito simbolicamente muito forte. O fato dela jamais ter abdicado da dança, ainda que muito a questionasse, é um aspecto caro para esse estudo, qual seja, o de afirmar sua diferença sem que seja necessário destruir grandes muros (ou instruir): se o movimento não for suficiente para exprimir uma ideia na dança, que se lance mão de outros recursos (a voz, o texto, por exemplo). Seu público nunca a acusou de não querer comunicar-se ou rejeitar a dança. "*Vera recusa confundir-se com a sociedade em que vivemos, mas ela não abdica a pôr em sua arte, sua dança, o que faz sentido disso*." (Entrevista de Cláudia Galhós à autora).

3.3 – “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois...”

Foto: José Fabião [57]

Como já afirmado, essa peça estreou no Festival Klapstuck, em Lovaina, Bélgica, no âmbito do Festival Europália de 1991. Vera, assim como outros coreógrafos portugueses, foi convidada a apresentar uma obra original nesse festival, preparava para o evento uma coreografia de grupo, mas ocorreu um *falhanço*[58] e, em face disso, escreveu aos organizadores dizendo que havia desistido de se apresentar. Eles não apenas recusaram a desistência como ofereceram-lhe todo o incentivo necessário para fazer o que desejasse, da forma que melhor lhe conviesse, tamanha era a confiança na artista (a frase na epígrafe do início do capítulo foi a senha do diretor do Festival para que Mantero ensaiasse sozinha um novo trabalho[59]). É assim, incentivada por esta confiança, que Mantero estreia este solo completamente improvisado, com música de Thelonius Monk (no período da criação, Miles Davis falecera e isto a deprimira bastante, só o som de Monk a fazia desejar mover-se) e cenário de André Lepecki.

[57] http://www.cdce.pt/imagens/festival_2010_talvez_ela_pudesse.jpg
[58] Palavra que preferi manter como usada em Portugal, cujo significado, derrota, ou fracasso, é admitido por Vera em alguns momentos como parte de seu processo de criação.
[59] O cenário é de André Lepecki com quem também partilhou suas dúvidas.

Neste trabalho, a experiente bailarina, outrora solista do Ballet Gulbenkian, em um cenário com ferros retorcidos e pés de ex-votos em cada canto do palco - que derretiam com as lamparinas - em um vestido verde de organza, movimenta-se à sua própria maneira, numa coreografia sem pontuação, com pausas, caretas, movimentos ora estranhos, ora belos, às vezes com música, mas nem sempre, encontrando gestos diferentes para os mesmos movimentos – construindo um discurso ali, na hora, diante do público; criativo e carregado de dissenso para quem o assiste.

Depois de assistir a esse a solo, em 2004, lembro-me do estado de felicidade diante do que via: "Afinal, a bailarina à minha frente dança primeiro e pensa... *ao mesmo tempo*!". Diante dos meus olhos via algo que me intrigava, fazia-me elaborar um pensamento ao mesmo tempo que não me retirava do universo reconhecido como dança. Anos depois conheci os conceitos desenvolvidos pelo filósofo Jacques Rancière relativos à "partilha do sensível" e aplica-os aqui. Para este autor, simpático às causas das novas vanguardas artísticas europeias e disposto a pensar novas formas de interseção entre o artístico e o político no mundo atual, a articulação entre estética e política se define através da 'partilha do sensível', que é:

> *Este sistema de evidências sensíveis que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as decupagens que definem nele os lugares e as partes respectivas. (…) Esta repartição das partes e dos lugares se funda sobre a partilha de espaços, de tempos e de formas de atividades que determinam a maneira pela qual um comum se presta à participação e pela qual uns e outros tomam parte nesta partilha. (…) Atos estéticos são, portanto, configurações de experiências que fazem existir novos modos de sentir e induzem a novas formas de subjetividade política.*[60]

Rancière propõe para dar conta de pensar a paisagem artística contemporânea que seja necessário reconfigurar o que se entende por estético e político hoje. A arte não é política por transmitir mensagens políticas ou representar estruturas sociais ou políticas; a arte é política no sentido em que enquadra um *sensorium* específico de espaço-tempo e na medida em que este *sensorium* define maneiras de estar juntos ou separados, de estar dentro ou fora, em frente de ou no

[60] *Rancière:* 2005: p.7-12.

meio de, etc."[61] Da mesma forma, política não seria um exercício de poder, mas, "antes de tudo, a configuração de um espaço como político", a composição de um registro específico de experiência sensível. O autor se refere a uma "política da estética", que determina que "as práticas artísticas tomem parte na partilha do perceptível na medida que elas suspendem as coordenadas habituais da experiência sensória e recompõem a rede de relações entre espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o singular."[62]

Dentro desta perspectiva, todo dispositivo espetacular implica necessariamente uma certa forma de partilha de espaço, de configuração das intersubjetividades e, portanto, da experiência do que pode significar um coletivo. Seria "esta decupagem dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, do lugar do discurso e do ruído que define o que está em jogo politicamente como forma de experiência em uma obra de arte". [63]As práticas estéticas são, portanto, para este autor, maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral dessas maneiras e em suas relações com maneiras de ser e com formas de visibilidade".[64]

A dança de Mantero é o que Ranciére nos diz sobre desentendimento: um lugar onde a filosofia encontra ao mesmo tempo a política e a poesia. As estruturas de desentendimento são aquelas em que discussão de um argumento remete ao litígio acerca do objeto da discussão e sobre a condição daqueles que o constituem como objeto. [65]

A partilha do sensível é a distribuição das maneiras de perceber e falar sobre o mundo e tanto política quanto estética precisam do desentendimento, do dissenso, para comunicar-se e refletir o mundo. A construção da obra ou do pensamento necessita encontrar o ponto de desentendimento entre seus pares para aí tornar-se público e isto só acontece a partir do encontro entre a subjetivação e a objetividade de uma decisão. Ranciére aponta para uma convergência entre escolhas políticas e estéticas. O político está na obra, independente de seu autor.

---

[61] *Ibidem*, p.17.
[62] Op.cit, p.17
[63] *Ibidem*, p.14.
[64] Op.cit., p.14.
[65] *RANCIÉRE*: 2005, p.13.

> *Quando são publicados Madame Bovary ou a A Educação Sentimental são imediatamente percebidos como "a democracia em literatura", apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert. Até mesmo sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir.*[66]

Para o pensamento critico sobre arte é motivante pensar em um compartilhamento e co-pertencimento de ideias. Faz-nos imaginar, a partir daqui, em uma apropriação justa por todos sobre as parcelas de tudo o que é produzido no mundo do sensível, seja em um diálogo público ou silencioso. Todos os filósofos presentes no trabalho, Nietzsche, Camus, Hannah Arendt e Ranciére, recusam-se em confiar à filosofia o poder de ensinar a pensar.

O papel do corpo *revoltado*, repito, é o de desestabilizar, convidando a quem o assiste a se reinventar. A obra que estamos analisando ("Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois...") marca a ruptura total com os pensamentos que representavam os aprisionamentos, as estruturas de poder na dança (havia pouco tempo que Mantero saíra de uma grande companhia), e as convenções sobre o espaço cênico (em sua primeira versão a bailarina entra e sai por portas diferentes, quebrando as regras de entradas e saídas do ballet tradicional), a relação tradicional com a música (há silêncios) e com o estado de presença do *performer* (a bailarina esta improvisando diante do público).Todas questões são hoje bastante conhecidas, mas a obra é de 1991 e eu a assisti ao vivo, com o mesmo espanto de novidade, em 2004. O solo que marca ruptura com a dança, não abdica dela e não é uma dança efêmera ("Talvez..." ainda é apresentado desde sua estreia em 1991). Como nos coloca José Gil, percebemos o plano virtual não apenas com os nossos olhos, mas também com todo o nosso corpo, e a tendência que temos em retomar os movimentos percebidos, garante a continuidade dos gestos e dos movimentos: nunca um espectador de uma *performance* de dança sentiu a angústia do desaparecimento das imagens no tempo; e não é a memória psicológica que retém os movimentos passados, mas os gesto presente que se insere numa continuidade mais profunda, virtual, do tempo.[67]

---

[66] *Op. Cit.* p.19.
[67] GIL: 2001, p. 51.

3.4 – Expressionismo Branco e Butô Atlântico

Mark Deputter (na época diretor do teatro Klapstuck), ao vê-la movimentar-se na estreia, em 1991, se perguntou de onde viria aquela bailarina (mesma frase que anos mais tarde José Gil também exclamaria ao vê-la dançar); com aquela dança sem passos marcados e sem parecer a nada ao que ele já conhecia, desapartada de qualquer escola como Merce Cunnigham ou Martha Graham, por exemplo. Essa dança estranha, sem passos reconhecíveis, com pausas e silêncios, também chamou a atenção do público europeu para a criação artística em Portugal, causando curiosidade sobre o pequeno país periférico do sul da Europa que até então nunca se destacara na dança. Nas críticas escritas para o jornal *Expresso* na década de 1990, António Pinto Ribeiro introduziu algumas categorias em seus artigos a fim de produzir teoria que pudesse corresponder às questões que aquele movimento trazia e era novo, e que portanto também precisava de uma linguagem nova para ser referida. Além disso, ele queria criar ruptura com a crítica impressionista, que era o tradicional em Portugal, e tentar encontrar um discurso que fosse mais objetivo a partir de conceitos que viessem da filosofia ou das teorias de cultura. Para falar sobre essa dança que aparecia pensou em "Expressionismo Branco" e "Butô Atlântico". O que conhecemos como Expressionismo negro é originário do norte da Europa central e de uma época muito específica que é a primeira metade do século XX, no caso da dança é até antes da Segunda Grande Guerra, tendo a bailarina Mary Wigman como pioneira dessa escola.

O Movimento Expressionista está relacionado com ausência de luz, com os trajes que são negros, o preto e branco sempre muito recorrente. Ao passo que esse expressionismo apontado por António Pinto, do sul da Europa, é algo que ainda mantém o lado perturbador e perturbante, é uma espécie de grito, mas é um grito que acontece numa visão mais solar, com mais luz. O grito estava na coreografia, nos movimentos mais violentos, frases sincopadas, exploração expressiva das várias partes do corpo e numa gestualidade mais próxima da dança-teatro alemã.

A segunda categoria, “Butô Atlântico”, refere-se à estranheza dos movimentos dessa nova dança, uma melancolia e ao mesmo tempo uma fantasia de imagens, de produção cênica comum do sul da Europa que a diferenciava das outras danças. Era uma dança, de algum modo muito mais quieta, uma dança mais estática, mais valorizada pela gestualidade, pelo mínimo, pelos detalhes no movimento.

Sobre afirmar o que seria a identidade cultural que pudesse caracterizar uma arte portuguesa, diz Pinto Ribeiro:

> *Eu sempre tive dúvidas em poder afirmar que existe uma arte portuguesa, não sei o que é! Não sei o que é isso, não sei o que é identidade cultural portuguesa, acho que é um conceito forjado pelo nacionalismo romântico do século XIX e que não tem qualquer pertinência, nem eficácia na explicação. É preciso saber o que a dança portuguesa, é preciso saber se só os portugueses que trabalham em Portugal é que produzem arte e os portugueses que vivem no estrangeiro não produzem arte que seja portuguesa, se as pessoas que não são portuguesas, mas que vivem em Portugal, fazem arte portuguesa, é um mundo complexo, mas sobretudo o que eu acho mais crítico é tentar identificar uma identidade cultural portuguesa.(...) Eu acho que ao contrário disso, e nós podemos de algum modo identificar, que há traços do imaginário que são recorrentes na criação portuguesa e que esses traços tem a ver com a geografia com certeza, tem a ver com o clima com certeza, tem a ver com a história cultural de um país, tem a ver com o fato de ser um país do sul.” (Entrevista concedida à autora).*

De fato definir identidade cultural é tarefa que também não nos interessa. Foge da preocupação do contemporâneo definir identidades culturais, pois já se reconhece em seu tempo como sujeito híbrido e multicultural. É apontado pelos estudos culturais, nas teses levantadas no livro *Da diáspora, identidades e mediações culturais*, de Stuart Hall, a dificuldade de definir unidade nacional e, consequentemente, definir a identidade local. Para Hall, nossos povos têm suas raízes nos – ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas, a partir dos – quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; mas foram forçados a se juntar no quarto canto, na “cena” primária do Novo Mundo. Suas “rotas” são tudo, menos “puras”. A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior

entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus.[68]

Para ele, as culturas têm seus locais, mas já não é mais tão fácil apontar de onde elas se originaram. No melhor sentido brasileiro, antropofágico, o que nos interessa é devorar outras culturas, digerindo-as de maneira a produzir novos elementos.

[68] HALL: 2003, p.31.

3.5 – O Corpo de Mantero é *revoltado*?

> *"A Vera não se afirma contra, o contra vem porque ela se afirma".*

A afirmação é de José Gil e resume bem nossa ideia de *revolta:* compreensão do dissenso como fonte criativa de produção de discurso. Essas palavras fazem parte das suas considerações quando perguntei-lhe se enxergava na coreógrafa um corpo *revoltado*. Para ele, as coreografias de Mantero são intervenções locais, violentas, violentamente críticas, libertadoras, mas não permanentes. "Vera pode ser um corpo em revolta, mas dificilmente revoltado, prefiro pensar em corpo crítico*",* diz ele. José Gil vê revoltado como sentido de permanência e rigidez, como se ao tentar nomear esse corpo eu o estivesse catalogando, etiquetando e, portanto, engessando-o dentro de um conceito. Local para ele indica uma efemeridade, ao contrário da imobilidade que meu conceito parecia lhe propor. Gil preferia pensar em corpo *crítico.* Contudo, considero o conceito de *revolta* mais potente[69] e pulsante. É pulsante porque nunca o entendemos perfeitamente, está sempre a propor novas direções, e penso potência como indicada por Nietzsche: um jogo de forças e fluxos. A *revolta*, aqui, se aplica ao corpo em permanente resistência à normatividade, um corpo sempre se renovando, e nunca se estabilizando, é local também, disso estávamos inteiramente de acordo. Para mim, o corpo que Mantero propõe em cena é *revoltado* porque além de estar carregado de afetos[70], está aberto e resiste à normatividade e às estruturas de poder. É um corpo que não carrega fórmulas, e sim, vibra, deixa as ideias adquirirem ressonância em seu corpo (corpo vibrátil de Suely Rolnik, falarei sobre isso mais adiante). "Deixo meu corpo vibrar e essa vibração produz algo e é isso que vamos ver", diz Mantero. Ela consegue libertar-se das amarras da estética do belo, sem, todavia, destruí-la por completo. Tanto na *revolta* como no *corpo crítico* é preciso ter liberdade, e, identifico-a na definição de José Gil para esse substantivo: um vazio, uma diferença interior, em si, que se multiplica, como ele definiu durante a entrevista: "é preciso ter vento e ter espaço para que vento possa andar". Trato aqui

[69] Sigo as ideias de Nietzsche retomadas por Deleuze. O corpo não é um estado particular do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora. Um corpo sofre e de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado, e isto concede-lhe potência.

[70] Entendemos como afeto tudo aquilo que não é estritamente da ordem racional, e sim, uma mistura entre emoções físicas e mentais.

de um corpo que, atravessado pela consciência, reflete seus afetos, rompe com convenções e certezas e transforma o desejo em discurso, deixando o corpo sem limite entre o dentro/fora**.** Concluo com as palavras de Mantero:

> *Dançar é uma coisa que me faz passar para outra temporalidade. Não só quando danço, mas quando estou em cena, numa actuação, num acto. (...). Tudo se transforma porque uma pessoa entra num comportamento que é completamente diferente deste. Entra num esquema de acções, numa perspectiva de comportamento que é outra. (...). Dançar é uma coisa que realmente me intensifica muito. Há energias também muito curiosas entre performers e o púbico.*

A mesma frase “Quando a vi pela primeira vez eu disse: de onde ela vem? Como é possível?” de Mark Deputter, também é de José Gil e marca seu encontro e início de longa parceria e reconhecimento do trabalho e pensamento de Vera. Gil nos apontou para o quanto o trabalho desta coreógrafa representa ruptura, não apenas na dança, mas na vida portuguesa. Para ele, ela introduz na sociedade, num espetáculo habitual, na arte, não só nas artes cênicas, mas na arte em geral, um fator que ele chama de *loucura*. O que é absolutamente característico da cultura portuguesa no século XX, é, em contraste com a cultura europeia em geral, o fato de a dimensão da loucura não aparecer. E isto, dito por ele, tem a ver com muitas razões, com o fato, por exemplo, de os portugueses praticamente não terem participado das últimas duas grandes guerras mundiais. Por não terem passado por uma evolução e fragmentação urbana das subjetividades, como ocorreu no restante da Europa. Os portugueses mantiveram-se isolados e tiveram cinquenta anos de uma ditadura tranquila. A geração de Vera Mantero herdou todo esse passado. É uma geração que vive numa sociedade normatizada, tradicional e conservadora. José Gil compreende o que vê em Mantero uma dimensão da loucura e um corte radical na cultura portuguesa.

Ainda segundo ele, contrariamente ao que ocorre nas literaturas da França, da Inglaterra e da Alemanha, não há indivíduos, subjetividades despedaçadas, nem erupção da loucura, não há um escritor em que, por exemplo, um personagem como o Molloy do Beckett possa existir, não há, infelizmente, ou felizmente, intrigas, tramas. As narrativas, quaisquer que sejam, nas artes visuais,

ou nas artes performáticas, são, no fundo, narrativas bem construídas com princípio, meio e fim, bem previsíveis. Tem-se a impressão de que tudo o que se passou fora da Península Ibérica, o movimento das vanguardas, o surrealismo, o abstracionismo, logo que chegavam a Portugal eram abortados. Pode-se dizer que o mais forte foi o modernismo de Sá Carneiro, de Fernando Pessoa, dos autores à volta do Orpheu[71]. Todos os movimentos eram importados, o surrealismo português é pouco relevante, e foi importado, veio de fora e caiu, e não teve uma verdadeira expansão, e, sobretudo não influenciou artistas e pensadores, não teve influência social, no espaço público artístico.

Mantero aparece no meio desta tranquilidade estéril, monótona e moralizada da vida portuguesa e dos padrões artísticos em todos os planos da arte, e introduz um fator absolutamente perturbador que faz um corte, uma infração nessa vida pequena. Alguém com as características diferentemente expostas, expressas do modernismo, das vanguardas propõe coreografias sem narrativas, ou fragmentadas. Seus trabalhos lembravam-lhe o movimento de pós-modernismo da Judson Church[72], da década de 1960 em Nova York.

Mantero apresenta-se retomando as tradições ditas anteriormente acima (modernismo, pós-modernismo), mas com uma característica própria; ela se insere na vida portuguesa. Tudo o que nas artes visuais aparecia como vanguardista, era artificial, e por isso não tinha acolhida, não se inseria, não havia *feedback* com o que tinha a ver com Portugal. A vida portuguesa era uma vida que, no fundo, pedia romances de costumes. A Europa em seu conjunto já havia ultrapassado Beckett, sem falar em Joyce; e em Portugal ainda eram escritos romances ou tentativas mais avançadas de romance, também importados. Vários escritores e cineastas procuravam importar ritmos e narrativas americanos, era tudo artificialmente alienígena. Este era o momento da história da arte em Portugal no século XX. “É verdade que Vera se alimenta do que vê e conhece do estrangeiro,

[71] Revista sobre os movimentos literários modernos. O ícone da revista era o pintor modernista Almada Negreiros.
[72] Era uma igreja metodista protestante, progressista, pró-aborto e contra a guerra do Vietnã, que abriu suas portas para o encontro e apresentação de artistas como Merce Cunnigham, Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown.

mas consegue, também, metabolizar a vida portuguesa e virá-la pelo avesso". (Entrevista concedida à autora).

O trabalho desta coreógrafa, a partir da forte ruptura que fez com o "Talvez...", em 1991, aos 26 anos, apresenta uma obra marcada por aspectos que valem a pena ser recordados de forma esquemática. Indico-os, como suas notas principais:

a) usar a dança e o trabalho performativo sem hierarquias, para perceber aquilo que necessita perceber: se o movimento não alcança o que deseja, lança mão da palavra ou do canto;

b) pouco Interesse pelo performer especializado; interessa-lhe a pessoa e não exclusivamente sua técnica;

c) trabalho como luta contínua contra o empobrecimento do espírito;

d) pensar corpo como parte integrante do espirito (o corpo parece sempre em débito);

e) indignação, revolta, mas não uma obra de reinvindicação no palco, o que apresenta é o que seu corpo foi capaz de *vibrar* sobre, e não reagir sobre.

Questões como: o que é que a dança diz? O que é que eu posso dizer com a dança? O que é que eu estou dizendo quando estou dançando?, são algumas das perguntas que ela se faz antes de começar qualquer projeto. Entende que há na dança um excesso de especialização que faz com que o treino dos bailarinos transforme-se em armadilha, "uma espécie de jaula muito difícil de sair", diz ela. O que faz diante disso é tentar organizar um treinamento realmente diferente em seu trabalho. Em suas criações, Mantero evita abordagens generalistas, temas que giram em torno de problemáticas cotidianas ("uma dança sobre o amor", "ou sobre a guerra"), muitos gestos e muitas emoções que no final não passam de clichês, tenta encontrar processos alternativos que escapem disso. Posso, pois, afirmar que a obra de Mantero reflete "um mal-estar", uma inquietação e um inconformismo com o

mundo dado. Seus trabalhos são o resultado de uma vibração e não de uma reação, ela procura uma "certeza" para depois questioná-la.

Em nosso encontro, quando lhe expliquei minha ideia sobre corpo *revoltado* e depois de ler para ela minhas fontes teóricas sobre o tema, perguntei-lhe se ela concordava com minha tese. Respondeu-me que sim, que achava que pensava nas coisas, e poderia até se revoltar, mas depois o que faz realmente é deixar seu corpo vibrar com os assuntos e essa vibração produz algo e é esse algo que o público verá, e nunca o que ela pensa a respeito, ou seja, o público assiste ao resultado não do que ela formulou, mas do que resultou fisicamente do seu pensamento.

A partir dsse corpo vibrátil do artigo *"Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma",* de Suely Rolnik, Mantero relacionou sua pesquisa coreográfica. Corpo vibrátil é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro sendo nada mais que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma percepção. Percepção e sensação são potências distintas do corpo vibrátil. Corpo Vibrátil é também uma tentativa de designar o exercício intensivo do sensível para distingui-lo do exercício empírico do sensível. A percepção do outro traz para sua existência formal a subjetividade, que traduzimos com representações visuais, auditivas etc. Já a sensação traz para a subjetividade a presença viva do outro, presença passível de expressão, mas não de representação.[73]

> *Há uma série de coisas que eu permito fazer em improvisações das quais eu não faria no meu trabalho coreográfico, como... dançar. Em momentos importantes dançar tem se tornado possível para mim graças à improvisação. É a única forma de manter a dança em um estado em que eu consiga aceitar. Quando eu fixo os movimentos parece pobre, sem frescor. Na improvisação há a energia que vem do "aqui e agora" o qual faz a dança manter uma vibração, um movimento interior que eu posso concordar e portanto eu posso permitir que exista e esteja ali. Na improvisação eu também permito uma comunicação direta entre os performers, algo que nas minhas peças é raro. Vera Mantero.*[74]

[73] ROLNIK: 2003, p.2.
[74] In: Tatatataa whoa and blala/Crash Landing Revisited (and more). Myriam Van Imsschoot/ crashlandingrevisited-andmore. wikispaces.com

Um dos livros que a auxiliaram Mantero a elaborar sua pesquisa coreográfica no processo de criação no solo “Talvez...”, foi *Reich para principiantes.* Reich rompeu com Freud quando percebeu que, apesar de todo o pioneirismo em sua teoria sobre a sexualidade, a psicanálise era uma forma de controle sobre os corpos. Reich referiu-se à função natural e necessária do prazer sexual na vida de todo ser humano para seu equilíbrio emocional. Ele escreveu *Função do orgasmo* no qual dizia que a fórmula do orgasmo (tensão mecânica > carga bioelétrica > descarga bioelétrica> relaxação mecânica), era a fórmula do funcionamento da vida, e que a causa imediata de muitos males assoladores pode ser determinada pelo fato de que o homem é a única espécie que não satisfaz a lei natural da sexualidade.[75] Tal pensamento foi uma revolução nas correntes psicanalíticas por colocar o prazer sexual em grande destaque na vida das pessoas. Alexander Lowen criou, a partir da teoria reichiana, um ramo de psicoterapia corporal, a bioenergética[76], em que o corpo libertar-se-ia de tensões, ou couraças (adquiridas como marcas ao longo do tempo), abrindo-se para o que desejasse fazer. Através da contração do corpo, a técnica permite entrar em contato com as tensões.

Em sua temporada em Nova York, nos anos 1980, Mantero tomou aulas com um professor que promovia uma fusão entre técnica de voz e os exercícios e práticas corporais da bioenergética[77]. A potência com que a voz saía depois dos exercícios a impressionou. Ao fim de uma hora, os alunos emitiam um objeto/voz com uma potência completamente diferente de como começaram. A partir daí pensou em fazer o uso da técnica, não com a voz, mas com o corpo. É quando seu rosto foi acordado e incorporado à sua dança. Daí nasceram as “caretas” no solo “Talvez...”, mencionadas na entrevista de Pinto Ribeiro. Ele guarda na lembrança aquele rosto que, antes impassível e neutro, estava ativo e participante da coreografia. As caretas também significavam o texto, ou a palavra que não sairia de sua boca naquele momento. Para Mantero, a bioenergética foi a ferramenta que a fez entrar em contato com sua “caixa de Pandora”, e permitiu que certas emoções

[75] REICH: 1975, p. 18.
[76] Alexander Lowen, psicanalista de orientação freudiana, foi aluno de Wilhelm Reich nos anos 1940 e início dos anos 1950 em Nova York. Desenvolveu a psicoterapia mente-corporal conhecida como análise bioenergética.
[77] A Análise Bioenergética foi criada a partir do trabalho de Wilhelm Reich. São exercícios corporais vinculados com a respiração, têm o objetivo de liberar emoções reprimidas a fim de intensificar a experiência emocional.

presas ao corpo saíssem. A coreografia adquiriu uma velocidade difícil de agarrar, de marcar, de decorar, tão difícil, que ficou sempre improvisada. Muito dessa peça é o que a técnica, baseada na bioenergética, pôde produzir para uma dança.

Vê-se pelas suas falas e dos entrevistados que seu trabalho é marcado por uma não aceitação do *statu quo*; suas escolhas estão sempre relacionadas a uma não-aceitação do controle. Incomoda à artista o cerceamento de liberdade e enquadramento que qualquer sociedade é capaz de fazer com o indivíduo quando este se torna adulto. Às crianças ainda resta alguma liberdade, aos adultos; não. Talvez aos artistas seja dado o direito de enlouquecer, dentro da moldura da arte. Mas no contexto social, não. Para Mantero, a separação entre corpo e pensamento, ou débito corporal, gerava, se não uma revolta, uma dificuldade em suportar um "estado de corpo" na sociedade em que cresceu. Essa *revolta* existe em geral no seu trabalho. (Entrevista à autora).

3.6 – A escrita automática

> *'Quando improviso eu olho para o espaço e me pergunto o que o espaço precisa de mim, o que eu posso acrescentar?*
>
> *Vera Mantero.*

> *"A escrita automática é uma janela pra produção de tropeços e surpresas com si próprio".*
>
> *Marcela Levi*

O processo de composição em Mantero é decisivo para tornar seu trabalho sólido. Ela pensa e compõe coreograficamente a partir do mergulho na técnica de improvisação a que ela se submete. Adotou desde há muitos anos a escrita automática, uma forma improvisada de escrita que serve como método para desbloquear-se e deixar vir à tona todo o material preso pelo excesso de consciência. O método tem origem nos dadaístas e surrealistas, utiliza-se da escrita com o objetivo de evitar o pensamento consciente do autor. É uma improvisação verbal, nela se encontra uma série de coisas em sua maioria imagéticas. Pode, a partir daí, surgir a vontade de encarnar essas imagens, produzi-las. É uma prática que visa criar um estado específico de atenção com o inconsciente/consciente, e buscar um estado de fluxo aproveitador.

Acompanhei um dia de um *workshop* para atores na Universidade de Lisboa, para observar a técnica sendo aplicada. E seguiu-se assim:

1. Aquecimento corporal dos atores:

2. Escrever sem parar para pensar sobre sua existência, e depois, sobre seu trabalho (cada um dos atores);

3. Ocupação do palco em grupos mediante improvisação;

4. Mantero comenta tudo o que viu; quando é o caso, aponta para as cenas que ficaram na superficialidade, em que a pessoa quis mexer-se por "não saber o que fazer" e não querer ficar imóvel na cena.

Em “Talvez...”, a improvisação de movimento ocorre em cena, mas em outros trabalhos a escrita pode ser a metodologia apenas de um ensaio, para levantar o material de construção do espetáculo. A partir de um texto sem pontuação, ela faz as perguntas a seus intérpretes ou alunos, como por exemplo, como se fará uma dança sem pontos nem vírgulas? Sem pausas ou respiração? A escrita é, portanto, uma forma improvisada de trabalhar com material do racional, por meio de associações livres, e perceber que, se os pensamentos nunca param, então o movimento também pode ser assim. Como improvisadora, aprendeu que os bloqueios não são paralisantes. Esta escrita é importante aliado ao seu processo de criação, de ensaios, não apenas dos solos, mas das criações coletivas. Segundo ela, serve para nunca estar bloqueada, sem nada para fazer, porque o sem nada para fazer simplesmente não existe. A cabeça nunca para, leva-nos sempre a novas associações, surge uma ideia, que desencadeia outra e assim o cérebro não cessa de trabalhar. Ao praticar esta escrita como método de improvisação, são lançadas ao papel muitas ideias numa grande velocidade. Depois de passar pela experiência escrita, transporta-se essa experiência para o corpo no espaço, e então pode-se aferir onde estão os bloqueios, e por que há partes que não se bloqueiam e outras que sim. Essa prática da escrita ajuda a lidar também com o movimento no espaço. Se na escrita temos a possibilidade de nunca parar, porque há sempre um pensamento que surge, incontáveis associações, o corpo no espaço é a mesma coisa.

Para Mantero, os primeiros anos de seu trabalho (que ela considera como pelo menos os primeiros dez anos, se não mais), cada processo de trabalho era “também” um processo de tentar perceber como se faz uma peça, o que é, o que deve ser, quais as “regras” que regem o fazer de uma peça, o que é que rege a vida, a perfeição, o sentido, a intensidade, a magia de uma peça. Ela usa “também” como forma simpática de pôr a coisa porque o processo podia mesmo tornar-se mais que tudo isso do que propriamente fazer a própria peça em causa. Querer perceber como se faz uma peça (antes de fazer e de forma a poder fazê-la) podia tomar a dianteira do processo, podia tornar-se o interesse maior da questão, e isso ameaçava a feitura da própria peça em questão. Sobre a criação de “Talvez...”, diz ela:

> *Quando fui rever os sublinhados que tinha feito durante a leitura do "Waiting for Godot" (que li em inglês) a frase "talvez ele pudesse dançar primeiro e pensar depois" (que é imediatamente seguida por algo como "que é, aliás, a ordem natural das coisas") fez-me um sentido imenso tanto em relação àquilo que eu estava a atravessar no processo de trabalho como também em relação às questões da nossa cultura ocidental (débito de corpo, etc).(Em correspondência com a autora).*

Entrevistei a bailarina e coreógrafa carioca Marcela Levi, que participou dos trabalhos "Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza" (2006) e "Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos" (2009), dirigidos por Mantero com intérpretes de várias origens. Para Marcela o uso da escrita durante o processo dos trabalhos é uma porta de entrada para um fluxo de pensamento desvinculado da lógica linear em que vivemos, "uma janela pra produção de tropeços e surpresas com si próprio", diz ela. É praticado durante os ensaios para se atingir um estado e, quando vai para a cena, esse estado já está incorporado. Toda apresentação, mesmo estabelecida, está por fazer-se, por existir, e ainda assim acidentes podem ocorrer, uma vez que o corpo é algo móvel, inconstante em seus humores e disposições. Marcela vê a escrita automática não como improvisação, mas como prática de um estado específico de atenção, como já mencionado, como um dentro/fora (consciente/inconsciente). O que se faz no papel, se faz com o corpo e com a voz. Um estado de fluxo aproveitador. "*Tenho sempre a imagem do pica-pau que nos desenhos animados se move fascinado pelo odor, pela imagem de uma torta. Penso assim na escrita automática, você diz sim a algo, deseja algo e esse algo te leva a outro algo. Acho que é uma prática de acionar "sins" temporário*s".

Embora esta tese esteja focada nas questões das micropolíticas apresentadas em alguns solos, interessou-me perguntar como era o processo de trabalho da coreógrafa com o grupo. Sabia por ela e por outros entrevistados que havia sempre dificuldade em torno do trabalho coletivo. Como seria o processo de Mantero em compor com o grupo? Em "Até que Deus..." a peça foi toda escrita a partir de fragmentos de texto e em improvisações muito corporais feitas com grupo a partir da poesia de Herberto Helder, poeta português. Improvisou-se muito a partir de algumas noções, diz Marcela e depois conclui:

> *Ai, não sei como são os processos dela com os solos. Mas, não generalizaria em processos de grupo e processos de solo. Explico: sobre os solos não posso falar... não sei. Mas em relação aos dois processos de grupo em que trabalhei com ela, posso te dizer que foram MUITO diferentes. Algum caos e desamparo sempre há, porque é a Vera é isso que, a meu ver, ela tem de mais excitante. Acho que com a Vera, pelo menos comigo, nada acontece plenamente. Mas veja bem, isso pra mim é o que a torna tão interessante e inquieta. Buscar a plenitude pode até ser (precisamos dos nossos fantasmas fantasiosos para viver), mas nunca ter isso como alvo. Mas sim ter questão, procurar questão, aguçar os sentidos. Isso sim foi é uma "marca" na minha experiência com a Vera. Acho que é isso a plenitude em se tratando da Vera: Vivacidade e obscuridade. Eu não deixaria a Vera passar "impunemente" nem pelo meu trabalho, nem pela a minha vida. "Vamos comer Caetano... vamos comer Vera...".*

Para Mantero, "Talvez..." é o resultado de uma serie de dificuldades e incapacidades, que geraram um vazio, uma tentativa ou incapacidade de construir algo. Este solo, por todas as razões até aqui discutidas, nos apresenta as características de um corpo com autonomia e crítico, capaz de transformar o nada, o vazio, em manifestação estética, é a transformação do desejo em discurso. O que a principio a paralisava, bloqueava, causava-lhe ausência de vontade de dançar, rende-lhe uma obra que está viva e circulando até hoje, passados vinte anos e ainda fazendo sentido exibi-la.

Concluo esse capítulo com um trecho da sua comunicação apresentada no Colóquio promovido pelo Forum Dança no ACARTE em junho de 1990.[78]

> *(...) Para mim a dança, salvo raras e honrosas exepções, é uma coisa insatisfatória. A insatisfação é um processo contínuo e muito valioso que me tem feito percorrer vários caminhos. Primeiro a insatisfação com o movimento que me era dado a dançar e que me fez procurar outro tipo de movimento que é para mim mais verdadeiro, mais vivo, mais orgânico. Depois do encontro com esse novo tipo de movimento senti a insatisfação do movimento puro, da dança que dança para dizer determinadas coisas, mas que não consegue. Olhava para as pessoas a dançar, via-as continuamente a pularem, a pararem, a correrem, a virarem, a olharem intensamente para qualquer coisa, a mexerem outra vez e eu a pensar: Meus Deus, será que daqui a cem anos a dança vai continuar a ser*

[78] In: Sasportes, José e Ribeiro, António Pinto. História da dança em Portugal. p. 91

> *exatamente isso? (...) E depois de experimentar aulas de representação durante uns anos, um fenómeno estranho e preocupante começou a dar-se em mim: comecei a sentir que, se posso abrir a boca e dizer aquilo que quero dizer, para que hei-de estar a esbracejar e a espernear imenso tentando fazer perceber a mesma coisa, ainda por cima sem resultados satisfatórios? (...)Verifiquei que, apesar desta experiência, ainda subsistia em mim o impulso de dançar e cheguei à conclusão que em espectáculo, assim como no dia-a-dia, precisamos da comunicação não verbal e de comunicação verbal. Precisamos das duas juntas.*

As obras dessa artista são marcadas pelo uso em igual potência dos gestos, movimentos, e voz (uma poderosa ferramenta, percebe-se no solo em homenagem a Josephine Baker) aparece sem que ela substitua ou represente alguma coisa, mas quando é preciso dizer aquilo que com o corpo não é possível. Quando apenas o movimento não é suficiente para dizer o que precisa dizer. De um dos entrevistados[79] ouvi a curiosa afirmação de que sua obra era permeada por uma espécie de desejo de filosofia, como se ela quisesse dançar Deleuze, como se perguntasse como seria dançar um pensamento filosófico. É como se no seu trabalho existisse sempre uma pesquisa para encontrar uma solução para isso. A condição de risco é presente nos trabalhos da coreógrafa, não tanto do risco físico, tipo do Wim Vandekeybus, ou uma coisa desse gênero, mas o risco que faz dos processos cênicos, coreográficos, espetacular, um espaço de pesquisa. O espaço de representação em Vera, não é, ou raramente é, ou nunca é mesmo, um espaço confortável. Para Tércio, o palco é claramente o local em que a instabilidade está presente, como nos solos: “e.e cummings” (homenagem à Josephine Baker em e “Poesia e Selvajaria”, de 1998). Em e.e cummings há a instabilidade (provocada pelos pés de cabra) contaminando de instabilidade todo o espaço cênico e, consequentemente, o público.

A dimensão política no trabalho dessa coreógrafa possivelmente está na percepção violenta do afastamento ancestral entre corpo e espírito. Não cabe muito bem nas estruturas de entendimento da nossa cultura ocidental a ideia de que o corpo entende, de que o corpo pensa. A cultura racionalista vinda dos iluministas nos acostumou a acreditar que onde há movimento não há pensamento, e onde há filosofia há transcendência e não imanência. Mantero não se auto conclama

[79] Daniel Tercio professor na faculdade de Motricidade Humana.

especialista em Deleuze (no solo “O que podemos dizer do Pierre”, de 2001, a trilha sonora é uma aula de Deleuze), mas para ela é dos poucos filósofos que entende realmente o corpo como um lugar de entendimento, como lugar de compreensão e não como um lugar de que nós saímos dele para perceber alguma coisa. Mas sabemos que são poucos os filósofos que tem essa via.

4 – EROTISMO COMO MARCA DE *REVOLTA*

"Ao mais forte de nossos instintos, ao tirano interior, sujeitam-se não só a nossa razão, como também a nossa consciência. A vontade de potência não é um ser, não é um devir, mas um pathos, - ela é o fato elementar de onde resultam um devir e uma ação."

Friedrich Nietzsche , Vontade de potência

[80]

4.1. O erotismo na dança

Neste capítulo abordo duas obras de Vera, "Olympia" (1993) e "Uma Misteriosa coisa disse e.e cummings" (1996). Pensarei na dimensão erótica ligada à reivindicação feminina a partir dos conceitos de vontade de potência e devir, formulados por Nietzsche no século XIX e retomados por Deleuze no séc. XX. Entendemos Vontade de potência como desejo de posse total da própria existência. Como dito no primeiro capítulo, Nietzsche associa vontade de potência a instintos fundamentais, como por exemplo o instinto de liberdade. Vontade de potência não é somente – nem sobretudo – a vontade de dominar. Trata-se, fundamentalmente, da vontade de durar, de crescer, de vencer, de estender e intensificar a vida.

[80] http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/sesc/images/Olympia.jpg

Entendo devir como uma enunciação de um desejo, que nada tem a ver com reivindicação, pois ele nunca alcança uma forma, nunca é mimese. Deleuze marca, com sua filosofia, a afirmação da diferença, o propósito de reverter o pensamento representacional presente na filosofia platônica, fundada em pressupostos metafísicos, numa concepção da existência como a-histórica, para pensar a filosofia em um plano de imanência, isto é, participante do mundo real. Para Deleuze, o ser imanente é ser em permanente devir. José Gil aplica na dança o plano de imanência da filosofia de Deleuze da seguinte forma:

a) o desejo deseja agenciar;

b) o desejo deseja a imanência; e

c) o desejo deseja fluir.

Isso exige um território para o desejo desejar e desejar já a construção desse espaço em que ao fluir sem impedimentos libera a sua potência.[81]

O tema do erotismo se impõe, para mim, de modo determinante, por ter sido o meu tema central na última década. Intriga-me pensar o corpo nu na dança contemporânea como um nu destituído de erotismo, o que me leva sempre a questionar: como isso é possível? De que nos separamos quando pensamos o corpo dessa forma? O erótico deve ser sempre ligado à exaltação do sexo? Erotismo, neste capítulo, corresponde a uma das possíveis materializações de potência descrita na explicação acima e presente na *revolta* de que tratamos nesta tese. Reconheço – repito – que nem todo nu na dança contemporânea é necessariamente erótico; porém, mesmo nos casos em que não é feito esse agenciamento, ouso dizer que vejo erotismo.

Jorge Glusberg aponta para a utilização do corpo como meio de expressão artística, uma tendência atual que recoloca a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas anteriores à

[81] GIL: 2001, p. 73.

História da Arte, pertencentes à própria origem da arte. Ainda segundo ele, superados os problemas de formas e materiais, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos. Ao invés de uma religião capaz de impor sentido aos atos, tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um pequeno grupo de iniciados.[82]

"Tem coisas que nos deixam sem palavras. E tem coisas que as palavras não dão conta de dizer. É aí que entra a dança." Essa frase de Pina Bausch (colhida no documentário Pina, de Wim Wenders) reflete minha angústia de estar sempre diante de algo que olho, percebo, entendo e, no entanto, ao compartilhar o que penso, a ideia se dissipa e se esvazia de sentindo, reduzindo-se a uma percepção sempre subjetiva. Lúcia Castello Branco, professora de literatura na UFMG, em sua tese "*Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*", afirma que definir erotismo, a linguagem cifrada de Eros, de acordo com as leis da lógica e da razão, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico. Por seu caráter incapturável, o fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas. Os domínios de Eros, diz ela, são nebulosos e movediços:

> *Não é outro o impulso que me move quando tento caminhar no rastro desse estranho Deus. Sei que a tentativa de verbalizá-lo é absurda, no entanto, fascinante. Talvez o fascínio provenha exatamente do paradoxo em que consiste a tentativa de capturar o incapturável, de lapidar o silêncio. Na ilusão de evitar os desvios enganosos de Eros, não ando à busca de uma definição cabal do fenômeno erótico, que me leve ao fim de seu percurso. Busco o próprio percurso, a trilha cíclica do Deus.*[83]

É o incapturável do erotismo e a constante desestabilização que ele provoca[84] o que o torna ferramenta do devir. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas

[82] GLUSBERG: 2003, p. 51.
[83] BRANCO: 1983, p. 66.
[84] No capitulo 2., na discussão sobre o nu, o coreógrafo Miguel Pereira aponta para essa desestabilização quando se refere ao estranhamento inicial do público quando vê os órgãos sexuais dos artistas e começa a pensar nos tamanhos dos membros, mas percebe que logo em seguida o público esquece, se acostuma, e passa a olhar o corpo de forma naturalizada.

apresentam, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a "realidade objetiva". Glusberg sublinha: "Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural".[85]

A performance procura transformar o corpo no signo central da cena, em um veículo significante, diferentemente do que ocorre no espetáculo teatral, em que o corpo costuma servir como veículo, como voz do texto. Essa unidade de trabalho se apresenta numa variedade de sentidos: visual, olfativo, tátil, auditivo etc. A ilusão de um corpo desprovido de significação, de suas atitudes normais e naturais, se desvanece por completo para o espectador de *performance* e leva à descoberta do valor positivo da denúncia que adquire a prática corporal somada ao trabalho criativo.[86]

> *Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que nós já não reconhecemos um gesto com um ato semiótico, nós o tomamos simplesmente como um ato do dia-a-dia. Então, pra reconverter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmistificação da ordem cultural, e é a arte que tem a chave mestra desta operação.*[87]

Nos encontros em Lisboa, quando postulei a nudez em Mantero como erótica, ouvi algumas interpretações. A mais recorrente era a que não ia ao encontro da minha proposição. Diziam-me que não era uma nudez erótica. O corpo ali representado seria o de uma nudez clínica, natural, animal – nada que, sobre o palco, remetesse a algum universo do erotismo. Por toda a revisão bibliográfica feita percebi (salvo observações na tese de Lepecki sobre a figura feminina no solo "Talvez...") o que é facilmente reconhecido na obra de Mantero são: questionamentos sobre a própria História da Dança, e sobre mecanismos de poder na sociedade. O presente estudo mostrou que há sim, reconhecimento da dimensão sexual, mas não o erotismo necessariamente.

[85] GLUSBERG: 2003, p. 57 e p. 72.
[86] *Idem, Ibidem*, p. 58.
[87] BRANCO: 1983, p. 76.

> *Se a sexualidade é construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que esteja "antes", "fora" ou "além" do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder.*[88]

Percebo o erotismo como um sonho politicamente impraticável, aproveitando a feliz definição de Butler, pois ele é de tal maneira manipulado por instrumentos de poder, que, para proclamá-lo caro ao funcionamento da arte, é necessário, primeiramente, repensar subversivamente nossa própria identidade. Muitos nus são clínicos no palco, carregam a intenção de ser coisificados, naturalizados, mas não acho que esse seja o caso dos solos de Mantero. Neles, o nu se faz presente, mas não há uma sexualidade imposta – o erótico aparece nas figuras "estranhas" em que Mantero propõe se transformar. É nesse ponto, a meu ver, que há o pertencimento ao que estou propondo como erótico. Pode-se encontrar essa dimensão do erótico, além das personagens estranhas, na naturalidade e fragilidade com que ela se dá a ver em cena. "Olympia" e "e.e cummings" propõem uma grande proximidade e intimidade com o espectador, para além da nudez.

A mulher, cujo corpo servia como modelo primordial para pinturas do século XVII, passa, no século XX, sobretudo a partir dos anos 60, com a experiência da Body Art, a ser sujeito. Sua primeira subversão será sair do campo do belo, do inatingível e enfrentar as representações mentais da dominação masculina. Depois da *Body Art*, do feminismo e de todos os movimento das minorias, a discussão em torno do corpo da mulher, tomou outra direção, muitos teóricos afirmam que a mulher nunca mais será um objeto, pois tornou-se sujeito ativo capaz de subverter todos os ditames morais que limitam as possibilidades de viver na exaltação erótica. Para um homem ou uma mulher, tratar seu próprio corpo como objeto de sedução é também exprimir seu desejo de viver. Não há sociabilidade sem sedução, sem esse reconhecimento implícito de que meu próprio corpo é recebido como objeto pelo outro.

[88] *BUTLER:* 2003, p. 55.

Mas o uso do corpo nu feminino chegou a tal grau de banalização no final do século XX,[89] que nos anos 80, nos EUA, um movimento de artistas feministas, as Guerrillas Girls, lançaram seu grito de protesto espalhando *pôsters* por todas as galerias de Nova York com os seguintes dizeres: "*Do women have to be naked to get into the Met museum*?"[90]

O corpo nu, que na *performance* surgira como um corpo natural, desfetichizado, termina, com a banalização de seu uso - principalmente no caso do corpo feminino - sendo questionado por essas mulheres artistas. Isso porque, argumentam elas, uma mulher nua no trabalho de um homem é algo visto como natural; porém, se é a própria autora quem se apresenta nua, isso é considerado sinal de narcisismo.

É o caso da pintora Carolee Schnnemann, pintora norte-americana que chega a Nova York em 1961, recém-formada pela Universidade de Illinois. Vivendo no epicentro do movimento da contracultura e inspirada pelas leituras do "Teatro e seu duplo" de Artaud, por Virgínia Woolf, Wilhelm Reich, Simone de Beauvoir e Cézanne, rapidamente se envolve com o grupo Fluxus[91], importante movimento originado na então Alemanha Ocidental pelo artista plástico e galerista George Maciunas, mas que tomou corpo em Nova York. O Fluxus reunia artistas de várias áreas, com a paixão em comum por uma nova forma de pensar a arte. Guiado pela vontade de propor novas experiências, o grupo desenvolve incessantes atividades entre 1963-64, levando *happenings* para espaços públicos como praças, ruas, galerias e teatros pequenos.

Passados tantos anos, ainda se percebem muitas forças tensionadas quando a obra, especialmente a obra produzida por mulher, levanta questões sobre o erotismo. A concepção, amplamente compartilhada, da inexistência das mulheres,

[89] Eduardo Vianna, pintor português surrealista, depois de já ter pintado quadros bem futuristas em 1916, faz, em 1925, consciente do apelo que tem um corpo nu feminino na pintura, um nu apenas para vender e não morrer de fome.

[90] Tradução livre: "Para entrar no Metropolitan Museum, as mulheres têm que estar nuas?" O pôster trazia uma mulher nua, usando máscara de gorila, e ao lado uma estatística com o número de artistas com obras expostas no Metropolitan: "mais de 95% artistas homens, os nus eram 85% de mulheres".

[91] Movimento criado por um grupo de jovens estrangeiros e norte-americanos, residentes no bairro Soho, em Nova York. A maioria havia frequentado a escola de John Cage. Dentre seus fundadores estavam Yoko Ono, Kaprow e Stockhausen.

exceto como produtos do desejo dos homens, dificulta o entendimento do que chamo aqui erotismo, pois o que desejo pensar é em como a nudez feminina, sem fetichização, pode ainda conter a dimensão sensual. Dentre todas as formas artísticas, quando olho para a dança enxergo um singular erotismo, seja pela exposição de corpos bem tonificados e quase nus, seja pelo aspecto de androginia presente nos corpos de mulheres e homens. Seja, ainda, por ela incorporar a fantasia do tornar-se outro, mesmo que por alguns instantes. Relaciono *revolta* ao erotismo apresentado por algumas obras na dança contemporânea. Considero elucidativa para essa discussão a resposta do crítico António Pinto Ribeiro ao meu questionamento:

> *[...] o que Boris Charmat faz não tem nada a ver com a nudez de Jerôme Bel, que não tem nada a ver com o que faz Vera Mantero. Eu acho que tem a ver com um monte de coisas, em alguns casos será uma espécie de dança performance, portanto o corpo ai é uma espécie de última tela onde tudo se pode inscrever, é um recuo absoluto do corpo como o lugar último da inscrição, do que quer que seja. Acho que há outros lados, outra dimensão da nudez. [...] É um fato que isso acontece, é um fato que isso pode acontecer em danças de natureza mais reivindicativa do feminismo, aquilo que chamam gender, tem a ver com um universo da reclamação dos direitos dos gays e lésbicas e tudo isso. Eu acho que é muito diferenciada e diversa a nudez. A nudez do Jerôme Bel é muito provocadora, muito iconoclasta, para acabar por ser alguma coisa hoje em dia muito mais estética [...]. Agora, há situações em que há um erotismo nesses corpos. Há algo da dança francesa da década de 80 que com certeza era muito mais explícito do que isso que existe hoje. Acho que há um acontecimento que foi muito importante a certa altura. A dança anterior ao aparecimento da Sida [AIDS], quer na dança europeia, quer na dança norte-americana, era uma dança cheia de fulgor, de sensualidade, a glória do corpo, exaltação do corpo e da sensualidade. Eu creio que com o Sida, nos anos imediatamente a seguir [o surgimento da doença], em que a doença não tinha cura, portanto era sinal de catástrofe, do pânico, acho que aí os corpos de uma forma mais ou menos inconsciente se auto-culpabilizavam, se autopuniam por ser neles que a doença se manifestava. Acho que era uma coisa assim. Algo do universo judaico-cristã devia estar implícito, eu creio que isso passou, como também o pânico terá passado. Mas as últimas coisas que eu tenho visto em dança contemporânea de uma forma geral não têm esse apelo ao erotismo. (Entrevista à autora)*

Percebo reivindicação feminista nos solo “Olympia” e “e.e cummings” e muita distância da ideia do corpo como lugar da auto-punição dos anos do surgimento da AIDS. Guardo sempre a impressão de que sobre o corpo parece

pesar muito mais repressões do que sobre a palavra. É o que sou levada a pensar quando vejo o descompasso entre a dança e outras artes como teatro ou literatura, onde tantas ideias sobre o erotismo apareceram ao longo dos séculos sem causar a mesma dúvida ou o mesmo espanto. Em “Olympia”, Mantero lê Asfixiante Cultura, de Jean Dubuffet, inteiramente nua. Trata-se de texto corrosivo, iconoclasta, contra o conformismo e caráter mercantilista da arte canônica. Passados alguns minutos lendo o texto em cena, Mantero reproduz uma das mais famosas e escandalosas obras de Manet: “Olympia”, de 1863, tela inspirada na Vênus de Ticiano (1538), e, por sua vez inspirada na Vênus Dormida de Giorgione (cerca 1510). Imagens da mulher sob os signos de etéreas, intocáveis e lânguidas, que marcaram a história da pintura. Manet, porém, subverte e substitui a deusa mitológica por uma famosa cortesã parisiense da época, e Mantero, por sua vez, propõe outra subversão ao colocar sua Olympia lendo Dubuffet.

As obras coreográficas herdeiras dos movimentos pós-modernistas onde o nu feminino aparece estão em permanente questionamento acerca de sua função em nossa sociedade, na qual o capital é uma notável máquina de captura do desejo, que tudo desmancha, tudo o que é sólido na forma de mercadoria e moeda de troca. O corpo feminino é o principal meio de venda no mundo bombardeado por imagens de beleza, em que o universo feminino é associado à eterna juventude. Uma carência de sentido se reflete no fato de, ao contemplarmos as obras em que o nu aparece, lançarmos mão dos mesmos conceitos sobre erotismo utilizados pela indústria e, mesmo como espectadores mais atentos, não sermos capazes de oferecer outro olhar.

Mantero aponta em seu trabalho o eterno desconforto, que ela denomina o “débito corporal”, da sociedade em que nasceu e cresceu, onde sente que o corpo é separado da mente. Embora os artistas da dança contemporânea daqui e d´além mar tenham nas importações de outras culturas, a origem de suas reflexões teóricas (no caso da dança, forte influência do pensamento francês e norte-americano), a relação entre corpo e mente, aqui, embora compartilhe aspectos do que se vê em Portugal, resultou diferente. O culto ao corpo, a ditadura da beleza e da eterna juventude imposta às mulheres brasileiras parecem ser mais opressivos (reflexo do niilismo invertido comentado no capítulo 1). Lembro-me de ficar surpresa

por não encontrar nas bancas de jornal, em Lisboa, revistas masculinas tão ostensivamente expostas como no Brasil e observar, também, a naturalidade com que era encarado o *topless* nas praias portuguesas. Naturalizamos o excesso de exposição do corpo feminino e de alguma maneira, infelizmente, já não o questionamos tanto, mas, por outro lado, reconhecemos, como observado na *Body Art*, que se nosso corpo é objeto para o outro, ele o é necessariamente pra nós. Pelo menos isso.

4.2. Olympia (1993)

> *"O processo de doutrinação atingiu agora o ponto em que é raro encontrar alguém que admite ter pouca estima por uma tragédia de Racine ou uma pintura de Rafael. Isto é verdade tanto entre intelectuais quanto entre outros.*
>
> *Surpreendentemente, é mais entre os outros, aqueles que nunca leram uma linha de Racine, nem viram uma pintura de Rafael, que os defensores mais militantes desses valores míticos podem ser encontrados."*
>
> *- Jean Dubuffet, Asfixiante cultura*

A Maratona para a Dança, realizada no teatro Municipal Maria Matos, em 1993, foi iniciativa criada por coreógrafos e bailarinos que queriam fazer o país acordar e reivindicar direitos dos profissionais das artes. Mantero apresentou "Olympia", uma obra improvisada preparada apenas para aquele evento, depois incorporada ao seu repertório de solos. O trecho acima foi extraído de Asfixiante cultura, de Jean Dubuffet[92], escrito em 1968. Um texto, como já dito, iconoclasta, que derruba rótulos "enobrecedores" da aparelhagem cultural e expõe a relação mercantil, portanto, entre arte e o dinheiro.

Ao aceitar o convite para participar do evento, Mantero se pôs a pensar o que poderia fazer para "acordar" as pessoas. *Asfixiante Cultura* pareceu-lhe uma escolha absolutamente adequada. A dúvida que lhe surgiu em seguida foi como adequar essa leitura ao evento. Mantero questionou se não pareceria pretensioso ler textos sobre o que pensa ser a verdadeira cultura. A nudez apareceu-lhe como contraponto à "arrogância" que poderia ser ler Dubuffet em público - ainda assim, ler o texto nua, frente a um microfone, continuava a parecer-lhe estranho. A lembrança da pintura de Manet foi a solução para o impasse. Diz Mantero:

> *E se fosse a Olympia a ler o Dubuffet? Ai! Não! Que horror, aí é que me caiam todos em cima, sacrilégio à pintura etc. etc. Contei ao André Lepecki que queria ler o Dubuffet nua, mas que não sabia como o fazer sem ser só ler o Dubuffet nua, sem lhe falar sequer do*

[92] Pintor francês (1901- 1985). Foi o primeiro teórico da arte bruta e autor de vigorosas críticas da cultura dominante.

> *quadro. Então não é que ele diz: "Oh Vera, não te lembras da Olímpia do Manet (que tínhamos visto juntos)? Acho que devias fazer qualquer coisa com ela". E fiz.*[93]

Da experiência de assistir à *performance* ao vivo, no Rio de Janeiro, lembro-me das imagens: uma mulher aparecendo no canto direito de um palco desprovido de qualquer cenário (sem pernas laterais ou cortinas ocultando o urdimento), caminha lendo um livro. Aos poucos, percebe-se que está arrastando um grande objeto, uma cama. Para no proscênio, deita-se e forma diante do público a pintura de Manet. Sua pose, seus cabelos e alguns adornos trazem à lembrança a famosa tela. O que ocorre em seguida, durante pouco mais de dez minutos, é uma relação íntima com o espectador. Mantero sai dessa imagem, procura movimentos a partir do improviso com os cabelos e com o som dos pequenos saltos. Assistimos, numa encenação marcada pela simplicidade, à desconstrução de uma imagem canônica da História da Pintura, a partir de humor sutil que torna a singularmente cômica, trazendo-a para o tempo real, aquele que é dividido com os espectadores durante o espetáculo. O que era uma imagem com fortes signos de indignação, de texto corrosivo e corpo nu, transforma-se em uma cena na qual presença do nu, paradoxalmente, traz leveza e humor, e não estranhamento e rejeição.

A Olympia de Manet, a primeira Olympia, gerou, à época, muita indignação. Foi apresentada pela primeira vez, em 1865, em um salão de artes e causou sensação por apresentar a cortesã mais famosa de Paris, Victorina Meurand, nua, cínica, ao mesmo tempo provocativa e ingênua, enquanto uma negra chamada Olympia lhe ofertava um ramo de flores. O quadro provocou ataques sem precedentes, e foi rechaçado pelos críticos do salão. Porém, quando exposto no salão de recusados, provocou imensa curiosidade. Para os críticos, Manet foi grosseiro ao apresentar sem idealização ou artifícios uma mulher nua, desrespeitou o gosto de sua época ao apresentar um naturalismo franco. A polêmica em torno do quadro tornou essa pintura uma das criações mais célebres e exitosas do pintor.

[93] Parte do programa "*Mês de março, Mês de Vera"*, que aconteceu na Culturgest em 1999, com curadoria de António Pinto Ribeiro.

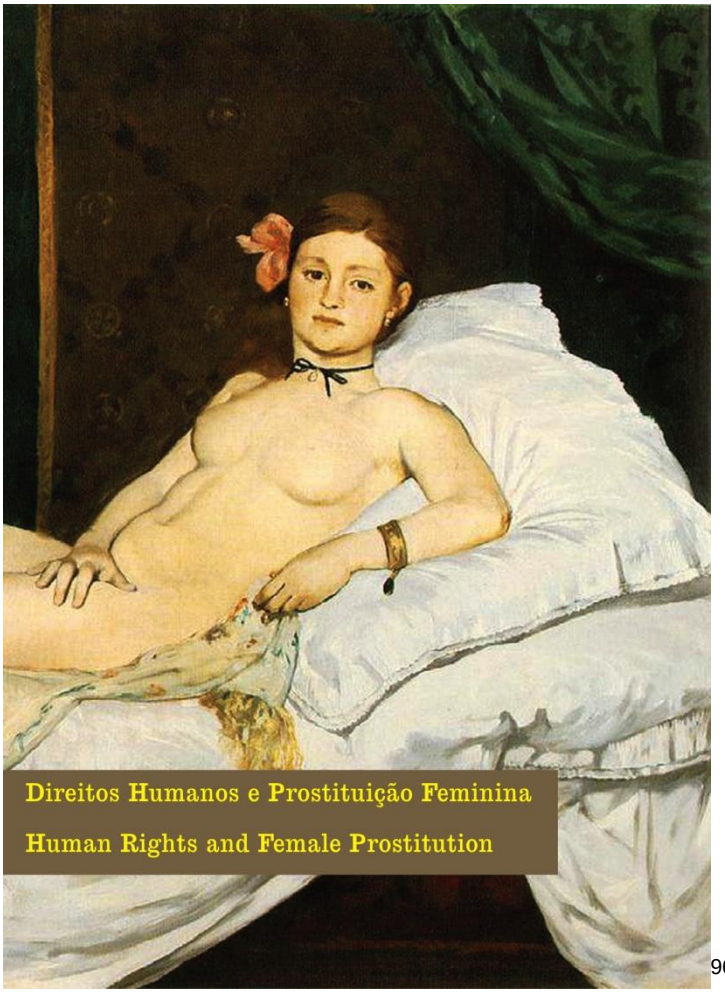
Retiro dessa análise a imagem da prostituta e faço aqui uma abordagem ligando-a às possibilidades que a prostituta pode representar para além de dois aspectos comuns: relação com o dinheiro e submissão ao desejo do outro, normalmente masculino, que a "subjuga". A ligação entre imagem, mulher e prostituta não é nova. Nova, inovadora, é a possibilidade de ver, nessa relação, uma imagem de potência, um devir-mulher. O quadro de Manet mostra uma famosa cortesã, a qual, não resta dúvida, faz o que faz por escolha, não por submissão. Georges Bataille, no livro *Erotismo*, assim descreve a imagem de uma cortesã:

> *Não existe uma prostituta em potencial em cada mulher, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de seus atrativos, uma mulher está exposta ao desejo do homem. A menos que ela se resguarde inteiramente, por uma decisão de castidade, a questão é, em principio, a de saber a que preço, em que condições ela cederá. Mas, com as condições satisfeitas, ela sempre se dá como um objeto. A prostituição propriamente dita só introduz uma prática de venalidade. Pelo cuidado que ela dispensa a seus enfeites, pela preocupação que ela tem com sua beleza, que sua roupa realça, uma mulher se considera ela mesma um objeto, incessantemente oferecido à atenção dos homens. Da mesma maneira, se ela se desnuda, ela revela um objeto distinto ao desejo de um homem, individualmente proposto à apreciação.*[94]

A prostituição é um bem para as mulheres?

Quando vi a cartilha da ONG de prostitutas Davida,[95] de que sou simpatizante desde que conheci esse trabalho num congresso feminista em 2006, durante o mestrado (atualmente contribuo para a ONG ajudando na direção dos desfiles para a marca de roupas DASPU), fiquei surpresa; era a mesma Olympia de Vera.

[94] *BATAILLE*: 2004, p. 204.
[95] *Prostituição, Direitos Civis, Saúde*, presidida por Gabriela da Silva Leite, prostituta, coordenadora da Rede Brasileira de Prostitutas.



[96]

Conversei sobre isso com Mantero, enviei-lhe a foto da cartilha da Davida e disse-lhe da minha eterna suspeita, ainda muito solitária, de que nós, bailarinas (os) éramos os verdadeiros profissionais do sexo, pois cabia a nós a produção não apenas de fantasias, mas de experiências corporais significantes para o espectador. Contei-lhe também meu pensamento sobre os estereótipos, sobre como, ao invés de lutar contra eles, eu cada vez mais tinha vontade de fazer uso deles, de me beneficiar deles. Por exemplo, do rótulo da mulher brasileira prostituta. Como estava em Portugal, país com uma imigração brasileira considerável (200 mil brasileiros e diferentes fluxos migratórios),[97] onde se dá uma conhecida tensão nas relações entre os dois povos, aquela era uma oportunidade privilegiada para pensar nos estereótipos criados nessa relação: o brasileiro carrega a puta e o malandro; o

[96] Livreto DH e prostituição feminina. Davida - http://www.davida.org.br/
[97] Segundo dados da ACD, alto comissariado para imigração e diálogo, a imigração brasileira de 1986 a 2003 cresceu nove vezes. Ainda segundo essa comissão, a comunidade brasileira é a mais numerosa, a mais antiga e com a relação afetiva mais aprofundada.

português o dono de padaria (Manoel, ou Joaquim) e a mulher de bigode (Maria). Claro que eu preferia ter vindo do primeiro lugar, pois para mim, de uma maneira geral, a prostituta é uma mulher livre e o malandro um homem que, delitos à parte, é conhecido pela lábia e sensualidade. Passei a praticar um exercício ao andar nas ruas de Lisboa e imaginar que eu carregava uma placa imaginária do estereótipo que dizia: "*Aceito a imagem, venho de um país sensual e exótico tal como o encontrado pelos colonizadores tantos séculos antes, que tem no corpo sua comunhão com a natureza, e onde não há a supremacia da razão*". Essa ideia foi tirada das cartas de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel sobre o descobrimento do Brasil[98]. Nota-se, nas cartas, os portugueses assumindo-se como homens do mar, cristãos, evidenciando sua superioridade face aos nativos. A visão do indígena é então, antes de tudo, uma visão física. É a mais referida e com pormenores. Os colonizadores, longe de aceitar as suas diferenças civilizacionais, concede aos indígenas um estatuto de estado natural primitivo, que os coloca próximo à animalidade.

A partir da comparação entre a imagem estereotipada do Brasil e a nova imagem dos anos 2000 (país com um *boom* econômico e mais oportunidades que o continente europeu), o que ocorreu neste período em Portugal foi uma troca de cordialidades entre mim e os portugueses que só me trouxe benefícios. Concretizava-se ai meu particular enfrentamento *revoltado* ao domínio colonialista.

Para Eliana dos Reis Calligaris, psicanalista, a prostituição é um eterno feminino. A fantasia de prostituição significa fantasia de entrega, de acordo com a raiz latina da palavra: *prostituere* quer dizer colocar-se na frente, expor-se. É essa fantasia de expor o corpo que movimenta homens e mulheres. Para a psicanalista, se uma mulher não tem acesso a essa fantasia, não terá acesso ao gozo sexual, porque, se não puder entregar seu corpo de uma forma "sem segundas intenções", não terá acesso ao gozo. Segundo Calligaris, as mulheres devem às prostitutas a capacidade de fantasiar. Elas são a representação da fantasia de liberdade de entrega do corpo desde sempre. Desde que o princípio da História.

[98] Caminha era um escrivão da armada, não era um homem culto, não tinha muitas referências, mas optei por me basear nas suas impressões, por conter imagens idealizadas das índias tupis.

A prostituição era um componente da vida cotidiana dos gregos antigos. Nas cidades gregas mais importantes, e em particular nos portos, empregava uma parte não negligenciável da população, representando uma atividade econômica de relevo. Não era uma atividade clandestina, as cidades não a puniam e os bordéis trabalhavam à vista da população. Na Europa renascentista, prostituir-se significava a possibilidade de ser alfabetizada e assim criar o próprio destino,[99] ao passo que ser esposa significava submeter-se às regras de casamentos arranjados entre famílias nobres e poderosas e aos valores da igreja católica. À mulher, restava a subserviência ao homem, a procriação e o cuidado com a família. As prostitutas ao longo da História representam as mulheres consideradas livres, que não têm amarras; independentes. Claro que, com todo o processo de quase aniquilação simbólica do gênero feminino desde as antigas civilizações matriarcais até hoje, com enorme perda de funções sociais (nas antigas civilizações havia o culto às deusas da guerra, fertilidade etc.), a imagem feminina que temos hoje, apesar da luta feminista do século XX, está praticamente submetida ao gênero masculino.

As prostitutas que conheci durante os desfiles para a DASPU contradizem a noção de submissão ao desejo masculino e apontam seu desejo em se prostituir como sinônimo de autonomia. Doroth de Castro Ferreira, por exemplo, relata:[100]

> *Eu não aguentava Juiz de Fora, aquela cidadezinha... Eu tinha muitas aspirações, um monte de coisas que eu não faria lá de nenhuma forma. Aí, deixei minha filha lá e vim para cá [Rio de*

[99] O filme *"Em luta pelo amor"*, de Marshall Herskovitz, narra a história verídica de uma moça que para mudar o seu destino torna-se uma cortesã famosa, muito versada nas letras, torna-se, graças a sua erudição, também poeta, na Veneza do século XVII.

[100] Maria Nilce Evaristo dos Santos, nasceu em 30/08/46, é "amigada".
Entrevistadora: Se envolveu com alguém, já? Já se apaixonou por algum cliente?
R: Só por esse meu companheiro. Ele é excelente pessoa Muito humilde. Ele me entende e eu o entendo. Apaixonei-me por ele. Temos 30 anos já de convivência. Ele até me colocou como "independente" dele. Ele é reformado do Exército. Foi meu cliente e eu passei a gostar dele. Foi mais por amor. Depois passamos a nos gostar e fomos morar juntos e estamos até hoje. Não vou dizer que ele tem grandes coisas, mas como pobre me banca direitinho (...). Tudo bem, nós não nos prendemos um ao outro. Se ele quer sair, vai. (...). E ele é boêmio, gosta da noite, de ir às boates, conhece as meninas das boates. Eu não esquento a cabeça porque ele é conhecido na área e eu também. E eu não me importo quando chega à hora de ele vir embora, eu estou lá, deitadinha em casa esperando ele. Aí se eu quero sair, ele sai para o lado dele, eu saio para o meu lado. (In: BARBARÁ: 2007, p.110).

> *Janeiro]. Vim primeiro como doméstica. Depois fui conhecendo a madrugada, a noite. Trabalhei como bailarina, trabalhei no comércio, fiz um pouco de tudo, mas o único lugar com o qual me identifiquei foi na prostituição. Minha realidade é a liberdade, eu gosto de fazer o que me dá na telha. Nunca fui muito ligada a horários, regras, normas... Na prostituição eu encontrei isso. Você vai para onde você quer, na hora que quer, batalha o dia que quer, de acordo com o que você necessita. Todo mundo trabalha para ganhar dinheiro e a prostituta não é diferente. Se você quer comprar um sapato, você batalha para comprar o sapato. Quer um vestido, batalha pelo vestido. A questão material é neste sentido: batalhar em função do que vai te proporcionar.*

Gabriela Leite presidente da Davida, era estudante de sociologia na USP na década de 60, militante de esquerda, e, entre conversas intelectuais sobre política, sexo e liberdade sexual, resolveu fazer sua particular revolução entrando para a prostituição na década de 1970. É hoje uma líder importante para as prostitutas, conhecida internacionalmente por dizer o que pensa, expressar sua opinião publicamente e ajudar as profissionais do sexo a conquistar seus direitos.

4.3 – O corpo nu na dança

Numa época em que a sensualidade na dança já não é mais associada à prostituição, mulher-objeto ou submissão (como as dançarinas da época de teatro de revista) e existem muito mais artistas afirmando-se pelo nu de seus corpos, sem que sejam associadas às dançarinas de *boites*, o nu saiu de exótico para asséptico, clínico, uma forma intelectualmente "respeitável", porém distante e, talvez, conservadora de pensar o corpo.

A nudez nos solos "Olympia" e "Uma misteriosa coisa disse e.e cummings", fala do devir-mulher. Devir entendido, a partir de Deleuze, como conteúdo próprio do desejo, nunca imitação ou abandono para se identificar com um modelo. Embora essas obras não tragam questionamento declarado sobre o tema, parece-me irresistível refletir sobre a condição feminina a partir desses solos, ainda mais quando a coreógrafa traz à tona a figura de uma prostituta e de uma dançarina negra do mundo dos musicais. Para o filósofo José Gil, o nu de Mantero causou certo impacto, que o fez pensar que era dela o primeiro nu na dança portuguesa. Isso não é verdade, mas, de todo modo, registra uma surpresa: apesar de a nudez (sobretudo o nu feminino) já estar bastante aceita e discutida, mundo afora, desde as experiências das artistas americanas na década de 1970, em Portugal, ela só foi aparecer, na dança, nos anos 1990.

O pensamento de Gil traz uma noção de corpo erótico diferente da nossa. Se a bailarina do *ballet* apagava todo o traço dos seus órgãos genitais, a nudez contemporânea não faz, paradoxalmente, mais que sublinhar a continuidade da superfície única da pele, não deixando por igual os órgãos do interior se manifestar ou tornar visíveis. O corpo nu, na dança contemporânea, é aquele que não cria limite entre dentro e fora, um corpo tipo anel de Moebius: pura superfície sem profundidade, sem espessura, sem avesso, corpo-sem-órgãos que liberta as intensidades cinestésicas mais fortes. Quando o erotismo se instaura e possui os

corpos, é porque o movimento de agenciamentos do desejo se inverte, e a dança termina por des-erotizar o movimento, já que esse se torna o próprio desejo.[101]

[101] GIL: 2001, pp. 73-79.

4.4 – Uma misteriosa coisa disse e.e cummings... (1996)

[102]

"Uma tristeza, um abismo, uma não vontade, uma cegueira... atroz, atroz."

Vera Mantero

Este é o nome do solo, de 1993, e a epígrafe é parte da fala dita em cena. A Fundação Gulbenkian encomendou a alguns artistas um trabalho que homenageasse a dançarina Josephine Baker. Este solo foi a escolha de Mantero para falar sobre a "Vênus negra", a "Deusa de Ébano" dos anos 1920. André Lepecki, em *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement,* dedica um capítulo a este trabalho. [103] Lepecki propõe um debate em torno da herança da experiência colonial, depois do fim da guerra entre Portugal e suas colônias africanas, em 1974, e as possíveis marcas nesse corpo que procura a construção de uma auto-imagem. A tese do autor está centrada em como os corpos de Vera Mantero e Francisco Camacho (outro coreógrafo português muito lembrado pela singularidade de seus trabalhos), responde à experiência do debate colonial, e à consequente pressão por modernização pela qual passou o país e que impulsionou o corpo português, isolado do resto da Europa, a tornar-se um moderno corpo europeu.

[102] http://www.orumodofumo.com/contents/news/59/umamisteriosa_fotoweb.jpg
[103] 2001: *Moving without the Colonial Mirror, Modernity, Dance and Nation in the works of Vera Mantero e Francisco Camacho* (1985-97).

[104]

Josephine Baker tinha no exotismo sua marca. Conquistou fama, dinheiro e sucesso, e parece ter feito do estereótipo “mulher-exótica” seu capital. A partir do estereótipo “mulher negra exótica”, criou danças em que o humor, a irreverência, o deboche e a alegria estavam presentes, e isso surpreendia o público da época. Certamente terá sido uma estratégia ao seu favor, uma maneira de enfrentar o racismo. Como aponta Lepecki: neste sentido se pode encarar a peça de Mantero como um ato de protesto político, e associar a inquietante estranheza do colonialismo por evocar o fantasma de uma bailarina negra, simbolicamente adotada para “animar” o colonizador “apático” pela melancólica perda dos mundos.[105]

Mas, como já mencionado, procuro ver na dança exageradamente sensual, sexual e debochada, uma marca de poder. Baker tornou-se mundialmente

[104] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/66/Baker_Banana_2.jpg/220px-Baker_Banana_2.jpg
[105] Lepcki *apud* Silvia Pinto Coelho.

conhecida e respeitada por seu jeito de dançar e expor seu corpo sem pudor. Expunha com sua dança, cheia de curvas e requebros de quadril, um marcado contraste com as linhas e formas rígidas do *ballet* europeu. Sua dança, considerada erótica, era marcada pela extravagância, sensualidade, trajes ousados – era, em suma, uma dança "selvagem": as plantas do pé no chão, as pernas arqueadas, os seios de fora e uma tanga de penas ou bananas. Segundo seus estudiosos, havia em sua dança – sobretudo no uso dos quadris – a presença de uma feminilidade que dominava o masculino, e não era dominado por ele. Desbocada e ao mesmo tempo sensual (características que lembram um pouco Carmen Miranda), Josephine Baker tornou-se estrela no Folies Bergères e no Cassino de Paris, conquistando a fama logo em seguida. Tornou-se rapidamente uma diva.[106] Sua primeira *performance* foi a famosa dança da banana, em que se apresentava vestida somente com uma tanga feita com as frutas. Fora do palco, Josephine lutou contra o racismo e pela emancipação dos negros.

Na Josephine Baker de Mantero percebe-se que o incontornável da dominação colonial, racial e cultural, foi transformado em melancolia e imobilidade em cena. Há nessa peça um corpo dividido, híbrido, entre duas mulheres e um animal. Os híbridos nas imagens de arte contemporânea não interferem com a percepção do visível, não criam aura. Há por vezes uma presença dos corpos, mas não uma aura. Por isso, aparecem numa espécie de não-relação que aviva ainda mais a estranheza que carregam.

As palavras, a poesia, nessa obra, transformam-se em coreografia. Mantero, ao debruçar-se sobre a obra e a literatura a respeito de Baker, sentiu-se impotente e decidiu por se despir, pintar seu corpo de negro, colocar em seu rosto as referências ao cabaré e demonstrar sua fragilidade diante da encomenda. O permanente desequilíbrio sobre as patas de cabra a impede de mover-se. As palavras, que começam quase ininteligíveis, vão em um crescente, transformando-se em pequenos gestos, e a voz, uma quase música sobre sua impossibilidade em representá-la. Todo o exotismo exagerado em Josephine transformou-se, no corpo

[106] Um encontro curioso e inusitado é contado por Nelson Mota em *Noites tropicais*: Chico Buarque, sofrendo muita penúria em seu exílio na Itália, chegou a fazer uma turnê de 45 dias pelo país, uma cidade por dia, fazendo a abertura do show da já diva Josephine Baker - ele e outros músicos viajando de ônibus, e ela numa Mercedes.

de Mantero, em movimento mínimo e contido. O solo é uma poesia dançada. Foi construída a partir da sonoridade das palavras: tristeza, melancolia e não-possibilidade, e seus poucos movimentos, consequência do desequilíbrio real. Nessa coreografia de vinte cinco minutos (requisito da encomenda), assistimos à impossibilidade e à impotência construídas com gestos repetitivos e umas poucas palavras que demonstram não apenas instabilidade física (ela se movimenta, repito, sobre pés de cabra), mas a impotência da representação. Mantero diz:

> *Uma tristeza, uma não possibilidade atroz, atroz...*
> *Uma não possibilidade, uma tristeza atroz, atroz...*
> *Uma não vontade, uma impossibilidade, uma tristeza...*
> *Uma queda, uma não possibilidade, uma ausência atroz, atroz*
> *Uma impossibilidade, uma tristeza atroz, atroz...*
> *Ausência, tristeza, não possibilidade atroz, atroz...*

Mantero tenta explicar ao seu público a sensação de impossibilidade, de tristeza: “Vou repetindo, repetindo para que as pessoas entendam melhor o que estou tentando dizer.” O corpo, em claro desconforto para manter-se equilibrado sobre as patas de cabra, forma imagens de não possibilidade, por isso sua quase imobilidade. Além do exposto numa abordagem como a de Lepecki – pungente reflexão antirracista e de conflito pós-colonial, apresentando a “amnésia” europeia com a brutalidade de seu colonialismo –, há nesse solo uma construção de identidade feminina em meio a uma grande pobreza de espírito – espírito do tempo. Mantero tenta afirmar com o corpo, sem vergonha do desejo ou do sexo, uma luta contra essa pobreza numa mistura de devir-animal, devir-mulher e devir-portuguesa.

José Gil vê nessa peça uma relação daquele corpo feminino com a cultura portuguesa. Para ele, há ali também um devir animal. Ela é metade mulher, metade animal, está nua e faz gestos que não se sabe bem se são gestos humanos ou o quê, porque estão sempre em um equilíbrio delicado. Essa obra, para ele, é resultado de uma micropolítica. A nudez, como dito, não era comum na coreografia portuguesa, na dança portuguesa. Em segundo lugar, ela apresenta um devir-cabra, uma metamorfose própria, em que descobriu que seu corpo devia qualquer coisa. Ainda segundo Gil, o devir é uma fonte fantástica de novidade e de crítica, porque

precisamente as forças hegemônicas querem um *statu quo*, querem ficar na mesma, não se querem metamorfosear e ela, com o devir precisamente, vai por caminhos imprevisíveis. Mantero logrou inserir seu próprio devir num devir que é ao mesmo tempo português. É uma homenagem a Josephine Baker, mas os portugueses não estavam assistindo a uma peça de uma coreógrafa estrangeira, tinha a ver com Portugal, seus movimentos têm precisamente a ver com a plasticidade portuguesa. Nessa dança aparecem figuras da loucura, da anti-dança, anti-dança tradicional, clássica, portanto ligada a toda uma cultura do hábito, do conformismo, conservadora, tradicional. “É o espaço português”, reconhece José Gil (entrevista concedida à autora).

A tese de Lepecki, fundamentalmente, aponta para uma espécie de melancolia pós-colonial diante de um passado de colonização brutal. Apresenta a ambivalência do colonizador entre a sensualidade e a brutalidade do seu olhar sobre o colonizado. Reconheço na obra tudo os que os dois apontam, e acrescento a minha visão, feita a partir de um recorte feminista, de que essa obra é também uma reivindicação de femininilidade. Reivindicação já iniciada por Josephine, de outra maneira, quando uniu sensualidade e deboche em seu trabalho. Mantero não tem interesse em refletir em seu trabalho suas preocupações sociais: “Ela não é feminista, mas a condição feminina, sendo ela mulher, e sendo ela mulher que pensa muito sobre o mundo, isso com certeza que esta lá” (Claudia Galhós, entrevista concedida à autora).

A geração de artistas portugueses de que Mantero faz parte se interessa pela interlocução entre a prática e a reflexão teórica que as teorias pós-estruturalistas e as análises antropológicas oferecem à dança. No caso deste trabalho sobre Josephine, o que vemos é o encontro e também o estranhamento entre dois corpos que representam épocas – colonial e pós-colonial – e pensamentos diferentes. Mas ambos exibem o devir. O devir de Josephine abusa dos símbolos sexuais e sensuais para se estabelecer como artista, e em Mantero vemos um devir sexual e intelectual ao mesmo tempo. Vejo, portanto, o erotismo como presença potente, feminina e *revoltada,* principalmente para a cena feminina nas artes.

O corpo da mulher dançarina dos anos 1920, exposto, nu, provocador, trouxe-nos para uma discussão sobre autonomia e não submissão. Associo o desejo pelo nu a um devir feminino, animal e talvez, uma pulsão sexual que foge do controle da psicanálise – não se trata de histeria, embora alguns movimentos de Mantero, principalmente no solo "Talvez...", possam ser associados às histéricas de Charcot. Freud via na histeria um sintoma de pulsão sexual reprimida, mas creio que ela possa ser vista como um lugar de revolta do feminino. Associo o devir feminino que essas artistas propõem a algo próximo da definição de Wilhelm Reich sobre a potência orgástica: a capacidade de abandonar-se, livre de qualquer inibição, ao fluxo de energia biológica.[107] Difícil imaginar, nos dias de hoje, dançarina como Josephine Baker fazendo sucesso e sendo reconhecida pela sensualidade, como marca de sua singularidade. Hoje esta qualidade foi apropriada pela enorme indústria do entretenimento, e tornou-se, paradoxalmente, ferramenta de controle social.[108]

Em síntese, nas obras analisadas, o desejo apontou para o nu, que apontou para o devir, que apontou para o erotismo, que apontou autonomia, que chegou à prostituição. Respondendo à minha própria pergunta, feita no início deste capítulo, sobre se é possível enxergar um nu clínico na dança contemporânea, respondo, sem querer ser peremptória, que não é possível. O nu da dança contemporânea, e aqui visto a partir de um recorte feminista, é reivindicatório de um espaço cênico ainda dominado por um olhar masculino (olhar esse vindo também de mulheres) sobre o corpo da mulher. A dimensão política dos trabalhos de Mantero está não apenas nas suas escolhas, mas na capacidade que essa criadora tem de partilhar (e desdobrar), em um mesmo local, estética e política.

[107] REICH: 1982, p. 94.

[108] A pornografia não está no centro de nossos questionamentos, mas o texto a *"A imaginação pornográfica",* de Susan Sontag, apresenta uma analogia com o nosso tema. A ideia da pornografia gera preconceito pelo fato de que esta induz à excitação sexual, e, portanto, entra em conflito com o tranquilo e desapaixonado envolvimento que evoca a *genuína arte*, argumento que para ela parece particularmente não-convincente, considerando-se o fato de que algumas obras-primas indiscutíveis contêm passagens que rematadamente excitam os leitores. Para Sontag, é mais plausível apenas enfatizar que a pornografia ainda possui somente uma "intenção", ao passo que a obra de literatura/dança contém muitas.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *Quando acabou de ler o manuscrito de Une Saison en Enfer, a atônita Viúva Rimbaud – como ela mesma afirmava em correspondência - inquiriu do filho qual o significado daquilo que lera. Arthur respondeu que significava literalmente e em todos os pormenores o que lá estava. Bom. Ajudemos um pouco essa espécie de viúvas: para cada autor o significado de cada poema é literal. Se as viúvas puderem - que diabo!, alguma coisa hão-de elas poder -, encontrem essa literalidade. Suspeito de que nunca a encontrarão, porque ou se entende tudo como coisa óbvia, digo: a literalidade do autor, coincide com a literalidade do leitor, ou não existe socorro para acudir à viuvez. Merda. Basta de conversas à beira-mar quando o mar está aí, invitation au Voyage, o mar espera o bateu ivre.*
>
> *Herberto Helder, poeta português.*

O trabalho chega ao fim. Numa nota sentimental facultada pelo objeto de estudo e a forma de escrita adotada, chega ao fim deixando saudades. Nenhuma saudade, porém, dos dolorosos trâmites burocráticos, das ansiedades diante dos prazos por cumprir, do inevitável sentimento de culpa nos poucos dias ociosos. A saudade, boa, vem de todos os personagens com os quais de certa forma contracenei, sejam eles Camus, Nietzsche e Hannah Arendt, os pilares teóricos, sejam aqueles meus contemporâneos, certamente ansiosos por conhecer a conclusão a que cheguei neste projeto que intenta unir filosofia, política e a dança de Vera Mantero.

Partindo do título inicial adotado no ano de ingresso na Academia, “O corpo revoltado, essencial e cruel”, o aprofundamento de nossa especulação permitiu chegar ao “O Corpo *revoltado*: considerações acerca da dimensão política em algumas obras de Vera Mantero”, o que pode dar ideia da longa jornada percorrida. A hipótese levantada como ponto de partida – apareceria um corpo *revoltado* quando Mantero dança? - pôde ser respondida com as ferramentas oferecidas pela reflexão filosófica, que apontou para o conceito de *devir* e *vontade de potência* para localizar o que é dança *revoltada* na nossa contemporaneidade. Assim, por exemplo, procuramos destacar que, com o chamado

fim das utopias, já podemos pensar a dança livre das urgências revolucionárias. Se perguntávamos como era possível, em nosso momento atual, reativar a potência artística inerente à ação política, e, como se operaria a instauração dos possíveis na dança, descobrimos que Mantero conseguia fazê-lo. Quando ela dança constrói um corpo *revoltado*. É o corpo *revoltado* que dança.

A conclusão que lentamente foi sendo construída ao longo deste trabalho foi a compreensão do conceito de *Revolta* como não institucionalização dos desejos e lugar privilegiado de potência tanto política quanto estética. Penso haver logrado abrir um caminho diferenciado para pensarmos a recepção da dança contemporânea.

Perdeu sentido a nudez na dança ocupando espaço de não erótica, clínica. Esta discussão nos levou a olhar para o erotismo e nele enxergar lugar de *revolta* do feminino; um *devir-outrem*, devir-animal. Reconhecia na dança um campo no qual os gêneros se confundiam, os corpos eram marcados pela androginia e pulsavam singular erotismo. Terminei por apropriar-me desse tema. Assim sendo, vemos o nu da dança como um recorte feminista, reivindicante de um espaço cênico ainda dominado por um olhar masculino sobre o corpo feminino. A nudez feminina na cena provou-se carregada de múltiplas intenções.

O acesso privilegiado aos personagens importantes da história da dança contemporânea em Portugal terminou por criar um capítulo de recuo reflexivo, inesperado, sobre crítica e recepção da dança contemporânea. O diálogo contínuo entre crítica e coreógrafos rendeu, na história recente de Portugal, uma trajetória de dança sólida em país que também ainda não investiu em políticas públicas para artes.

A dimensão política encontrada nas obras de Vera Mantero podemos resumir em poucas palavras situando-as no *desentendimento* de Ranciére: lugar no qual a filosofia encontra ao mesmo tempo a política e a poesia, isto é, distribuição de maneiras de perceber e falar sobre o mesmo processo de subjetivação. A cultura racionalista vinda dos iluministas, criticada por Nietzsche, talvez tenha nos acostumado a acreditar que onde há movimento não há pensamento, e onde há filosofia há transcendência e não imanência. Essa questão

foi pelos artistas da dança *politicamente* contemporânea, superada. Se a filosofia é um exercício de pensamento a dança também é. O pensamento na dança aparece corporalmente. Há uma empatia entre questões filosóficas e questões propostas por criadores de dança. O que aproxima é a prática da reflexão que se dá por estratégias diferentes. A filosofia usa o texto verbal, a dança usa movimento. O pensamento não é só racional. Os artistas não precisam mais buscar suporte em outras disciplinas para serem visíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Livros

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Argos. Chapecó, Santa Catarina. 2009.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém- um relato sobre a banalidade do mal.* Companhia das letras. São Paulo. *2000.*

_____ *A promessa da política*. Difel. Rio de Janeiro. 2005.

_____ *Sobre a revolução*. Moraes. Lisboa. 1971.

ARENDT, Hannah & HEIDEGGER, Martin. *Correspondência.* 1925/1975. Org. Ursula Ludz. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2001.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Martins Fontes. São Paulo. 1999.

ARÁN, Márcia. *O Avesso do avesso, feminilidade e novas formas de subjetivação*. Garamond, Rio de Janeiro. 2006.

ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre- o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Nova fronteira, Rio de Janeiro. 2004.

BARSANTE, Cássio Emanuel. *Carmen Miranda*. Elfos. Rio de Janeiro. 1994.

BARBARÁ, Anna Marina. *As meninas da Daspu*. Novas Ideias. Teresópolis. 2007.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Editora Arx. São Paulo. 2004.

_____ *Oeuvres Complètes*. Gallimard. Paris. 1979.

BAUMANN, Zygmunt. *Identidade.* Zahar. Rio de Janeiro. 2005.

_____ *Amor Líquido - sobre a fragilidade dos laços humanos*. Zahar. Rio de Janeiro. 2004.

BEAUVOIR, Simone. *A Mulher independente*. Pocket Ouro/Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 2008.

---------- *El Segundo Sexo*. Debolsillo. Buenos Aires. 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* Editora Brasiliense. 1985.

BEY, Hakim. *Taz- zona autônoma temporária*. Conrad livros. São Paulo. 2001.

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. Faber and faber. London. 1965.

BURT, Ramsey. *Alien Bodies*. Routledge. London and NewYork. 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero.* Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2003.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente.* Martins Fontes. São Paulo. 2001.

CALLIGARIS, Eliana dos Reis. *Prostituição: o eterno feminino*. Escuta. Rio de Janeiro. 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea uma introdução*. Martins Fontes. São Paulo. 2005.

CAMUS, Albert. *O Homem revoltado*. Record. 7ª Edição. Rio de Janeiro. 2008.

_____ *Estado de sitio e o Estrangeiro*. Editora Abril. São Paulo. 1979.

_____ *O Mito de Sísifo*. Edições Best Bolso. Rio de Janeiro. 2010.

_____ *L`Homme Révolté.* Gallimard. Paris. 1951.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel. Sobre o achamento do Brasil.* Publicações Europa-América. Mira-Sintra. 1987.

CASTRO, Ruy. *Carmen.* Companhia das letras. São Paulo. 2005.

CASTRO, Susana de. *As mulheres das tragédias gregas: poderosas?* Manole. Barueri. 2011.

CESAR, Marcos. *Por que não eleger governantes.* Achiamé. Rio de Janeiro. (o título aparece sem a data).

COELHO, Alexandra Lucas. *Tahrir, os dias da revolução*. Tintas da China. Lisboa. 2011.

COHN, Sergio. *Encontros/Jorge Mautner. Azougue editorial.* Rio de Janeiro. 2007.

CHAUI, Marilena. *Convinte à filosofia.* Editora Ática. São Paulo. 1995.

CLEMENT, Catherine. *Martin e Hannah*. Companhia das Letras. São Paulo. 1999.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. LPM Pocket. Porto Alegre. 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Editora 34. São Paulo. 1997.

_____ *Nietzsche.* Edições 70. Lisboa. 1965.

_____ *Francis Bacon- Lógica da sensação*. Zahar. Rio de Janeiro. 2002.

_____*Conversações*. Editora 34. São Paulo. 1992.

DUNCAN, Isadora. *Isadora-fragmentos autobiográficos*. L&PM editores. Porto Alegre. 1985.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. Perspectiva. São Paulo. 1989.

FAZENDA, Maria José. *Movimentos presentes- Aspectos da Dança Independente em Portugal.* Autores e Edições. Lisboa. 1997.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. *As Mulheres na filosofia*. Colibri. Lisboa. 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Loyola. São Paulo. 2004.

_____ *A mulher/ Os rapazes*. Paz e terra. São Paulo. 1997.

_____ *História da sexualidade*. Graal, Rio de Janeiro. 1980.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. Art editora ltda. São Paulo. 1990.
FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume III*. Imago. Rio de Janeiro. 1969.
GIL, José. *Movimento Total. O corpo e a dança*. Relógio D`Água Editores, Lisboa. 2001.
_____ *Metamorfoses do corpo.* A Regra do Jogo. Lisboa. 1980.
GOLDENBERG, RoseLee. *A Arte da performance, do futurismo ao presente*. Martins Fontes. São Paulo. 2006.
GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva. 2003.
GREINER, Christine. *O Corpo em crise*. AnnaBlume. São Paulo. 2010.
HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DPeA. Rio de janeiro. 2004.
_____ *Da diáspora identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte. Humanitas/UFMG. 2003.
HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Forense Universitária. Rio de Janeiro. 2007.
_____ *A origem da obra de arte*. Lisboa. Edições 70, 1977.
JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto*. Estação Liberdade. São Paulo. 2002.
JUNIOR, Abel Cardoso. *Carmen Miranda - a cantora do Brasil*. São Paulo. Edição do autor. 1978.
KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*. Imago. Rio de Janeiro.1996.
_____ *Deslocamentos do feminino*. Imago. Rio de Janeiro. 1998.
KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta*. Rocco, Rio de Janeiro. 2000.
LEVER, Maurice. *Isadora.* Martins Fontes. São Paulo. 1987.
LEITE, Gabriela. *Filha, mãe, avó e puta*. Objetiva. Rio de Janeiro. 2008.
LEPECKI, André. *Exhausting Dance.* Routledge. New York/London. 2006.
LIMA, Dani. *Corpo, politica e discurso na dança de Lia Rodrigues*. UniverCidade. Rio de Janeiro, 2007.
LOUPE, Laurence. *Poetique De La Danse Contemporaine*. Contredanse. Bruxelles. 2000.
MARCUSE, Herbet. *Contra-revolução e revolta*. Zahar. Rio de Janeiro. 1973.
MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Graal. Rio de Janeiro. 1999.
MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Paz e Terra. São Paulo. 1999.
MOTA, Nelson. *Noites tropicais*. Objetiva. Rio de Janeiro. 2000.

MILAN, Betty, BRANCO, Lúcia Castello e LAPEIZ, Eliane R. Moraes e NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo.* Companhia das letras. São Paulo. 1992.

_____ *Anticristo e ditirambos de Dionísio*. Companhia das letras. São Paulo 2007.

_____ *Assim falou Zaratustra*. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro. 1995.

_____ *Ecce Homo*. Martin Claret. São Paulo. 2002.

_____ *La Voluntad de Poderío*. Madrid. Editorial EDAF. 1981.

_____ A *vontade de poder.* Contraponto. Rio de Janeiro. 2008.

_____ *A Gaia ciência*. Companhia das Letras. São Paulo. 2007.

_____ *Crepúsculo dos ídolos*. L&PM Pocket. Porto Alegre. 2009.

LAPEIZ, Sandra M. *O que é amor, erotismo e pornografia*. Círculo do livro. São Paulo. 1984.

PACHECO, Anelise, COCCO, Giuseppe e Vaz, Paulo. *O trabalho da multidão- império e resistências.* Museu da república. Rio de janeiro, 2002.

PLATÃO. *A república*. 7ª. Edição. Fundação Gulbenkian. Lisboa. 1993.

PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas- sexualidade e erotismo na história do Brasil.* Planeta. São Paulo. 2011.

PEREIRA, Roberto e PAVLOVA, Adriana. *Coreografia de uma década.* RiOARTE/Editora da Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2001.

_____ *Eros Volusia.* Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2004.

RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Editora 34. São Paulo. 2005.

_____ *O Desentendimento*. Editora 34. São Paulo. 2005.

_____ *O Mestre ignorante*. Autêntica. Belo Horizonte 2005.

RÉAGE, Pauline. *História de O*. Brasiliense. São Paulo. 1985.

REICH, Wilhem. *A Função do orgasmo*. Brasiliense. São Paulo. 1982.

RIBEIRO, António Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Vega passagens. Lisboa. 1999.

SASPORTES, José e RIBEIRO, António Pinto. *História da dança portuguesa. Sínteses da cultura portuguesa. História da dança*. Comissariado para Europália 91. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa. 1991.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. Nova York/ London: Routledge. 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever.* Porto Alegre. L&PM. 2005.

STEINEM, Gloria. *Memórias da transgressão. Momentos da história da mulher do século XX.* Editora Rosa dos Tempos. Rio de Janeiro. 1995.
UNAMUNO, Miguel. *Os portugueses, um povo suicida*. Ática Lisboa. 2011.
VALÉRY, Paul. *Philosophie de la Danse (1936).* Versão eletrônica. Galimard, Paris, 1957.
VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* Cia. das Letras. São Paulo. 1997.
_____ *O Mundo não é chato.* (org.) Eucanaã Ferraz. Companhia das letras. São Paulo. 2005.
VOLPI, Franco. *O Niilismo*. São Paulo. Edições Loyola. 1999.

b) Entrevistas

António Pinto Ribeiro (Fundação Gulbenkian), Cristina Grande (Fundação Serralves), Daniel Tércio (Faculdade de Motricidade Humana), Gil Mendo (Fundação Culturgest), José Gil (filósofo), Claudia Galhós (jornalista), Cristina Farinha (ong On the Move, cooperação cultural e mobilidade) e Miguel Pereira (Rumo Do Fumo).

c) Teses e dissertações

BARRETO, Ivana Mena. “Corpos que se escutam - formas para se trair um conteúdo: um estudo sobre Falam as partes do todo?, da Cia. de Dança Dani Lima”. UNIRIO. 2007.
COELHO, Sílvia Tenger Barros Pinto. “O Espinho de Kleist e a possibilidade de Dançar-Pensar”. Universidade Nova de Lisboa. 2010.
LEPECKI, André.”Moving without the Colonial Mirror, Modernity, Dance and Nation in the works of Vero Mantero e Franciso Camacho (1985-97). NYU. 2001.
LIMA, Dani. “Corpo, Política e discurso, a dança de Lia Rodrigues”. UNIRIO. 2005.

d) Artigos

ERICSON. Pires. “Risco de Arte: resistências”. In: Revista Global No. 0. Janeiro 2003.
BRAGATO, Marcos e XAVIER, Renata Ferreira. “A Ideia da Crise na dança de Mantero e Soares.” In: Revista D`art, Prefeitura de São Paulo, dezembro de 1998.

DIONISIO, Sara. “Entrevista com Vera Mantero”. In: Número Magazine. 2000.
DUNN, Christopher. “It´s forbidden to forbid”. In: Américas. September/October 1993.
DELEUZE, Gilles. “O Ato de Criação”. Folha de São Paulo. Caderno Mais, 27/06/1999.
FEITOSA, Charles. “Revolução, Revolta e Resistência”. In: Nietzsche/Deleuze: Arte, Resistência.Org. Daniel Lins. Simpósio Internacional de Filosofia. Forense Universitária. 2004.
GUERON, Rodrigo. “Foucault, Deleuze e Derrida: filósofos da Diferença”. In: Revista Entrelivros, No. 31. São Paulo, Ediouro, 2007.
IMSCHOOT, Myriam Van. “Tatatataa whoa and blabla -Crash Landing Revisited (and more)”. 2009.
LAPOUJADE, David. “O Corpo não aguenta mais”. In: Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo LINS, Daniel e Gadelha, Sylvio. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2002.
LEPECKI, André. “O Corpo Colonizado”. In: GESTO, Revista do Centro Coreográfico. Prefeitura do Rio de Janeiro. Junho de 2003.
ONETO, Paulo Domenech. “A questão da literatura engajada nas filosofias de Sartre e Deleuze”. In: Comunicação e Política, volume 25. No. 2. Maio-agosto 2007.
ROQUE, Tatiana. “Resistências”. In: Revista Global, No.0. Janeiro, 2003.
NEXUS. Entrevista com Vera Mantero. 2007.
THEATERSCHRIFT, dezembro. Vera Mantero entrevista José Gil. 1997.
TEXTOS E PRETEXTOS, Coreo-grafias, literatura e dança. Número 11, outono/inverno. 2008.
CADERNOS DO RIVOLI, No. 4. Vera Mantero conversa com Loup Abramovich. 2004.
CADERNOS DE TEATRO. No. 49, abril-junho. 1971.
REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Editora abril e Metal Leve. São Paulo. 1975.

e) Internet

FEITOSA, Charles. “No-nada. Formas brasilieras do niilismo”. http://www.flusserstudies.net. No. 3. Novembro 2006.
SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica” (1967).

http://pt.scribd.com/doc/2230757/susan-sontag-imaginacao-pornografica (acesso em 27/08/2012).
RONIK, Suely. “Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma” www.pucsp.br/nucleodesubjetividade. (acesso 16/101/12).
ANDRADE, Oswald. Revista de Antropofagia, Ano 1. No. 1. maio de 1928.Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha." Cf. http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html 14/12/2011
culturebase.net | The international artist database | IN TRANSIT 09, House of World Cultures (28/02/2011).
Idança.net/2008/05/09/a-dança-de-cada-um (09/05/2008).
MANTERO, Vera. Dn. sapo.pt/2006/11/23/artes/a. morte deus segundo vera mantero.html. (1/11/2007).
Revista ODÁ / observatorio de danza y estudios del movimiento . Publicación digital libre .http://odanza.blogspot.com/
Sarma.be
Rumodofumo.pt
Documento
Contributo para uma cartografia da Dança Contemporânea em Portugal. Forum Dança e RE.AL/Resposta Alternativa Documento Dez mais Dez, abril de 2001.

f) Sites

RedeCultural - Evento – VERA MANTERO: 20 ANOS A PENSAR PRIMEIRO E A DANÇAR DEPOIS
YouTube - Josephine Baker: The First Black Superstar (1/6/2011)
YouTube - Chasing a Rainbow: The Life of Josephine Baker (2/8/2011)
Catálogos/programas
Catálogo da Exposição “Retrospectiva em imagens do trabalho de Vera Mantero”. Centro Cultural de Belém. Lisboa.
Programa Festival Panorama 2009.
Programa da Culturgest, Mês de Março, mês de Mantero – 10 anos de obras de Vera Mantero.

Algumas das transcrições das entrevistas conservam o falar de seus autores. Em todos os casos foi perseguida a mais rigorosa fidedignidade.

Trechos Entrevista Gil Mendo
03/08/2011
Docente de 'Análise e Notação do Movimento' e de 'Apreciação de Dança'. Exerce, desde 2004, o cargo de Assessor para a Dança na Culturgest em Lisboa.

Helena: Boa tarde, Gil Mendo. Em primeiro lugar, gostaria de dizer que vou usar o você e não senhor, tudo Bem?
Gil Mendo: Sim, claro que sim, eu também vou usar você.
Helena: Como você sabe estou aqui para estudar o trabalho da Vera Mantero em cima do solo "Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois" e eu queria saber sobre a memória que você tem desse trabalho e se pode contar sobre o seu contexto.
Gil Mendo: Sim, senhora. "Talvez..." foi criado em 1991 e foi uma encomenda do Europália 91/Portugal, esta edição era sobre a cultura portuguesa. É um festival que se realiza de dois em dois anos na Bélgica e que foca sempre a cultura de um país ou de uma região. Nesse ano era Portugal e a Vera havia sido convidada, como outros coreógrafos portugueses, para apresentar um trabalho dela (neste caso era um solo), no Festival Klapstuck em Lovaina, na Bélgica. Ela já nessa altura era uma coreógrafa que estava a destacar-se na cena portuguesa. De um conjunto de coreógrafos nessa situação, a Vera era, digamos uma ponta de lança do Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian[109]. Ela tinha sido bailarina do "Ballet Gulbenkian", havia deixado de ser há muito pouco tempo porque queria prosseguir o seu trabalho de outra forma. No âmbito deste festival nós organizamos uma Plataforma com os nossos parceiros da Bélgica, que eram vários diretores de festivais e diretores de salas de espetáculo. O principal deles em relação a este movimento da dança contemporânea - que nós à altura chamamos "A Nova Dança Portuguesa" [110]- era o

[109] O Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian era um projeto em que os bailarinos da companhia experimentavam a sua criatividade e apresentavam as suas próprias coreografias. Foi aí que a Vera, o João Fiadeiro, a Olga Roriz e outros coreógrafos, hoje consagrados, fizeram as suas primeiras experiências e apresentaram os seus primeiros trabalhos coreográficos.
[110] Explicações do próprio Gil Mendo enviadas por e-mail: O termo foi originalmente cunhado pelo António Pinto Ribeiro que, como sabe, deu um enorme apoio a este movimento escrevendo sobre ele no mais importante semanário português, o "Expresso", e também internacionalmente. Um pouco na

Bruno Verbegt diretor do Festival Klapstuck. No ano anterior, em novembro de 1990 na Bienal Universitária de Coimbra, tinham sido apresentados uma série de trabalhos e encomendados, ou pelo comissariado Europália/português ou pela Universidade de Coimbra, precisamente para permitir que os nossos parceiros belgas pudessem ver aquilo que estávamos ainda a escolher. Bruno Verbegt e eu estivemos durante todo o festival. Eu era a pessoa que programava a dança para o Europália/Portugal e no final deste festival tínhamos chegado a certos nomes e um deles era o de Vera Mantero. O Bruno Verbegt pediu a todos eles que fizessem uma nova peça, não àquela que ele tinha visto, mas que fizessem um novo trabalho para ser apresentado no Festival Klapstuck. Trabalho esse que ainda seria estreado em Lisboa. A Vera Mantero começou nessa altura a retrabalhar um quarteto que ela tinha apresentado no Estúdio Coreográfico do ballet Gulbenkian, que chamava "As quatro fadinhas do apocalipse", só que a meio deste processo ela começou a sentir que não estava a correr bem, que não gostava do que estava a fazer e a certa altura, ela vem ter conosco e disse que desistia de apresentar um trabalho no festival Klapstuck. Bruno Verbegt e eu não queríamos aceitar de maneira nenhuma porque para nós era importantíssima a presença da Vera. Verbegt diz-lhe: "Tu fazes o que quiseres, dou-te carta branca e não preciso sequer de ver antes". E assim esse foi o único trabalho dessa série "os novos portugueses" que foi uma estreia absoluta mesmo no festival Klapstuck/Europália. Verbegt ainda viu no ensaio geral, eu nem sequer isso, só vi mesmo na estreia. Foi um trabalho que teve um impacto enorme. Nós estávamos muito tranquilos, porque já tínhamos nessa altura uma grande confiança na Vera e sabíamos que o quê quer que ela fizesse havia de ser uma coisa interessante, com certeza absoluta um bom trabalho, e assim foi. Realmente foi uma obra que teve um grande impacto porque refletia muito o que eram as preocupações dessa geração nova que havia na dança europeia, não só na dança europeia, mas na dança portuguesa e é uma peça que até hoje ainda circula.

H: E ela circula com que intensidade?

G: Não creio que circule com muita intensidade. Muitas vezes a Vera é convidada a apresentar solos dela e há dois que é comum às pessoas pedirem, um é este "Talvez..." e o outro é "uma estranha coisa disse o e. e cummings", um solo que ela

---

esteira desse nome que já estava sendo usado pelo António, nós chamamos ao programa apresentado no festival Klapstuk, no âmbito da Europália 91-Portugal, "Os Novos Portugueses". Os coreógrafos apresentados foram: Vera Mantero, Francisco Camacho, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro, Aldara Bizarro, Joana providência, Rui Nunes.

fez uns anos depois em homenagem à Josephine Baker. Esses dois eu sei que continuam a circular, não circulam com a intensidade que circularam durante a primeira metade dos anos 1990, ou durante esses anos. Acho que esse solo circulou muito durante os anos 90 e ainda continua, de vez em quando, a ser apresentado.

H: E você acha que é por que motivo?

G: Porque ele é muito representativo do trabalho da Vera. O trabalho que a ela faz hoje, nomeadamente o trabalho de grupo, é obviamente diferente, mas daquilo que foram desde o início as preocupações da Vera estavam presentes nesse solo: a utilização do corpo sem estar prisioneiro de vocabulários pré-determinados do que é o não é a dança: uma certa recusa do que é meramente decorativo no trabalho coreográfico; uma grande preocupação com a verdade, com a verdade neste sentido, no sentido de que não é um trabalho construído com uma linguagem, não é um jogo de linguagens pré-determinadas, mas é o corpo tal como ele é e o movimento não pretende dizer outras coisas para além daquilo que está a fazer, e se eu quiser dizer, então digo com outras linguagens. Não é o caso do "*Perhaps*" que não tem a palavra, mais tarde a Mantero viria a utilizar bastante a palavra e justamente por isso porque ela recusava uma tentativa de transferir uma linguagem para outra, achava que o que tinha que dizer dizia-se com os meios necessários para dizer e não se devia estar a construir algo de artificial sobre isso. Tudo isso eu acho que já estava presente no "Perhaps...".

H: Quando eu pergunto qualquer coisa ao André sobre esse solo, eu digo "Talvez..." e ele responde "Perhaps...", por que será?

G: Nós chamamos de "Perhaps she could dance first e think afterwards" porque é o nome com que foi estreado. Estreou no Festival Klapstuck com o nome em inglês, embora sempre que seja apresentado em Portugal ou num país lusófono o título vem em português. Mas foi criado e estreado com o nome em inglês. Há uma história engraçada que eu posso contar, é quase uma anedota. Quando se realizou o Europália, o cenário, você sabe, é do André Lepecki, e no início a ideia do André era ter um bacalhau seco, depois quando estava já em Lovaina chegou a conclusão que não queria usar aquele bacalhau e usou sardinhas, uma fileira de sardinhas verdadeiras, frescas, na boca de cena, além dos pés de cera (que lhe posso dizer foram comprados aqui nessa loja ao rés do chão do meu prédio), e os candeeiros de petróleo. Portanto não usou aquele bacalhau. E o que aconteceu? Isso foi ainda antes da abertura total de fronteiras na Europa e, portanto, tudo o que foi levado

para Lovania – e na dúvida de encontrar bacalhau na Bélgica, eles não tem a tradição que nós temos, eles levaram bacalhau daqui – e tudo isso foi transportado como “exportação temporária” em conjunto com obras de arte, com muitas coisas que foram transportadas para a Bélgica. O comissariado da Europália encarregou uma companhia de transportes para levar tudo o que era preciso daqui para a Bélgica, mas tudo foi como exportação temporária que significa que tudo que foi tinha que voltar. Não foi possível deitar o bacalhau fora; o bacalhau ficou durante todo o festival em um pátio recôndito, o mais escondido que eles puderam encontrar porque eles se queixavam imenso do cheiro, o bacalhau teve que ficar lá guardado e depois teve que retornar a Portugal, todo o bacalhau que não foi utilizado! Depois de todos terem regressado a Portugal fez-se um jantar e outra pessoa muito ligada a esse movimento da nova dança portuguesa, Carlota Lagido, que era exímia cozinheira, cozinhou o bacalhau e acabamos por fazer uma festa e comemos aquele bacalhau que nunca foi utilizado na realidade! E essa peça ficou sempre com as sardinhas, é um aspecto que as pessoas se lembram sempre “as sardinhas frescas na boca de cena”.

H: Curiosamente não me lembro de muitas coisas do cenário... O Miguel Pereira me disse que a certa altura os pés se derretem, eu não vi isso! Pelo Menos no Rio de Janeiro isso não aconteceu.

G: O que pode acontecer é não ter petróleo, é isso que acende os candeeiros. Eu circulei algumas vezes enquanto programador, produtor, apresentei este solo fora de Portugal ou co-organizei apresentações fora do país com esse solo e era sempre um problema muito grande arranjar petróleo, que era uma coisa que se vendia muito em Portugal nessa altura, não sei hoje, mas é o que faz a chama forte derreter os pés e eles caem, é suposto acontecer durante a peça, mas não é forçado acontecer, e quase sempre acontece, está previsto acontecer, mas não acho que a peça dependa disso, acontece naturalmente.

H: Os pés tem a ver com os ex-votos, das romarias, de fazer promessa?

G: Os pés são ex-votos na origem, existem como ex-votos e por isso que a Vera os comprou nesta casa aqui aos rés do chão, porque eles fazem por encomenda, mas teria que perguntar ao André se era importante porque eles são ex-votos, ou se ela aproveitou o fato de serem os ex-votos para ela poder encomendar os pés de cera para fazer. Não penso que tenha um significado serem os ex-votos. Teria que perguntar ao André.

H: Agora eu passo para um bloco que é a dança em geral. Algo antes impensável, que vem dos anos 1960, é o fato de se trabalhar solos. A gente vem de um movimento de muitas coisas coletivas e agora estamos em um movimento de muitos solos. Que análise você faria sobre essa concepção, os solos tem a ver com fatores econômicos ou fatores estéticos?

G: Tem a ver com as duas coisas, mas eu prefiro partir da escolha estética, eu não sei se é a escolha estética. A partir de certa altura, começou a esperar-se, isso foi uma das características deste movimento, que o intérprete fosse ele próprio o criador, portanto, ao intérprete esperava que ele contribuísse com algo de si próprio e então começou haver um número maior de pessoas a apresentaram seu próprio trabalho coreográfico. Antes o que acontecia é que havia uma companhia, um grupo de pessoas, uma delas era o coreógrafo e era ele quem dizia ao grupo o que fazer, ele criava os movimentos que os outros depois executavam, havia obviamente nuances e apesar de tudo alguma participação, alguma criatividade dos bailarinos, mas não essa expressão de si próprio como passou a se esperar que houvesse a partir de certa altura. E isto fez com que uma grande parte do trabalho criativo tivesse a ver com isso, com uma expressão de si próprio e eu acho que determinou essa grande importância do solo. Porque o solo era o instrumento privilegiado do coreógrafo-intérprete, que era interpretar sua coreografia e esta tinha muito a ver consigo próprio, com a expressão de si-próprio, com alguns fatores autobiográficos também pelo caminho, embora não necessariamente um trabalho autobiográfico, e , portanto o solo teve grande importância nessa altura. Há ainda muitas pessoas a fazerem solos. Em parte é lógico que se façam isso, para o que querem dizer é lógico que se diga com seu próprio corpo e muitos outros casos são fatores econômicos. Este movimento, apesar de tudo, é um movimento que nasceu, cresceu e se desenvolveu muito à margem das estruturas de produção mais poderosas, as estruturas dos teatros, as estruturas mais formais e, portanto, viveu sempre com poucos meios. Muitos coreógrafos para desenvolverem seu trabalho tiveram que trabalhar consigo próprio, tiveram que ser eles os intérpretes de seu próprio trabalho porque também não tinham a possibilidade de estar a constituir uma equipe e mantê-la em termos econômicos, portanto aí as duas coisas conjugam-se. Há casos que eu considero muitos felizes, que se calhar, à partida, tiveram alguma base de questões econômicas, embora não principalmente. O caso da La Ribot, conhece? Ela a certa altura começou a querer fazer um trabalho completamente diferente do

que tinha feito até então e a possibilidade que ela tinha de desenvolver as suas ideias era no seu pequeno espaço, trabalhar ela sozinha e dali partiu uma coisa que depois obviamente se desenvolveu, e que teve as razões artísticas fortes também, que foram as "*Piezas distinguidas*"[111], mas partiu dessa necessidade de trabalhar as ideias, e de ter que contar apenas com seus próprios meios e isso acabou por ter, pelo menos em seu tempo original, uma importância muito grande e tornou-se produtivo a relação com o trabalho que veio a fazer. Eu penso que hoje o solo esta no seu devido lugar, ou seja, já não há um número tão grande de solos e os que existem são mesmo os que tem que existir. A Vera hoje tem trabalho de grupo, às vezes com grupos numerosos, embora continue a fazer os seus solos, há coisas que ela sente que tem que ser solo e um solo dela.

H: Outra questão sobre a dança em geral é o nu. O que você pensa sobre o nu nas peças de dança contemporânea?

G: É um pouco a mesma situação, o nu quando aparece é totalmente lógico e tem uma razão de ser, não é gratuito, eventualmente também há situações em que o nu é gratuito, essas nós vemos e esquecemos rapidamente. Mas na maior parte em que aparece o nu tem a ver com isso, com uma verdade do corpo que não se justifica que esteja encoberto em muitas peças, mas aparece porque se justifica, ou, por outro lado, porque não se justificaria se os corpos estivessem vestidos. Utilizar o nu é o mesmo que utilizar os figurinos, mas há muitas situações em que não se justifica o figurino.

H: Mas de forma geral, não para o nosso público que é conhecedor da dança, mas um público geral, não estou nem dizendo sobre um público que não tenha conhecimento, até pessoas com muito conhecimento, estranham e rejeitam. Você como um programador de dança, o que diria?

G: Eu devo dizer que para o teatro em que eu programo, que é uma casa de espetáculos de 600 lugares, portanto é grande, e eu tenho tido espetáculos no grande auditório, para 600 espectadores de cada vez, em que existem os nus e nunca tive uma reação negativa por causa disso, talvez porque as pessoas se inibem, porque a maioria não rejeita e portanto, se calhar, elas sentem-se mal em rejeitar, mas a verdade é que mesmo que seja por essa razão, me parece que a

[111] Nesta peça Maria La Ribot aparece nua numa sala que parece ser em um museu, ou espaço cultural, tem várias peças de roupa e objetos espalhados pelo espaço, ela transita pelas pessoas e faz algumas cenas, mais detalhes ver: http://www.youtube.com/watch?v=GqU0CsQuGr0

maior parte das pessoas acaba por não rejeitar de fato (no caso dessa casa de espetáculos), não sei se haverá outras situações, é possível. No início disso tudo havia algum medo de muitos programadores de terem nus em cena. Provavelmente porque achavam que os espectadores que vinham aos espetáculos que eles programavam poderiam rejeitar.

H: Quando isso?

G: No início disso acontecer, portanto, digamos.... há dez anos e nem era o início por que nus em cena já existe desde os anos 60, mas, enfim, nesses espetáculos que circulavam muito haveria eventualmente programadores que tinham medo de apresentar espetáculos que utilizassem o nu. Eu acho é que quando as pessoas perdem o medo e o fazem os espectadores acabam por aceitar. Quando os espectadores podem rejeitar é quando o nu é realmente gratuito. Já me aconteceu de ir ver espetáculos que nos chocam pela gratuidade, não é por ter nus ou vestidos. Quando há um sentido na utilização do nu eu não penso que as pessoas realmente rejeitem. Há uma história engraçada que agora eu lhe conto: houve uma altura em que foi imposto ao Festival Springdance, em Londres, na altura ainda programado e dirigido pela Val Bourne[112], e foi-lhes imposto que sempre que os espetáculos tivessem nus que anunciasse isso previamente, porque isso era uma altura provavelmente que ainda haviam alguns espectadores se chocavam ou rejeitavam. Aconteceu por acaso que nesse ano, na programação do festival tinham bastante espetáculos com nus e não era propositada, aconteceu assim, houve muitos espetáculos que tinham previamente anunciado que tinham nus, e sabe o que aconteceu? Esses esgotaram rapidamente.

H: Que maravilha! [Risos dos dois].

G: Portanto, também, se há uns espectadores que rejeitam, também há outros que, se calhar, tão negativamente como esses primeiros, vão pela questão do voyeurismo ainda. Eu penso que tudo isso hoje já está bastante debatido, acho que a maior parte dos espectadores aceitam as coisas com naturalidade e percebem o sentido.

H: No caso da Vera tem um solo que é inteiramente nu que é o “Olympia” e eu observei uma reação bem normal a esse nu.

G: Sim. E tem outro solo, que ela esta inteiramente nua, com exceção dos pés de cabra, mas tem o corpo pintado e eu acho que as pessoas nem se percebem nesse

[112] A Val Bourne era a diretora do Umbrella Dance Festival, em Londres, até há uns anos.

caso da nudez, o que é curioso, porque ela tem o corpo pintado e ele é uma espécie de roupa.

H: Eu tenho a impressão, às vezes, que o nu é uma espécie de roupa para os intérpretes e tanto é que na hora dos agradecimentos eles todos se cobrem.

G: Exatamente. Porque nessa altura já a nudez já não teria o mesmo significado, se eles fossem agradecer nus ali já era verdadeiramente estar nu...

H:...enquanto ali, durante o espetáculo não era. Eu tenho essa sensação.

G: Exatamente.

H: Falando sobre os trabalhos da Vera, eu me lembrei, falando sobre o nu, que provavelmente há coisas estranhas no trabalho dela que é o "não estar dançando", há alguma rejeição? Há algum tipo de coisa do tipo: "isto não é dança, vou embora!".

G: Não. Só me lembro de um incidente, esse a mim chocou muito enquanto programador, num dos últimos trabalhos da Vera, um que se chama "Até que Deus seja destruído pelo extremo exercício da beleza" (é retirado de um poema do Herberto Helder que é um poeta português contemporâneo). Isto era um espetáculo em que os intérpretes estavam sentados em cadeiras e falavam e mexiam-se, só que sentados nas cadeiras. O espetáculo foi apresentado na Culturgest, não estreou lá, embora tenha sido uma coprodução nossa, ele tinha estreado na França. Tínhamos a casa cheia e de espectadores que normalmente acorrem aos espetáculos da Vera e tudo correu muito bem, mas houve um dos dias, durante o espetáculo, houve uma pessoa, que era uma mulher, acho eu, que a certa altura diz: "Ó, Vera! Dança lá um bocadinho!". E a mim, aquilo chocou-me imenso que alguém naquele espetáculo mágico, que todos os espectadores estavam tão concentrados, houvesse uma pessoa que achou por bem dizer essa piada, porque a ela estava a desagradar o fato de não estarem a utilizar os corpos de outra maneira que eu não sei qual seria, porque naquela eles estavam a usar intensamente os seus corpos, o que não quer dizer que estivessem a fazer movimentos frenéticos, mas estavam a usar intensamente os seus corpos. Já me tem acontecido em outros espetáculos, de outros coreógrafos, de haver um o outro espectador que questiona no final se aquilo é ou não dança, se é dança ou é teatro, mas são muito poucos, a maior parte não tem esse tipo de problemas. Eu devo dizer que em muitas situações me sentia melhor se ao invés de anunciar dança ou teatro, dissesse apenas um espetáculo de..., e não, um espetáculo de dança, ou de teatro fosse o que fosse. Acontece que em casos como o da Culturgest nós somos mais do que um programador e

normalmente a forma de identificar quem é o programador é por lá dança ou teatro, hoje eu muitas vezes ponho dança/*performance* e em algum outro caso ponho só *performance,* embora para mim isto não tenha problema. Lembro-me, não faz muito tempo, por exemplo, o João Fiadeiro [113], de não querer de maneira nenhuma que se anunciasse o seu trabalho de outra maneira que não fosse dança por entender que "eu sou uma pessoa da dança e o que estou a fazer é dança" e eu concordo com isso. Eu não tenho problemas quando tem algo anunciado como dança, quando vou ver não vou à partida com nenhum tipo de preconceito sobre o que deve ser a dança. Percebo que há pessoas que tem, são muito poucas as que manifestam uma reação negativa, são aquelas que foram enganadas. Nós temos é que ter muito cuidado quando fazemos a divulgação de tentar que as pessoas já venham um pouco esclarecidas antes de irem ver um espetáculo, sem, no entanto, lhes tirar a surpresa. Acho que é das coisas mais gratificantes, para mim, pelo menos, como espectador, é sentir-me perplexo, surpreso. Não gosto de retirar das outras pessoas essa possibilidade, mas não gosto que venham equivocadas, porque isso pode despertar uma reação negativa e nós não queremos isso, queremos que as pessoas venham ao espetáculo e se sintam bem, mesmo que tenham uma grande dificuldade em compreender o que estão a ver, mas que não se sintam mal com isso.

H: Para finalizar, eu queria que você comentasse uma frase que me disse no nosso primeiro encontro, que foi: "Essa crise nos caiu como uma injustiça".

G: Sim. É Verdade. Mesmo que eventualmente todos nós possamos de alguma forma também nos sentir culpado, ou seja, o que nos acontece hoje - e isso é o que sinto como mais injusto - é que quase todos os portugueses estão a viver dificuldades e, ao mesmo tempo em que estão sentindo isso, sentem-se culpados por não terem sido mais cautelosos na forma como viveram nesses últimos anos. Os luxos, não digo que não haja pessoas que não tenham tido luxos, essas continuam, e vão continuar a ter provavelmente os mesmos luxos e pouco vão ser afetadas pela crise. A maior parte de nós que luxo que nós temos? Frigorífico, máquina de lavar, televisão, ir de férias uma vez no ano? Portanto, não foram realmente grandes luxos. O que acontece é que, os portugueses, a partir de certa altura se integraram num espaço maior, no espaço europeu e tiveram a grande ambição de ter os mesmos confortos, o mesmo estilo de vida que as classes médias dos outros países

[113] Coreógrafo português que junto com a Vera foi um dos nomes expoentes da Nova Dança Portuguesa.

europeus e provavelmente não estávamos de fato em condições econômicas para isso, mas sobretudo, tínhamos salários mais baixos que a maior parte desses países europeus e fomos muito estimulados a consumir a crédito, criou-se esse sistema, e isto é que acho que é mais injusto, é que mesmo que hoje nós possamos pensar: “Como é que pude ser tão ingênuo”, isso estou a falar eu que penso que é o comum na classe media, classe media baixa. Na verdade é que não era muito difícil ter se deixado levar nessa bolha consumista, mas sobretudo isso resulta muito do sistema de especulação financeira que não tem a ver com a economia. Acho que sentimos isso como um peso porque como país abdicamos muito da nossa estrutura produtiva e aceitamos uma ideia de uma Europa que nós temos que buscar menos, o que temos que fazer é mais turismo, serviços e deixamos de buscar tanto e deixamos de ter agricultura, abandonamos algumas indústrias e não devíamos ter feito. Ou seja, não devíamos ter aceitado esse jogo feito dessa maneira. Ainda que nós pertencêssemos a esse espaço que é o espaço europeu, mas que acabou por se desenvolver de uma forma muito pouco correta e não era a nossa expectativa. Por exemplo, para algumas pessoas como eu, que me sentia muito europeu, a certa altura me envolvia em redes internacionais e me sentia muito bem com isso, e hoje devo dizer sinto-me bastante desiludido. Espero que isso passe, mas acho que nós sentimos que essa crise que nos caiu em cima é uma injustiça, mas enfim, temos que viver com ela e temos a nossa responsabilidade também. Mas até a responsabilidade que temos é uma injustiça que nos aconteceu [Risos...].

H: Muito Obrigada!

G: Obrigado eu.

Trechos da entrevista Cristina Grande

Agosto 2011

Fundação Serralves/Porto

Cristina Grande é coordenadora do serviço de artes performativas da Fundação Serralves no Porto.

Helena: Bom dia, Cristina e desde já obrigada pela entrevista. Não estava no roteiro, mas conheci a Luisa Veloso, antropóloga, em um debate no Espaço Alkantara, em Lisboa, e ficamos muito em contato. A princípio eu queria entrevista-la, mas disse-me que não se sentia muito conhecedora da dança contemporânea e sugeriu que viesse ao Porto para conhecer você, a Ana Cristina Vicente e a Cristina Farinha.

C: Eu trabalho com a Luisa no ciclo documento... Eu gostava no final de passar informações do nosso trabalho, já que escreve uma tese sobre dança. Gostava de dar a informação para a Helena saber o que estamos a fazer aqui.

H: Já aqui no Porto estive com a Cristina Farinha e gostei muito de saber sobre a sua pesquisa, sobre a mobilidade dos artistas no continente europeu. Indiretamente me fez entender muita coisa da dança contemporânea. A Luisa, e várias outras pessoas, falaram da importância dessa Fundação.

C: E é interessante que é aquilo que eu dizia logo no início, que de alguma maneira este meu trabalho aqui, primeiro como produtora, depois responsável pela programação de dança. Comecei na Fundação Serralves na programação anual em que trabalhava o António Pinto Ribeiro e a primeira apresentação de dança aqui na Fundação foi associada ao Fórum Dança, que eu imagino o António terá dito, que há todo um contexto social, político e cultural em que é preciso inscrever a Vera, o trabalho da Mantero, por exemplo, o Fórum Dança, o Gil Mendo e o António foram pessoas em que, na história, são importantíssimas no trabalho e no percurso da Vera. Eles são uma espécie de atores importantes para se compreender esse movimento a que a Vera pertenceu, que o António Pinto Ribeiro dá o nome de “A Nova Dança Portuguesa”, não inclui apenas a Vera[114], e obviamente são coreógrafos com percursos individuais ou singulares. Menciono o António e o Gil pela criação do Fórum Dança, pelas críticas que o António fez, ele produziu muito, e continua a produzir muito texto crítico, a volta, não só da dança mas da política

[114] Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, Aldara Bizarro, Joana providência, Rui Nunes. São Alguns dos nomes.

cultural que se faz nesse país e no mundo. E o Gil Mendo, pertenceu não só ao Estado, mas a fundação do Fórum Dança, são muito importantes ligados, por exemplo, a esse solo que a Helena estava a me perguntar, o “Talvez... ela pudesse dançar primeiro e pensar depois”. Eu estive a pesquisar... esse solo é apresentado pela primeira vez na Europália, em que está muito ligado o Gil Mendo (e o André Lepecki) à programação e sobretudo da circulação dessa dança que se estava a fazer em Portugal e era tão diferente daquilo que o Ballet Gulbenkian e a cia. Nacional de Bailado faziam, isso é importante para perceber que essas duas pessoas com quem falou estão associados a maneira como a Vera pensa a dança, como ela mostra e como ela desenvolveu ao longo desses anos. Apesar de ser um caminho que foi acontecendo, acho que são peças chaves, duas pessoas chaves, de como a Vera é e pensa seu próprio trabalho.

H: O importante da minha questão na tese, o corpo *revoltado*, para quem esta fazendo programação e acompanhando a dança, é que eu quero pensar o que é a dança contemporânea, o que é isso que a gente esta falando, que é dança e não é dança? Que pode um monte de coisas, mas chega um momento que já se começa perguntar se aquilo é dança.

C: Sim, estou em museu de arte contemporânea, portanto eu vivo isso no nosso cotidiano. Temos até mais dificuldade do ponto de vista prático e de comunicação em chamar ao projeto que nós apresentamos. Porque há pessoas que chamam projetos, outros chamam *performance,* outros chamam peça. Na realidade muito da documentação que nós produzimos hoje em dia tem o nome do autor quando é o nome do autor, porque é outra questão que a Vera traz nos solos é quebrar com a questão da individualidade e da autoria. Os seus intérpretes passam muito a ser seus coautores em muitas das suas peças. Muitas vezes a pessoa que concebeu, juntamente com os nomes de quem faz a interpretação, eles próprios são os autores da peça porque há essa diluição da autoria e o nome do projeto. Muitas vezes não colocamos a disciplina, ou então colocamos: dança/ ; música/ ; vídeo/ , e às vezes até três pontos. As peças são muito mais trabalhos em que os gêneros artísticos são incluídos e todos eles são importantes e todos eles são fundamentais para a peça, do que serem só dança, ou música ou vídeo. É quase como se nós estivéssemos a escrever uma história que ainda não está estabilizada, que ainda esta em discussão e que ainda nos levanta tantas interrogações e eu vivo isso no meu cotidiano. Há

muitos projetos em que a dança é axial, é preponderante, mas não é só a dança e isso na Vera vem muito forte.

H: Para mim, só pelo título, esse solo é emblemático, "*Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*, passa-me uma ideia de um certo saturamento de tanta teoria. Mas o objeto dela ainda é movimento; é como se dissesse: "peraí, eu quero me movimentar, eu ainda quero dançar!", então foi isso que me ligou a ela.

C: De acordo com que lhe disse, das leituras que fiz... Eu apresentei esse solo na Itália há dois anos, portanto tive que trabalha-lo, ele é um marco, não é? Embora ela tenha um anterior que é aquele que ela dedica ao Nijinski[115], mas está muito ligado à pessoa, o que foram os Ballets Russes, são igualmente o que foram para outras gerações. Os Ballets Russes são absolutamente fundamentais. Há pouco tempo eu assisti uma entrevista da Yvone Rainer, que pertence a Judson Church, aos pós-modernos americanos, e ela dizia: "Às vezes nós não valorizamos aqueles *ballets* que foram em um tempo tão curto, mas são fundamentais quando falamos em disciplinas e gêneros artísticos, são fundamentais porque são os Ballets Russes que incluem as artes visuais através da cenografia, que de alguma maneira questionam uma dança que se fazia até ali, que era frontal, que tinha utilizado um vocabulário gestual e de repente Nijinski acaba por ser revolucionário, até ser mal compreendido pelos públicos porque sua dança é tida como uma dança erótica, não responde aos cânones. Por isso que é interessante pensar que o primeiro solo que ela faz é em homenagem ao Nijinski. E o solo imediatamente a seguir é este "Talvez...", que é de 1991, que é o que ela leva a Europália, podemos dizer que ele também é emblemático pelo início da circulação dessa geração, que nós chamamos de Nova Dança Portuguesa. Nós não podemos esquecer que a Vera era uma bailarina importante e exímia, ou seja, era uma virtuosa do Ballet Gulbenkian, e ali ela começa a contestar, e começa a achar que aquilo não lhe chega para ela, para exprimir aquilo que ela deseja exprimir ou falar, e é nesse sentido, com esse solo, e o António deve ter dito isso, ela inventa uma gestualidade. É nesse sentido também que é tão emblemático para exprimir aquilo que ela quer dizer e que de alguma maneira é o contraponto às convenções, a um vocabulário, à formas de expressão que ela apreendeu enquanto bailarina do Ballet Gulbenkian. Mas é também a partir daqui que ela começa a questionar convenções que definem espetáculos de dança,

[115] Rosa de Músculos é de 1989. Peça encomendada pelo festival ACARTE, que ocorria na Fundação Gulbenkian.

ou seja, o lugar da coreógrafa. No solo seguinte deixa de querer que seja divulgado coreografia e passa a ser mais concepção ou direção de projeto. Deixa de chamar coreografia e é mais *performance,* mais tarde com os espetáculos do grupo ela ai perde-se completamente a questão da coreografia. Ela começa até a achar que são projetos ou até *performances* onde ela canta, onde os objetos passam a ser muito importantes. Por exemplo, neste solo Olympia, ela tem uma cama que arrasta e vai buscar uma figura que foi muito importante – isso também tem a ver com o pensamento dela - Olympia, de Manet. Foi uma figura na pintura muitíssimo contestada e escandalosa porque é a primeira vez que um pintor valoriza imenso uma prostituta, e ainda por cima em evidência, de alguma maneira é um ato político. O Trabalho da Vera, e é interessante pegar neste solo, isso tem a ver com o pensamento dela, há sempre um envolvimento político, parte de um olhar sobre os tempos em que vivemos; parte sempre de um olhar crítico, a Vera é uma inquieta. Encontrei aqui uma citação do Lepecki que eu achei piada: "Vera nesta peça faz um questionamento radical, quase paralisante", ou seja, ela radicaliza aqui uma serie de coisas que a inquietavam.

H: Você esta falando no "*Talvez..."* ou "*Olympia"*?

C: Sim, no "*Talvez*", mas eles também são muito seguidos, não é por acaso que ela ainda os mostra hoje, os três são absolutamente atuais, ela ainda os mostra seguidos. E se nós pensarmos todos eles contém esse posicionamento político em relação a um mal estar, até pode pegar o caso de uma figura que foi o caso da Josephine Baker. Uma figura importantíssima, uma negra, alguém que se envolveu nas lutas sociais pelo multiculturalismo, lutou pelos direitos humanos e das minorias raciais, uma mulher que está associada a uma determinada forma de dançar. É alguém no seu tempo contestatária, a Vera apropria-se daquela figura para falar de um mal estar. Quando cita aquela poesia, aquela inquietação, "uma tristeza...", que ela vai repetindo, é também retrato de uma situação, é retrato de um tempo, que vai para além daquela figura, ou seja, a Vera ultrapassa, por isso é que é também atual. Em 2010 fizemos um ciclo com a Luisa Veloso chamado "Documento" e era sobre reconhecimento. Chegamos a pensar em incluir este solo precisamente porque este solo fala de um mal estar social, fala da questão do reconhecimento. E a Josephine Baker era uma negra, era uma pessoa que se envolveu nas lutas sociais pelos direitos humanos e é interessante que a Vera parta dessa figura para falar no mal estar social. Isto é muito presente nas obras dela. A Vera é uma das pessoas mais

inquietas e mais envolvidas politicamente em nosso país e mais atenta ao social. É uma pessoa que escreve aos políticos, é uma pessoa que da voz na REDE[116], representa muitos dos bailarinos. Há um envolvimento da Vera para além do ponto de vista crítico. Por isso, necessariamente, que todo o trabalho que ela desenvolve até hoje tem essa inquietação. Ela é uma pessoa "nervosa", ela se questiona constantemente, questiona o seu trabalho e a relação com os públicos, seu lugar na comunidade artística, é uma pessoa que desenvolve muitas vezes reflexões com os programadores, com artistas, por achar que eles têm que se encontrar, que não são inimigos, não podem estar em lados diferentes, tem que estar juntos, por isso seu trabalho reflete essa maneira de estar no mundo. E talvez seja por isso uma das nossas coreógrafas mais reconhecidas internacionalmente. Não é por acaso que o governo da França já lhe fez inúmeras homenagens apresentando o trabalho dela de dança, canto e cinema. Ela tem um filme sobre a Maria Gabriela Llansol[117], uma poetisa. Vera é apaixonada pela filosofia e pela literatura, é uma pessoa que congrega em si uma série de interesses que a tornam mesmo muito particular, muito especial. (faz uma citação de um programa):

> *Para ela a dança não é um dado adquirido, acredita que quanto menos o adquirir mais próxima estará dela, usa a dança e o trabalho performativo para perceber aquilo que necessita de perceber, vê cada vez menos sentido num performer especializado (um bailarino ou um actor ou um cantor ou um músico) e cada vez mais sentindo num performer especializadamente total, vê a vida como um fenômeno terrivelmente rico e complicado e o trabalho como uma luta contínua contra o empobrecimento do espírito, o seu e o dos outros, luta que considera essencial neste ponto da história.* [118]

É alguém muito "nervosa" na maneira de estar, acho que é um reflexo dos tempos em que vivemos, é alguém nervoso, mas é profundo ao mesmo tempo, que vai procurar aqui e acolá e que depois aprofunda. É uma pessoa que precisa de tempo, ela nesse instante não quer criar, acha que precisa de mais tempo e essa coisa do programador obrigar a um tempo próprio (que é diferente do tempo do criador): "eu preciso de um contrato, preciso de uma data de estreia, preciso de um orçamento", é um tempo que é difícil para o criador. E a Vera como tem esse lado nervoso:

[116] A REDE é uma associação supra-associativa que representa os interesses do setor da dança contemporânea portuguesa. Entidade representativa do setor, que tem sido a expressão viva da mobilização da comunidade da dança contemporânea em Portugal, e o interlocutor, por excelência, com o governo.
[117] Curso do silêncio, filme de Vera Mantero e Miguel Mendes para o Festival Le temps D´Image.
[118] Está no www.orumodofumo.com

procurar, investigar, conhecer outras pessoas de outras áreas, que tem essa inquietação que não tem tudo adquirido - as peças dela você, como espectadora, sai sempre com interrogações, mesmo que não goste muito, que não entenda que ache mais fácil, menos fácil, mais óbvio, menos direto. Tenho um posicionamento que eu defendo aqui no museu que é: eu não quero que as pessoas saiam como entraram. Mesmo que saiam zangadas ou frustradas o que eu espero sempre nas peças é que sintam algo que a inquietem de alguma maneira, se não, não tem sentido o meu trabalho, eu própria quando apresento propostas de trabalho eu também tenho dúvidas... evidente que há peças em que você sabe que serão melhor acolhidas, falam melhor com o público no sentido que são mais claras, ou são mais atuais porque falam de algo que que nós estamos a viver no presente, ou são mais diretas. Há outras que são mais conceituais, distantes, ou que exijam leituras. Nas peças da Vera ela mexe com seu pensamento, obriga-te a refletir, implica-te sempre enquanto espectador e, voltando ao início, questões que ela nesse solo, que a Helena está a estudar, ou a partir desse solo, é a questão que ele apresenta que é uma procura de uma gestualidade nova, que é um contraponto ao que ela aprendeu ou que explorava enquanto bailarina do Ballet Gulbenkian, que é a questão da autoria que está hoje em dia tão diluída: quem são realmente os autores numa peça coletiva? Que é a questão do intérprete que deixou de ser apenas o intérprete ele é também o autor, a questão do espaço, o que ele traz? O que o público pode trazer? Qual o lugar do público e do espaço de representação? Faz sentido uma peça que o público não for convocado, de alguma maneira, a estar presente? Não sei se viu uma peça que ela fez com vários outros atores. Sentam-se todos na frente, tem um meteorito[119] atrás, estão sentados em cadeiras, são uma espécie de personagens e estão falando com público, eles interpela-nos sempre. É um espetáculo que levanta sempre essas questões que o solo “Talvez...” por si já introduzia. Os objetos que ela traz para o palco eles próprios também falam. A gestualidade nesse solo é toda desencontrada, desalinhada, é prolongada, não segue uma linha, vai toda sendo interrompida. O corpo que ela tinha aprendido que era todo fraturado passa a ser um corpo falante, um corpo que reflete aquilo que pensa. (...) O que a geração, a Nova Dança Portuguesa, representa para nós é um corte, como se via, enquanto públicos e o que se fazia até ali. Os solos da Vera representam um fundamento, onde todo o

[119] Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza (2006).

pensamento da Vera, que hoje em dia ainda tem isso presente, desculpa se me repito, que é a questão da autoria, da inclusão de diferentes gêneros artísticos (o texto, os objetos, gestos, a voz). Há um aspecto importante que é a estadia em Nova York de muitos desses coreógrafos. Nós fizemos aqui em Serralves um ciclo grande dedicado aos anos 80, não é por acaso que nessa altura, dedicado a esse grande ciclo que fizemos, a Vera foi convidada a falar como representante, de alguma maneira, dessa geração e eu recordo que ela pediu para projetar dois filmes da Trisha Brown por que disse na altura: “Essa geração para mim foi absolutamente fundamental para a aquilo que eu faço hoje na dança”. Portanto, há também uma influência e um contato da Vera em Nova York, no tempo em que ela esteve lá a estudar com esses pós-modernos americanos, que também são trazidos para a Europa, porque a Bélgica, a França, a Inglaterra, a Alemanha também estão a viver essa Nova Dança Europeia, que nós recebemos através dos encontros ACARTE, da Europália em 91, da Lisboa 94, e a influência disso para essa geração. Não é por acaso, que é uma geração que também corta com uma dança moderna, apoiada no pensamento em que a Yvonne Rainer é importantíssima porque escreve aquele manifesto que faz um corte com uma dança virtuosa, elitista, é a inclusão dos movimentos cotidianos. A Vera na sua gestualidade começa a utilizar objetos que nós usamos, estou a me lembrar desse solo em que ela usa os pezinhos das velas e as oferendas religiosas que eram tão presentes na nossa religiosidade, somos um país católico, que ainda por cima viveu uma ditadura tão presente e limitadora da nossa cultura. Ela vai buscar essas referências que são indentitárias e traz esses objetos que são do nosso cotidiano e representam de alguma maneira a toda uma cultura a qual nós estivemos fechados e limitados e ela traz isso para as suas peças, eu acho que isso tem referências dessa geração. É uma geração que traz a inclusão de pessoas que vem de outras formações: artistas visuais, literatura, cinema, filosofia e sociologia, ou seja, a inclusão para Vera de pessoas de outras áreas e que são absolutamente fundamentais, que são uma espécie de alimentos, de material para a investigação dela que foram absolutamente fundamentais.

Trechos entrevista Miguel Pereira

20/7/2011

Criador e Intérprete da dança contemporânea, artista apoiado pelo do Rumo do Fumo. Estrutura apoiada pela Secretaria do Estado da Cultura/Direção Geral de Artes. Participou de alguns trabalhos dirigidos por Vera.

Helena: Boa tarde, Miguel. Desde já obrigada pela entrevista.

Miguel: Será um prazer.

Helena: Eu sei que já está acostumado, mas eu vou usar “você” para não ter confusão com os pronomes. É a única entrevista com um artista, eu venho conversando apenas com programadores.

Há uma coisa que eu me interesso muito e vejo muito na sua obra que é o nu, o que você falaria sobre isso?

Miguel: A mim o que interessou muito quando eu comecei a desenvolver o meu trabalho foi a desmistificação de um corpo. No sentido do corpo que é codificado, um corpo que podemos dizer normatizado, o corpo-artístico, o corpo-criança, adulto e até político. O que sempre me interessou é olhar um bocadinho para a ordem, para o sistema em que nós construímos os códigos de comunicação e de existência... e olhar para eles e tentar desmitifica-los, tentar subverter um pouco essa ordem no sentido em que o nu, por exemplo, é um tabu, não é? Com o qual nós seres humanos lidamos em nossas sociedades, ou seja, você não pode andar nua na rua, estar nu em contextos que não é permitido você pode ser preso, há essas espécies de tabu que se cria em determinadas sociedades. Pergunto-me porque um corpo nu tem que ser um tabu? Quando nós nascemos nus e a nossa constituição é ser nu. É o ser nu, é o morrer nu. Por que há esse tabu? Por que não podemos assumir esse corpo nu? Por que há esse pudor e medo? Eu recorri ao nu não para provar, mas para mostrar-me e mostrar ao público nos meus espetáculos que afinal o nu não tem essa carga que lhe é dada a partida, que é um preconceito, não é? Está ligado ao erotismo, a sexualidade, e o corpo nu é como de uma criança que está nua a brincar na praia e que a gente consiga fazer alterar, fazer um *click* na nossa maneira de pensar e olhe para esse corpo de uma maneira banal, pode ser tão banal como você está vestida? No fundo é equalizar um pouco isso e não dar esse peso ou essa carga que o corpo nu geralmente tem nas nossas sociedades.

H: Você trata muito de uma presença não espetacularizada nos seus trabalhos, além do nu e o humor, não é?

M: O meu trabalho também se debruça muito sobre a desconstrução da própria lógica do espetáculo, os próprios códigos que o espetáculo cria para serem lidos, as convenções também do espetáculo, seja no espetáculo em geral, pode ser dança ou teatro, eu não faço essa distinção, porque a mim interessa de fato o espetáculo e aquela configuração, aquele contexto em que você esta ali num palco e tem um público a olhar para você, as expectativas todas que isso provoca, parece que nós, os que pousam naquele espaço são uma espécie de corpos extraordinários...

H:...uma presença não extraordinária...

M: Exatamente. O que eu quero mostrar é de que, apesar de ser impossível evitar essa separação, que é uma questão de poder que normalmente se instala, o artista que está em cena tem um poder sobre aquele público. Mas, para mim, o que eu quero é provar que afinal de contas não há hierarquia. Eu sou um corpo nu como você que está a olhar também tem um corpo nu.

H: É, mas não é bem assim. Lembro-me de um ensaio aberto que apresentei-meinteiramente nua, um ensaio do meu último trabalho, *Carmen,* queria representar a loira, a diva, erotismo explícito, era isso que eu falava, mas as pessoas viram o corpo de um travesti, um andrógeno! Porque havia uma estranheza, meu corpo não é, por causa da dança, um corpo exatamente feminino.

M: Há sempre um primeiro impacto de um corpo nu. Mas eu normalmente quando uso o nu uso o despir uma máscara. É um tirar as cascas da cebola. Para mim, é mais esse processo que propriamente querer codificar o corpo nu, ou querer dar um sentido, ou um significado. Eu quero apenas dizer que no fundo é uma questão de camadas que nós tiramos. Eu li uma coisa em um artigo de jornal que a mim me tocou imenso, fez muito sentido para mim que é a ideia da exposição. O artigo dizia: "É estranho nós escondermos sempre o nosso corpo nu (sempre que dou uma entrevista repito isso), mas nunca escondemos a cara e é a parte mais exposta que nós temos do nosso corpo". Então parece que há aqui uma espécie de contradição, a cara nós não podemos tapar, mas o corpo nós tapamos.

H: Olhar o pau, a vagina, a bunda você associa ao erótico, pois são as partes do corpo que você usa para outra coisa, você usa para fazer sexo.

M: Mas é isso que eu tento desmitificar um pouco; é isso, mas também não é só isso. Não deveria estar só associado a isso, e mesmo que esteja não devia ter carga

que tem: o sexo como uma coisa proibida. No fundo é desmistificar um bocado essas categorias e essas camadas. Eu quando recorro ao nu nos meus espetáculos, o que quero dizer é “eu estou nu, ok. Vocês podem ficar impressionados com a pila, com o sexo, se é maior, menor, podem ficar em um primeiro momento, numa primeira análise presos ao tamanho”... por que é tudo isso que as pessoas têm na cabeça, é nossa cultura, não é? Mas passado um tempo você já esqueceu isso está vendo apenas corpos nus, como poderia estar a ver um corpo vestido.

H: Perguntando sobre nu em minha primeira entrevista com António Pinto Ribeiro, ele disse achar que o nu nas peças coreográficas havia mudado com o aparecimento da AIDS (ele também não vê o erotismo nos trabalhos com o nu). Você tem algum comentário?

M: Nós não podemos esquecer que dentro dessa ideia da cultura, estamos sempre a viver dentro de um contexto social e político e todas as nossas respostas que estão aí com o contexto em que vivemos, os artistas vivem também a partir daí. Obviamente coisas como a AIDS, como vocês dizem, nós dizemos CIDA, marcou a história da humanidade de alguma maneira e obviamente que isso afeta a relação que nós temos com os nossos corpos, com os códigos de comunicação, de relação, e isso acaba que está lá indiretamente na época posterior, ou anterior, ou durante. Marca sempre.

H: Eu vejo como uma marca na dança contemporânea. Vejo que a gente tenta deserotizar mesmo o corpo nu na dança contemporânea, não acho muito possível. Não há esse erotismo na dança contemporânea?

M: Porque não é isso... Quando você utiliza o nu é de outro modo. Afinal temos que olhar para o corpo nu como uma coisa normal, faz parte de uma norma, não pode ser, porque é uma coisa com o qual todos nós lidamos.

H: Será que não há uma mitificação desse corpo erótico?

M: Claro.

H: Porque o erótico também é muito natural. É muito natural você sentir desejo durante qualquer momento do seu dia, não necessariamente naquele lugar, não é na cama, no motel, não, é na rua, em suas atividades mais corriqueiras... coisas assim. Acho que a gente sofre também um pouco com isso de mistificar o corpo erótico. Ele também é potente.

M: Sim, ele é potente, mas temos que alterar um pouco essas lógicas demasiado impositivas na sociedade que nos obriga a olhar para um corpo... Claro que o corpo

também é erótico, claro é uma leitura possível e não é negativo que isso aconteça. Mas como é que construímos também esse erotismo que não seja uma coisa massificada, imposta, quase que ditatorial. Essa coisa da sedução, por exemplo. A sedução funciona sobre que corpos? Ela não tem que funcionar só com os códigos que nos foram impostos. A sedução pode ser muita coisa, não pode ser só porque você tem grandes mamas ou muitas curvas, seu erotismo pode vir da forma como você fala. Pode ter a ver com um pequeno gesto. No fundo é desmantelar tudo isso, esses códigos, e começar a olhar o que está a volta, não é? É a ideia de irmos contra os estereótipos, contra os clichês.

Trechos da 1ª Entrevista com António Pinto Ribeiro.
27/06/2011
Ex-crítico de dança do Jornal Expresso durante a década de noventa, atualmente coordena o Programa Próximo Futuro na Fundação Gulbenkian.

Helena: António, em primeiro lugar, gostaria que nos fizesse um panorama da dança contemporânea em Portugal. As influências, o percurso e como ela está hoje.
António: A História da Dança em Portugal é uma história muito frágil. A grande criação da dança acontece na década de 1960 na Fundação Gulbenkian, quando uma senhora chamada Madalena Perdigão criou o Ballet Gulbenkian que irá durar até 2005/06. Durante a fase democrática do país foi criado, na década de 1980, a primeira Companhia Nacional de Bailado com o objectivo de fazer um repertório clássico e romântico. No final da década de 1980, princípio da década de 1990 (1989, 1991, mais ou menos) é que surge um grande movimento de rebeldia de um conjunto de jovens coreógrafos, muitos deles tinham estudado em Inglaterra, França, Berlim, Brasil e criaram uma coisa chamada Nova Dança Portuguesa (NDP) que, de algum modo, tinha a ver com o que estava a acontecer também em França, na Holanda, em Espanha. Este movimento foi um movimento de ruptura com aquele passado histórico mais imediato e os nomes dessa época, que ainda são os nomes pioneiros: a Vera Mantero, Paulo Ribeiro, Madalena Vitorino, Margarida Bettencourt... Há um conjunto de nomes que são importantes. Alguns desses jovens coreógrafos eram bailarinos do Ballet Gulbenkian (...) e esse movimento durante a década de 90 foi muito importante, eles acabaram por ter uma expressão internacional muito forte e tiveram, inclusivamente, uma visibilidade em muitos festivais internacionais. A década de 1990 foi muito importante para este movimento. Depois, por variadas razões, entre as quais uma ausência de uma política de estruturação da dança em Portugal, como no teatro e nas outras artes, esse movimento acabou por se fragilizar bastante e, portanto, o que você tem hoje basicamente são estes nomes mais antigos, estas pessoas que estão aí, hoje têm 40, 50 anos, não mais do que isso, mas esses nomes continuam a ser os nomes de referência. E depois tem um conjunto de jovens, muito jovens, que tentam no contexto português e no contexto internacional, em que a própria dança contemporânea vive uma crise muito forte, tentam de algum modo sobreviver, mas a situação hoje é muito mais frágil do que foi na década de 1990, e, digamos que não

tem o impacto, nem a excitação que tinha na época, é tudo muito disperso, feito na base de pequenos solos, pequenas peças, todas elas muito frágeis e pouco sustentáveis. Eu não quero dizer que não haja talentos, com certeza que há, mas não têm a envergadura, a força e a estrutura que tinham há vários anos. Este é o panorama da dança em Portugal.

H: Que aspecto destacaria? O que achou mais relevante?

A: Eu acho que o mais interessante neste movimento da NDP tem a ver, por um lado, com o facto de ser muito baseado nos coreógrafos intérpretes, ou nos coreógrafos que trabalhavam para bailarinos, que não faziam propriamente parte de uma Cia. formavam companhias ou grupos para determinadas obras; depois há nomes como os que lhe disse que são nomes muito importantes desse movimento. O que eu acho que eventualmente pode ser interessante, houve uma altura que escrevi muito sobre dança, é comparar este movimento a uma espécie de butô atlântico, porque havia algo que tinha a ver com uma espécie de estranheza do movimento, com uma certa melancolia e, ao mesmo tempo, com uma fantasia de imagens, de produções cénicas muito do sul da Europa deste lado entre o mediterrâneo e o atlântico, uma misturada disso tudo, e era isso que eu achava que era muito diferente das outras danças. Houve influências francesas, holandesas, inglesas, claro que houve, mas havia sempre um lado que vinha ao de cima[120], da periferia europeia que do meu ponto de vista era muito interessante.

H: A respeito da artista que vim à Lisboa para estudar, Vera Mantero, gostaria que nos falasse da impressão que tem sobre o trabalho dela, especificamente, o solo de interesse desse trabalho, “Talvez...”. Que lembrança tem deste solo quando foi apresentado?

A: Esse solo foi muito interessante porque correspondia ao momento de clivagem da própria Vera. Ela tinha acabado de sair há muito pouco tempo do Ballet Gulbenkian onde, aliás, era solista da companhia o que quer dizer que era uma excelente bailarina, e, portanto, quando ela fez esse solo, em que o movimento é muito contido, em que tudo se passa num plano muito conceptual, é a primeira grande obra conceptual da Vera, há uma estranheza enorme que tinha a ver com o título, com o cenário em si que era estranhíssimo e que tinha a ver também com a qualidade do movimento que era muito minimal, era um movimento muito contido e

[120] Vir à tona.

era também algo que, de qualquer forma, era provocador na medida em que a própria relação entre a dança e o pensamento era colocada ali, desde o anúncio da própria dança. Lembro-me que era um solo muito simples, era uma coisa que parecia lembrar a Arte Povéra italiana, dado o despojamento quase total. E, portanto, foi esse movimento de clivagem entre o que ela era antes, bailarina solista do Ballet Gulbenkian, e aquela coreógrafa que viria a ser depois, evoluindo para um trabalho que é muito seu e é muito particular. E o que acho que é mais interessante na Vera hoje em dia nesse percurso parte dessa obra: é que ela está para lá daquilo que é a dança propriamente dita. O trabalho da Vera, eu diria que é multicultural no sentido mais vasto, onde se mistura tudo, a dança, a filosofia, a literatura, a pintura, tudo está ali misturada de uma forma sempre muito inteligente, muito densa e, portanto, nessa medida, o estudo e a paixão que ela tem pela antropologia na época, depois passou a ser muito pela filosofia, estão ali revelados. Revelados numa dimensão mais profunda da condição humana e do comportamento humano onde a dança é sempre questionada. Em todas as danças dela a própria dança é questionada. Acho que esse solo é uma dança de ruptura entre o passado e a actualidade da Vera.

H: Tenho um mote que me fez pensar no caminho que a dança contemporânea vem tomando e eu queria saber a sua opinião. É sobre o título, pois ele fala dessa exaustão do pensar, refletir, ler muito, uma dança associada à metalinguagem e à imensa vontade de procurar explicações, muitas leituras e discussões, antes mesmo de ter a chance de experienciar o objeto. Concorda ou discorda?

A: Eu percebo o que estás a dizer, acho que depende muito do coreógrafo, não estou a ver a Débora Colker a pensar muito e a ler muito literatura e a estudar imenso, nem o grupo Corpo a fazer este tipo de trabalho. Acho que isso acontece, porventura, com as pessoas que têm um trabalho mais conceptual propriamente, do que outros tipos de dança. Eu acho que há nesse segundo grupo a que você se refere duas hipóteses de trabalho, uma é a menos interessante, acho que há pessoas que ao invés de dançar deviam ler ou escrever e ponto final. Acho que cada vez que dançam deviam estar quietinhas e deviam de facto escrever, não estou a desconsiderar! É que acho que têm mais talento para a escrita. Se porventura escrevessem, ou pintassem, ou realizassem filmes seriam mais realizadas elas, escreveriam, fariam obras muito mais interessantes para elas e para nós, como espectadores, faríamos outras coisas. Portanto, acho que há aqui uma espécie de

descompensação. Esse é o lado menos interessante. O lado mais interessante é aquele que tem a ver com o conjunto de outros coreógrafos para quem a forma como estão no mundo, e estão de uma forma artística, é também multicultural e, portanto, deste ponto de vista é algo que é do domínio do desejo, de desejar tanto dançar como entender o mundo, como pensar sobre o mundo, tentar encontrar em alguns casos soluções artísticas, técnicas, políticas para o mundo contemporâneo. Esses são os que conseguem conciliar a dimensão da arte de dançar com outra dimensão, com reflexão. Acho que são duas vias possíveis, mas acho que isso acontece noutras artes. Havia de algum modo um preconceito, vamos ser claros, as pessoas que dançavam não pensavam, isso era o preconceito e tem a ver com uma ideia da dança como *entertainment*, a dança associada aos bailarinos e às bailarinas. Se alguém pensava seria, em última instância, o coreógrafo, caso pensasse, porque de uma forma geral os seus intérpretes não pensariam, mas era um preconceito que se tinha em relação a isso como se teria eventualmente em relação aos actores de teatro (...) mas isso são preconceitos que há em relação aos artistas.

H: Que tem a ver com o que público estranhando a dança contemporânea. “Por que não estão dançando? Podem dançar um pouquinho?”. Costuma-se ouvir.

A: Sim, é agora, mas antes estranhavam os factos de imediato. A história começa assim, vão estranhando coisas: estranharam o *Ballets de Cour,* estranharam porque é que não faziam só gestualidade e também as estruturas, dançavam e andavam penduradas, depois estranharam porque é que havia pessoas como o Nijinski fazendo aquelas coisas, depois estranharam a Martha Graham, as pessoas vão estranhando umas coisas a seguir às outras, naturalmente que há também alguma estranheza face a essas formas menos canónicas de funcionar. Faz parte.

H: Tirei do catálogo da exposição que você organizou no Centro Cultural de Belém, “Retrospectiva em imagens do trabalho coreográfico de Vera Mantero” o texto, abaixo de autoria de André Lepecki, sobre “Talvez...” e gostaria que comentasse.

> “*Talvez...” coloca-nos quer no campo da representação quer no da subversão da representação porque é uma peça suspensa entre três loucuras – a do absoluto pensar, a do absoluto dançar e a do absoluto optar pelo impossível: a subtileza enquanto dádiva que o corpo presente nos dá. O uso de caretas, que surge pela primeira vez neste solo como estratégia de subversão expressiva, o uso e deformações incontroláveis do rosto, remete-nos ambiguamente para um espaço entre a paródia e a demência, o riso e os sintomas, e fazem com que o rosto funcione como palco paralelo à acção do corpo.*

A: É um pouco isso... Quer dizer, eu dizia-lhe já que essa ruptura passou também pelo abandono radical daquilo que seria o *ballet* propriamente dito, porque ela passou depois pela técnica Cunnigham e, muito em especial, a Trisha Brown com quem ela trabalhou em Nova York durante uns anos, e, portanto, o que ela faz é potencializar todas as partes do corpo: a cara, a boca, os olhos, os dedos na boca, a cabeça, os efeitos que isso possa ter, e isso foi se prolongando pelo pescoço, peito, tronco e por aí fora. Todo o corpo está envolvido nisso e todo o corpo tem uma expressão muito igualitária, não há uma hierarquia de partes do corpo que nós habitualmente vemos na dança, inclusive na dança pós-moderna, em que há partes do corpo que são mais valorizadas do que outras. Nessa peça, como em outras que vieram a seguir, todas as partes do corpo eram importantes. Outro lado, que é esse lado grotesco que tem nessa peça e tem noutras, é aquilo que eu associava que era essa dança que vinha do sul, que é uma dança de fantasias muito estranhas, onde se misturam procissões com caricaturas, todo o imaginário dos monstros do sul da Europa, das lendas estranhíssimas que existem, e também a importância da gestualidade, que ela, aliás, valorizou muito numa peça anterior que era uma homenagem a Nijinski[121], e que era muito sobre a gestualidade do Nijinski em palco que ela potencializou depois ("Talvez..." foi praticamente a seguir) e, portanto, a dimensão da gestualidade como uma dimensão menos heróica, uma linguagem mais minimal, mais de detalhe sobre a qual ela dá uma importância muito grande, como se fossem murmúrios permanentes, pequenas palavras, como se fossem fragmentos e que ela dá uma valorização muito grande. E a ideia da distorção permanente é muito interessante, ela distorce tudo, distorce o corpo, distorce as figuras, o cenário, é uma espécie de obsessão que ela tem na distorção, uma espécie de Barroco Negro, acho que essa é uma das obras que a tornou mais diferente das coreógrafas da sua época.

H: Eu escrevo uma tese sobre o corpo *revoltado*, isso envolve o fazer político da dança, isto é, as políticas de cada intérprete com sua dança, sua escolhas de movimento, por isso escolhi Vera Mantero. Há nela uma enorme política ao mover-se. O que pensaria sobre isso? Vê isso, ou não?

[121] Rosa de músculos, 1989.

A: Eu tenho alguma dificuldade em ver, excepto em casos muito concretos, (mas tenho alguma dificuldade em ver) na dança da Vera essa dimensão política, mas eu sei que há, eu sei que há pelo facto de conhecer muito bem a Vera e pelo facto de conhecer muito bem os textos dela. Ela, que é uma escritora muito boa, – escreve maravilhosamente bem – seus textos sobre cultura, sobre dança, sobre política, são eles todos muito políticos. Eu sei que aqueles textos estão subjacentes nas obras que ela faz. Estão lá com certeza. Não a vejo como uma coreógrafa panfletária, isso nunca, não a vejo como uma coreógrafa de luta no palco, de reivindicação no palco, vejo como uma coreógrafa política nesse sentido e que traduz naturalmente para as suas obras a sua visão política do mundo, estão lá, mas sempre de uma forma muito subjacente, muito inteligente, uma forma em que a contaminação da arte pela política, a contaminação da cultura pela política estão presentes, sem ter nunca uma dimensão histérica que às vezes algumas obras têm. Mas é de facto uma coreógrafa política sim, não tenho quaisquer dúvidas sobre isso.

H: Uma outra questão que também tem a ver com o meu trabalho é a seguinte: a dança parece carregar um singular erotismo, talvez pela exposição de corpos bem tonificados e quase nus, talvez pela androginia presente nos corpos de mulheres e homens. Talvez ainda, porque ela traga a fantasia do tornar-se outro, mesmo que por alguns instantes. Pode-se ver muito do nu nas peças da dança contemporânea, não? Acha que tem a ver com o quê?

A: Acho que há muitas explicações e justificações, o que Boris Charmat faz não tem nada a ver com o que faz Jérôme Bel, que não tem nada a ver com o que faz a Vera. Eu acho que tem a ver com um monte de coisas, em alguns casos será uma espécie de dança *performance,* portanto o corpo aí é uma espécie de última tela onde tudo se pode inscrever, é o recuo absoluto para o corpo como o lugar último da inscrição do que quer que seja, acho que há outros lados, outra dimensão da nudez que pode ter a ver com essa sensibilidade. É um facto que isso acontece, é um facto que isso pode acontecer em danças de natureza mais reivindicativas do feminismo, por exemplo, aquilo que chamam *gender*, tem a ver com um universo da reclamação dos direitos dos *gays* e *lesbians*, e tudo isso. Eu acho que é muito diferenciada e diversa, a nudez. A nudez do Jérôme Bel começou por ser uma nudez muito provocadora, muito iconoclasta, para acabar por ser uma coisa hoje em dia que eu acho muito mais estética, diria que quase clássica, um "classicismo" interessante e o início do seu trabalho não era isso. A nudez da Vera não é de todo erótica. O corpo ali

representado é uma coisa quase clínica, acho a nudez nos corpos da Vera uma nudez animal, sem (...), sem repetição. É um corpo que em palco não excita em particular e nem remete a nenhum universo do erotismo, pode haver sensualidade, mas tem mais a ver com o movimento propriamente, ou com os artifícios usados na cenografia, do que propriamente com os corpos nus, não acho que seja o caso. Há situações em que há um erotismo nesses corpos. Há algo da dança francesa da década de 80 que, com certeza, isso era muito mais explícito do que é hoje. Acho que há um acontecimento que foi muito importante em determinada altura. A dança anterior ao aparecimento da Sida, quer a dança europeia, quer a dança norte-americana, era uma dança cheia de fulgor, de sensualidade, de glória do corpo, de exaltação do corpo e da sua sensualidade. Eu creio que no pós-Sida, nos anos imediatamente a seguir, onde a doença não tinha cura, portanto era sinal de catástrofe, de pânico, acho que aí os corpos, de uma forma mais ou menos inconsciente, se auto-culpabilizavam, se autopuniam por ser neles que a doença se manifestava. Acho que era uma coisa assim. Algo do universo judaico-cristã devia estar implícito, eu creio que isso passou como também o pânico terá passado. Mas das últimas coisas que eu tenho visto em dança contemporânea onde o nu aparece não tem, de uma forma geral, esse apelo ao erotismo. Haverá com certeza, mas não estou a ver. Estava a lembrar-me... Sim, talvez na dança brasileira isso seja mais óbvio, há uma peça do Marcelo Evelin que é sobre bois, vi essa peça e há uma masculinidade muito forte, mais que sensual, é muito sexual. Deste ponto de vista, se calhar, é um exemplo interessante. De outra forma não estou a ver.

H: Acha difícil, como crítico da dança, falar com o artista sobre sua criação? Isto é, acha que a aproximação com seu objeto é mesmo imprescindível para escrever uma crítica?

A: Eu vou dizer uma coisa que porventura não é muito comum dizer-se: nunca me interessou muito falar com os artistas, a minha relação era com as obras dos artistas, portanto faria isso como faria com o cinema, com a arquitectura, interessa-me as obras que os criadores fazem. Às vezes acontecia por razões de acaso, porque nalguns casos havia relações de amizade com o artista, mas era com aquela pessoa que por acaso também era artista. Eu nunca abordei um artista no sentido que ele me explicasse a sua obra, embora eu ache que o artista tem uma explicação para ela, uns de uma forma mais sistematizada e eloquente, muito bem estruturada, portanto cria um discurso, outros um desastre total a falar sobre aquilo que fazem.

Mas não era isso propriamente que me fazia aproximar do artista, às vezes até era mais sobre outras coisas, sobre outras obras ou sobre as criações que não necessariamente a dança. A minha relação enquanto crítico era essencialmente com obras de artistas, sendo que há um conjunto de outras coisas que conta: a época, o artista, o contexto em que ele está, mas para isso, de uma forma geral, não era preciso falar com ele, mas acho que é uma informação que qualquer crítico deve obrigatoriamente ter para preparar-se o mais possível para ver a obra, estudar.

Trechos 2ª Entrevista António Pinto Ribeiro
8/8/2011

Helena: Bom dia António, e mais uma vez obrigada por essa entrevista. Eu irei começar com coisas que a gente já falou antes, tentando aprofundar mais. Está em três eixos essa entrevista: a dança de forma geral, a Vera; e a política pública. Tirei as seguintes expressões do seu livro *Dança temporariamente contemporânea* e queria que falasse um pouco mais sobre elas, são esses termos: "Dança temporariamente contemporânea", "Nova Dança portuguesa", "Expressionismo Branco" e "Butô Atlântico".
António: essas expressões como você diz... termos... são na verdade categorias que eu introduzi no discurso sobre dança em Portugal no final da década de 1980 no sentido de produzir alguma teoria que pudesse, por um lado, corresponder àquilo que era o movimento da dança que estava a surgir e era novo e, portanto, também precisava de uma linguagem nova para ser referida. Por outro lado, para deixar de ter uma crítica impressionista que era o tradicional em Portugal, tentar encontrar um discurso que fosse mais objetivo a partir de conceitos que viessem da filosofia ou das teorias de cultura e não da "estética", e que ajudasse a entender melhor a dança contemporânea, que não podia só servir do gosto ou das impressões subjetivas do discurso. "A dança Temporariamente Contemporânea", de facto, tem a ver com um conceito de contemporaneidade que passa por uma coisa tão simples quanto esta que a contemporaneidade é sempre de uma época e, portanto, os sujeitos e as pessoas que identificam algo como sendo seu contemporâneo se identificam face a uma determinada época. Portanto essa validade do contemporâneo é uma validade de um contemporâneo, de uma época que por ventura poderá ser ultrapassado, ou terá outro nome quando outras épocas surgirem. É um conceito muito simples e de alguma forma ambíguo, o que quero dizer é que isso não corresponde directamente à actualidade: são coisas diferentes, a contemporaneidade e a actualidade. A actualidade é mais alguma coisa que vem dos mídias, do discurso da comunicação social que tende a identificar o que está a acontecer hoje com aquilo que é actual. A contemporaneidade ultrapassa os dias de hoje, pode rebuscar coisas do passado e elas serem tão contemporâneas como as coisas que nós hoje vivemos, e essa expressão podem ser aplicadas ao que quisermos. Relativamente ao "Expressionismo Branco" e ao "Butô Atlântico" são também, de alguma forma,

conceitos que tentam ajudar a identificar o que se passava com a Nova Dança Portuguesa. Eu sempre tive dúvidas em poder afirmar que existe uma arte portuguesa, não sei o que é! Não sei o que é isso, não sei o que é identidade cultural portuguesa, acho que é um conceito que foi forjado pelo nacionalismo romântico do século XIX e que não tem qualquer pertinência, nem eficácia da explicação. É preciso saber o que é a dança portuguesa, é preciso saber se só os portugueses que trabalham em Portugal é que produzem arte e os portugueses que vivem no estrangeiro não produzem arte que seja portuguesa, se as pessoas que não são portuguesas, mas que vivem em Portugal, fazem arte portuguesa, é um mundo complexo, mas, sobretudo o que eu acho mais crítico é tentar identificar uma identidade cultural portuguesa que se identificasse com a geografia em Portugal, que fosse específica e que fosse completamente definida pelo lado afirmativo. Eu acho que, ao contrário disso, nós podemos de algum modo identificar, que há traços do imaginário que são recorrentes na criação portuguesa e que esses traços tem a ver com a geografia, com certeza, tem a ver com o clima, com certeza, têm a ver com a história cultural de um país, tem a ver com o facto de ser um país do sul, e o que achei à altura de usar o termo do "Expressionismo Branco" era exatamente em oposição a esse expressionismo negro que é o que nós conhecemos que é originário do norte da Europa central e de uma época muito específica que é a primeira metade do século XX e, no caso da dança, até antes da Segunda Grande Guerra[122], que é o fato de um expressionismo muito conectado com uma certa negritude, e com uma ausência de luz, com os trajes que são negros, o preto e branco sempre muito recorrente a maior parte das vezes. O Expressionismo Branco do sul da Europa é uma coisa que tem esse lado também perturbador e perturbante, portanto, é de algum modo também uma espécie de grito, mas é um grito que acontece numa região mais suave, com mais luz, numa paleta de cores mais clara, não é menos forte por isso, não é menos trágica por isso, mas só que aparenta de alguma forma diferente. Isto tudo está ligado de algum modo a essa outra expressão, "Butô Atlântico", porque, enfim, sobre o Butô nós não conhecemos o suficiente para identificar, mas atribuímos, naturalmente, à sua história japonesa, com sua relação com a *Modern Dance* com o próprio teatro japonês e sua tradição.

[122] Mary Wigman (1886 -1973). Bailarina alemã, coreógrafa, pioneira da dança expressionista europeia.

No caso do “Butô atlântico” tem a ver com o facto de haver um conjunto de coreógrafos e coreógrafas, portugueses e não só, acho que há alguns italianos, por ventura alguns espanhóis, que poderiam fazer a mesma coisa. Portanto é uma dança, de algum modo muito mais quieta, uma dança mais estática, uma dança muito mais valorizada pela gestualidade mínima, pelo detalhe no movimento, pela significação mínima no movimento, por posturas que às vezes eram de uma enorme quietude, de um enorme silêncio e havia coisas na dança portuguesas dessa época, do princípio dos anos 1990 que tem a ver com isso...algumas obras da Margarida Betencourt, algumas obras da Vera Mantero, do Francisco Camacho, eram obras onde essa espécie de gestualidade contida e expressiva se assumia, sendo que era na zona atlântica e que, portanto, deste ponto de vista a ideia era conciliar uma posição geográfica e uma determinada tradição do sul da Europa com aquilo que era o estilo definido por uma certa dança japonesa.

H: Dentro do “chapéu” da Dança Contemporânea (DC) cabem muitas coisas e opções estéticas, mas na sua opinião, o que é dança contemporânea?

A: É aquilo que nós quisermos que seja... [Risos]. A DC é um bocadinho a dança que de algum modo possa responder aos tempos que é o nosso contemporâneo. Portanto a DC não se define por algo que lhe seja essencial (ou não) por algo que seja íntimo, mas é mais pelo facto de ela corresponder a um tempo que é o tempo nosso contemporâneo. Eu posso dizer que ao ver uma DC, ou menos contemporânea, se de algum modo ela trouxer algo que tem a ver com o presente das minhas preocupações (quando digo minhas é o sujeito) de grupo, é mais que isso, ou seja, eu estou em face de alguma coisa que ainda me desafia bastante, face a qual pode haver sempre o enigma do desconhecido, face a qual eu não tenho toda a capacidade para deslindar e descodificar essa peça. E isso eu faço por contraposição a uma obra que não seja tão contemporânea sobre a qual eu tenho uma capacidade de construir um discurso em que a história está muito presente já, em que há uma série de referências que são de natureza epocal, entre isso que me é apresentado e o meu presente houve narrativas e histórias que me permitem colocar aquilo num determinado contexto, independentemente da validade estética, ou artística, isso não está em causa, está em causa o que um determinado objecto, neste caso a dança, que pode ou não perturbar o meu tempo, pode ou não perturbar a mim e, portanto, é um desafio ao presente, é um desafio que me ajuda, ou não, a entender melhor a minha contemporaneidade. Portanto a dança não é

contemporânea como se houvesse algo que estivesse dentro dela, como se fosse uma coisa labaniana, uma coisa à Graham, não, não tem nada a ver com isso, tem a ver com algo que acontece dentro de um contexto que responde ou não às coisas, mas que perturbam a minha contemporaneidade.

H: Na primeira entrevista, você disse: “A dança contemporânea vive uma crise muito forte.” Poderia dizer um pouco mais sobre isso?

A: Acho que sim, que vive uma crise que acho que tem a ver com o facto de já não nos surpreender muito. Acho que um dos aspectos mais fascinantes que a dança teve, a partir da década de 1980, foi que apareceu de uma forma fulgurante, inesperada. Nós ficamos entusiasmados com que estávamos a ver, e não sabíamos sequer o que estávamos a ver, vivíamos uma espécie de rodopio, uma espécie de atração pelo abismo que correspondia a essa emergência, a essa erupção que se dá na dança nos anos 1980, que acontece na Europa muito fortemente e que depois se contagia para outros continentes. Essa surpresa deixou de acontecer. Nós hoje reconhecemos algum valor, alguma mais valia desde que a dança já seja bem suportada e que a sua linguagem seja interessante, e quer dizer, e essa perca de expectativas eu acho que é o mais crítico.

H: Já se espera, é isso?

A: Já se espera, e o facto daquilo de que se espera já corresponder, já é motivo de satisfação é o pior que isso possa acontecer, e é isso que está de facto a acontecer. Eu acho que isso tem várias razões, com certeza não terei explicação para todas, creio que algumas delas têm a ver com a inflação do mercado, ou seja, o mercado das artes performativas em determinada altura inflacionou muita a dança. O mercado necessitava de ter objetos para fazer circular, para preencher festivais, temporadas, salas e de repente inflacionou um conjunto de pessoas, que porventura teriam até algum talento, mas não teriam tempo suficiente para desenvolver esse talento, e, portanto, passamos por ser, eu diria mesmo, massacrados por coisas que não tinham a menor relevância. O desencanto vem muito disso. Não é possível que num determinado país, numa determinada cidade se passa a ter 100 Rimbauds. Rimbaud acontece só de vez em quando [Risos]... portanto, não pode haver 100, ou 1.000 Rimbauds de um dia para outro. Precisa de tempo, maturidade, muito trabalho. Eu acho que parte do desencanto vem disso... Vemos tantas coisas e a maior parte das coisas é tão desinteressante, são tão pouco gratificantes, até a crise passa por isso. Outro aspecto que eu acho que está relacionado com um mercado

do jovem artista, coreógrafo a qual se exige muito pouco, eu penso que essa exigência não é o sintoma, mas é a razão da crise. Eu ao exigir muito pouco de um jovem que me faça um solo de dez minutos e se aquele solo estiver “bem feitinho” eu fico satisfeito eu acho que é o pior sintoma dessa crise que existe. O trabalho coreográfico, o trabalho do bailarino é um trabalho que demora imenso tempo. Exige lentidão, perseverança, exige um tempo de espera e eu acho que isso na maior parte do tempo não está a acontecer. Você consulta as primeiras programações de uma cidade e veja a quantidade que existe de festivais de dança, de plataformas de dança, residências coreográficas de jovens bailarinos, de não sei que...ufff...é demais.

H: É Demais? Mas o olhar é sempre de quem quer ver algo exótico, não?

A: Não, necessariamente, não acho.

H: Quem vai ver o trabalho do jovem coreógrafo em outro país, procura de certa maneira algo daquele país ali e não encontra.

A: Humm... eu não tenho essa perspectiva. Não tenho nada essa perspectiva. Com certeza que haverá outras pessoas que também não. Eu vejo trabalho de pessoas cujo estilo e linguagem, por exemplo, são as mesmas há anos, e, no entanto, não deixam de me surpreender e não deixam de me encantar. São muito poucas de fato. Acho que não tem a ver necessariamente com isso. Isso pode ser um sintoma de programador apressado, que quer a todo custo mostrar algo completamente diferente, fechar a sua programação. Mas acho que não é isso.

H: O Mark Deputter diz que o que aconteceu com A Nova Dança Portuguesa nos anos 90 está acontecendo agora com o Teatro. Os grupos estão procurando algo novo, estão se relacionando mais. Ele também vê uma crise na dança e acha que o momento fértil que aconteceu na dança dos anos 1990 é o que esta acontecendo no Teatro hoje. Essa sensação fresca que vocês tiveram está acontecendo do Teatro aqui.

A: Sim, um pouco, eu não sou tão generoso como o Mark, ele é uma pessoa extremamente generosa, e vê sempre o lado mais positivo das situações. Acho louvável, eu sou mais crítico em relação a isso e, portanto, mais egoísta. Acho sim, isso aconteceu um pouco, não com força e emergência que surgiu a NDP.

Acho que isso aconteceu um pouco nos últimos anos em relação a algum teatro e acho que o que está a acontecer já, e daí eu ser mais contido na minha apreciação é que vivemos um contexto europeu diferente do que era o contexto glorioso da

Europa nos anos 80 e 90, da euforia econômica, da cultura do corpo, isso não estamos a viver, estamos a viver exatamente o contrário, da disforia, de uma espécie de autoflagelação e de que, naturalmente, este jovens dramaturgos ou encenadores se ressentem, portanto, não têm o ambiente favorável que tiveram os coreógrafos naqueles outros tempos. E há outro aspecto que é fulcral que é o aspecto dos recursos financeiros e humanos. Hoje é muito difícil mesmo. Há poucos recursos financeiros, é muito difícil ter o mínimo para poder fazer qualquer coisa, quando digo o mínimo digo, é, por exemplo, ter os honorários suficientes para poder sobreviver. Já não falo de grandes encenações e produções, estou a falar do elementar, e o elementar, neste momento, acontece um pouco em Portugal, mas acontece em outros países europeus, não é especifico de Portugal. (...) Esse ambiente de liberalismo e neoliberalismo é muito pouco sexy.

H: [Risos]. Como assim?

A: Não é nada sexy. É uma coisa amargurada...

H: Mas o que se vende é o muito sexy.

A: Ah! Não. O que se vende é uma ideia histérica do sexo isso é completamente diferente.

H: [Risos]. Uma outra coisa que o Mark diz e acho importante falar aqui também é que havia uma escrita sua e do Lepecki durante essa década muito importante para esses coreógrafos. E ele diz que isso acabou. Por todos esses motivos ditos acima, é isso?

A: Sim, acho que sim, seria um pouquinho de vaidade da minha parte estar a dizer isso, agora, é um fato que aquilo que eu e André tentamos fazer foi estar à altura de responder aos desafios que esses jovens coreógrafos nos faziam e portanto, acho que desse ponto de vista foi um esforço comum de toda a gente, dos coreógrafos, dos encenadores. Lembro-me que nós nos preocupávamos em estudar, por exemplo, cenografia, figurinos eu estudei Laban e Denishawn para entender melhor formas de composição e tínhamos uma ideia de que o discurso sobre a dança não tinha ser nem populista, nem fácil. Era um bocadinho a arrogância de jovens intelectuais, mas acho que isso acabou por ser benéfico, quer dizer, existe hoje um corpo de história da dança, existe um corpo teórico sobre a dança que decorre a esses anos e tem a ver de certeza com um ambiente que era intelectualmente muito produtivo. Hoje o que eu leio não é muito entusiasmante, mas a responsabilidade é

de muita gente, é dos jornais, revistas, rádios, não é só das pessoas. Eu tinha todo o espaço que no jornal que queria para escrever, por exemplo.

H: Você tinha?

A: Sim, tinha; e o André também. Coisa que não há mais. Eu duvido que os críticos tenham... 3.000 mil caracteres é um bocado difícil.

H: É o que passa na minha cidade também. Bom, agora eu vou dar um salto e vou falar da Vera que é o tema principal. Vou insistir no meu tema sobre o nu, o erotismo, coisa que você já me disse que não vê. O André me enviou um link que tem trechos da tese e eu peguei uma análise dele muito forte sobre gênero, coisa que eu não imaginava, sobre o "Talvez...", de naquele momento a Vera está se colocando como mulher, ela está questionando um pouco as questões de gênero naquele solo. Eu queria saber se questões como essa, e de confronto com a sociedade portuguesa da época, de reivindicações é um olhar antropológico do André ou se isso aparece claramente nesse solo.

A: Repara, há aqui umas premissas que é preciso considerar. Primeiro, a relação de intimidade que o André na altura tinha com a Vera permiti-lhe com certeza ter uma abordagem e uma leitura do trabalho dela naturalmente diferente do meu, exatamente por essa intimidade, mas também diferente porque ele vem da antropologia, e, portanto, seus instrumentos e ferramentas de análise vem de um campo muito especifico. Eu tenho uma relação com a Vera que tem mais a ver com aquilo que é meu *background,* ou seja, a filosofia, os estudos culturais e a estética. Portanto, teremos necessariamente leituras diferentes. Eu creio que tudo isso pode eventualmente estar incluído no trabalho da Vera, e estará com certeza, por ventura, para mim, há aspectos que são mais pertinentes desses todos que fala do que outros. A prova de que ela é tão complexa, só demonstra que ela é uma grande coreógrafa, uma grande artista. E eu acho que um dos aspectos mais importantes no trabalho da Vera é que ela há muito ultrapassou o mero domínio da dança para ser da arte e da cultura, no sentido mais nobre do termo, mais vasto, mais transversal. Alguém que faz uma peça a partir de um discurso de filosofia, que é o que ela acabou de fazer em Madri a partir de Deleuze, é com certeza alguém que está muito para além do que é a dança no seu sentido mais restrito. Eu acho que a Vera questiona desde o principio a própria História da Dança, acho que é uma questão central, acho que questiona os mecanismos de poder que existem na sociedade de espetáculo, e que existem na própria produção e veículo cultural na forma como um

conjunto de ideias culturais se sobrepõe numa sociedade em detrimento de outras. Acho que a reivindicação feminina está presente, e muitas vezes é um trabalho muito político. Como eu lhe digo vejo menos a dimensão erótica no trabalho da Vera, porventura no “Olympia” sim, e também no que ela faz a homenagem à Josephine Baker também. Mas na maior parte das vezes, na minha leitura, não vejo tanto o erotismo vejo uma dimensão sexual, mas não o erotismo necessariamente. Não é grave, é assim, mas é uma leitura que faço um bocadinho diferente do André.

H: Esse quadro “Olympia” representa uma cortesã famosa na França e também faz parte da cartilha de um movimento no Rio de Janeiro, a DAVIDA, que tem a DASPU, que é de reivindicação dos direitos das prostitutas e esse quadro é a foto da cartilha. Eu achei uma coincidência muito interessante, porque há sempre uma ideia de... a Vera não fala sobre isso, claro, sei que não é essa a ideia... mas há sempre uma questão de dominação masculina em cima do corpo da mulher...(é interrompida)...

A: Completamente. A questão da representação da mulher sempre numa perspectiva masculina, diria até patriarcal.

H: Mas esse movimento de prostitutas não fala em momento nenhum de dominação, ele não considera. Não acham isso.

(...) Para finalizar, sobre a Crise dos artistas.

A: O que os artistas estão a fazer e o que podem fazer, acho que isso eles tem que repensar bastante mais.

H: Obrigada pela entrevista.

A: De nada.

Trechos entrevistas Claudia Galhós

Lisboa. 16/08/2011

Claudia é jornalista, crítica de da dança, escreve para o jornal "Expresso", e para o Blog do festival Dança Montemor-o-Novo: http://www.citemor.blogspot.com.

Helena: Boa tarde, Claudia e desde já obrigada por disponibilizar seu tempo. Eu vou usar o você [123] porque não consigo manter por muito tempo a formalidade de falar na 3.ª pessoa, acabo me atrapalhando e não consigo usar o tu. Dividi a entrevista em três blocos, é o que faço com todo mundo, que é primeiro perguntar sobre a Vera, depois ir para a área dessa pessoa e depois uma surpresa, que é a pergunta que eu faço no final. Você terá a liberdade, até por ser mais próxima da Vera, de fazer o que quiser com as minhas perguntas, elas serão umas diretrizes para depois eu pensar e elaborar melhor minha tese. O foco esta no solo "Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois" e a primeira pergunta é: que lembranças você tem desse solo? E o que te chama atenção nele?

Claudia: Eu não vi a peça quando ela estreou, o primeiro contacto que eu tive com a peça foi em vídeo, e antes mesmo do vídeo foi das conversas que eu tive com a Vera. Essa peça é de 1991 e eu começo a acompanhar a dança de forma exaustiva a partir de 1994. Portanto, essa peça já existia e a Vera, para mim, era um grande enigma por tudo que ela propunha em cena, havia uma grande estranheza naquilo que eram as propostas dela e, no entanto, eu sentia que era transportada para uma área qualquer onde, por um lado, havia uma sensibilidade, aquela coisa de sentidos que me tocavam, de enigma mesmo em termos de uma possível narrativa sobre "o ser da maneira que somos", e depois havia uma série de desconhecimento com aquilo que era a própria linguagem artística da dança contemporânea portuguesa. Portanto, fui fazendo umas entrevistas e a primeira vez que me recordo dessa peça é nas conversas que tenho com a Vera, que é quando começo a descobrir o que é a Nova Dança Portuguesa – que ainda era muito recente, estamos a falar de 94, e a nova dança portuguesa surgiu em finais dos anos 80 – mas que me trazem muitas pistas nessa conversa com a ela e que remetem também para essa peça. Primeiro,

[123] Em Lisboa o pronome você não é muito bem visto e nas primeiras entrevistas evitar esse pronome me causou bloqueios, a partir do momento que comuniquei aos entrevistados que falaria assim, mesmo que eles muito provavelmente nem estranhariam em se tratando da minha origem, causou enorme diferença na minha postura de entrevistadora, senti-me mais descontraída informando que eu sabia das regras, mas não poderia usa-las, e as entrevistas fluíram melhor.

desde logo o que significa o título que tem atrás de si aquilo que ela põe em cena: que é romper com uma dança que existia em Portugal, que não é um país com uma grande tradição na história da dança, é uma tradição muito recente, mas ainda assim o que se tinha era algo muito *passadista*, muito cheio de normas muito fixas, muito "de proibidos" do que se podia fazer na dança, portanto, era muito ligado à dança clássica com um pendor nacionalista. Na década de 80, já não há propriamente só temas portugueses, mas ainda há essa carga do bailado, de algo muito formal, muito rigoroso e muito fechado nas possibilidades. E o que essa geração traz, e para mim a Vera é muito emblemática disso, é pôr em causa: primeiro que esteja num mundo cheio "de proibidos", proibidos que não têm um porquê, uma razão que não seja o porquê "sim", porque é assim que está no passado e é assim que nós queremos; e de uma prática de criadores que também não questionaram isto, e de intérpretes que também não questionaram o que os criadores também não questionaram (os coreógrafos), e portanto, o que faziam era reproduzir, cheios de automatismos, sem pensar, uma série de movimentos que lhes eram ensinados e eles não sabiam sequer porque os estavam a fazer. Há aqui várias coisas, primeiro é instalar o questionar. Eu tenho um texto em que digo que a NDP (acho que não é só em Portugal) "é a dança com o por que", que é quando é instalado o porquê, quando não é só uma sucessão de conformismo com o que está feito e que se repete. Portanto um por que, que há graus disto nos criadores, mas no caso da Vera ela leva muito mais longe. Essa peça, para mim, foi sempre claramente simbólica de alguém que apesar de tudo quer dançar. Que é uma discussão que eu tenho com ela, porque ela acha que o que faz não é dançar, porque ela acha que não chega, porque dançar para ela tem uma carga visível de expressão do movimento do corpo composto ou improvisado que é mais do que normalmente aquilo que ela faz. E para mim, não! Mesmo quando ela canta, para mim é dançar, e ela diz que não. Ela realmente procura uma forma de dançar que é muito exigente no que isso significa, e ela quer-se libertar disso, mas não consegue renunciar à sua posição de indivíduo na sociedade e também na dança, que é uma pessoa que pensa, e, portanto, ela não se pode simplesmente mexer, tem que haver um motivo para ela se mexer, tem que haver um sentido. No caso dela é bastante profundo, mas tem a ver com uma geração, com a chamada Nova Dança como António Pinto Ribeiro cunhou em Portugal quando escreveu sobre ela, e a Nova Dança Europeia também, mas como vínhamos de uma ditadura, de um fechamento ao exterior, de repente, tudo isso está

ligado a essa geração. É uma geração que começa a reclamar a liberdade de pensamento e de acção por via do corpo. Não sei se estou a fazer confusão, já não a vejo há muito tempo, mas eu associo essa peça a momentos muito concretos do que estou a dizer, que tem a ver com questões muito simples, muito básicas do acto criativo em palco, por exemplo, havia normas de que um bailarino tinha que entrar de certa maneira em cena, só por certo sítio e, de repente, a Vera quer questionar isso: porque não pode entrar por outro lado, por trás? As laterais são fronteiras que delimitam o espaço "a fingir que não existem" e ela diz: Não! Vamos tocar nelas, vamos bater-lhes, não vamos fingir que elas não estão, "nós não somos estúpidos, nós vemos que elas estão aqui". São essas coisas que hoje são muito banais, o que não era visível, hoje é visível, acreditar num faz de conta que não existe. No fundo é a ideia do bailado que está posta em causa e os criadores contemporâneos, para mim, criaram um tipo de acordo com o público que é: estamos os dois no espaço que é fora do real, mas estamos a falar do real e, se calhar, até porque nós sabemos que estamos aqui num espaço construído, podemos ser mais verdadeiros que no real, e também não vamos ser mentirosos e não vamos fazê-los crer em coisas que são alienamentos que não nos levam a lado nenhum. Não é não sonhar, pelo contrário, é sonhar mas a partir do real. O que é que vamos fazer com este real! Há um outro acordo entre o público e o criador que é: estamos aqui juntos e eu não vos minto. É um espaço construído, mas é construído à vossa frente, estamos a construir em conjunto.

H: A minha ideia na tese é tentar conceituar um corpo *revoltado*. Que é para mim uma questão de potência, de devir. Quando vi "Talvez..." pela primeira vez, ao vivo, eu vi uma concretização do que quero dizer, ou seja, alguém que está com todos esses questionamentos, mas dança, está preocupada com o movimento. É claro que o corpo *revoltado* tem todos os aspectos de toda a dança contemporânea, todo mundo esta com essas questões, questionando o que fizeram antes, todos esses porquês. Até aqui a história que eu ouvi, contada pelo Gil Mendo, António Pinto Ribeiro, é uma história de ruptura com o que ela tinha.

Você concorda ou discorda da ideia de pensar a Vera como um corpo *revoltado*?

C: O António Pinto Ribeiro e o Gil Mendo são duas pessoas que têm uma relação com essa história diferente da minha, eles viveram-na, existiam até antes de ela começar a surgir porque já trabalhavam nestas aéreas, pensaram-na enquanto ela foi acontecendo e eu surjo quando ela já tinha começado a acontecer. Portanto há

aqui olhares diferentes, em tempos diferentes. Realmente o que a Vera faz, mas não só ela, esta geração da Nova Dança Portuguesa, título que é muito discutível, muito questionável, mas é o melhor termo que temos e como tudo é uma construção é com ele que trabalhamos, porque identifica, em traços mais ou menos idênticos, um grupo de pessoas sendo que elas têm muitas diferenças. É a Vera Mantero, o João Fiadeiro, o Paulo Ribeiro, a Clara Andermatt, o Rui Horta (com um percurso um pouco diferente), a Olga Roriz (não é vista exactamente como sendo deste grupo, mas há alguns sinais de ter feito parte), Francisco Camacho e Joana Providência. São todos nomes de pessoas que realmente fazem uma ruptura com aquilo que estava anteriormente, que é paralelo com aquilo que a Vera faz. O Fiadeiro, de uma forma mais radical, ao nível de pensamento, a um ponto em que a questão da dança está quase superada por uma urgência do pensamento, que tem o corpo como o seu elemento de pôr em confronto o pensamento, mas caminha ao contrário, pela via do pensamento. Outros têm o movimento mais claro. E a Vera, não é por acaso que ela ganhou o prémio Gulbenkian, mas realmente ela faz coincidir nela grandes paradoxos que tornam tudo isto muito forte simbolicamente. E ela como artista, porque ela nunca abdicou da dança, por muito que o público que não está familiarizado possa acusá-la de não querer comunicar e rejeitar a dança, nunca foi isso! Foi sempre uma procura de uma dança que fizesse realmente sentido, de recuperar a dança ou chegar até ela, mas que fizesse sentido. E, inevitavelmente, o pensamento está aqui aliado, há qualquer coisa aqui de indissociável que, no fundo, é o pleno... e não sei bem onde é que começa um e outro, são duas coisas que estão sempre a par.

Portanto essa ruptura, essa revolta e rejeição do que estava para trás é o que marca esta primeira geração da dança. De maneiras diferentes e a Vera, para mim, tem isto em particular. Todos eles trazem pensamento, todos eles trazem o querer fazer algo autoral, rejeitar as normas, todos eles querem criar um espaço de liberdade, a Vera faz desta forma, para mim, que é realmente rejeição do passado, mas que é plena no sentido desta conjunção. Eu não vejo um corpo revoltado, eu vejo ruptura, sim. Nessa altura, início da década de 90, a dança teve grande destaque em Portugal porque realmente havia uma revolução, uma revolta neste sentido, de haver uma revolução na dança. Realmente houve porque estava tudo sendo posto em causa, e depois havia uma série de situações que coincidiram, o António deve ter falado, de ele escrever para o Expresso, de haver certa comunicação social que acompanhava

e que se entusiasmou muito com este estranhamento, esta agitação, estes códigos e estas iniciativas. Depois o Gil Mendo teve com a Europália e houve um momento de possibilidade de internacionalização da dança que coincidiu ser na mesma altura e essas coisas conduziram para haver uma visibilidade e, portanto, uma noção de revolução. No meio disso a Vera, para mim, traça um percurso muito coerente e nesse sentido muito artístico, ainda por cima ela, através do corpo e nunca abdicando da pesquisa ligada à dança, transporta a dança para uma dimensão poética e filosófica, porque ela pensa aquilo que faz e porque aquilo que ela faz tem essa qualidade: quando ela faz pequenos gestos, quando está a cantar, tudo aquilo é poesia e pensamento incorporado, ou o corpo em pensamento. Para mim ela é o expoente máximo disto que surgiu e que nela é naturalmente parte dela, é e continua a ser. Foi por revolta, porque não havia antes, mas agora continua a ser porque esta é a natureza dela. Eu não concordo que o corpo esteja em revolta. É um corpo que está muito inquieto, está muito vivo, que recusa conformar-se com a sociedade onde vivemos, que não abdica de continuar a pôr o seu quotidiano na sua arte, de tentar despertar o sentido disso, o sentido da vida, o que faz sentido, e isso passa pelo pensamento, passa pelos trabalhos. Neste sentido não é um corpo em revolta, mas há ali uma agitação. Mesmo nos trabalhos em que é quase tudo muito mínimo e que há um recuo do tempo e um aumento do pormenor do gesto, uma coisa que não é vista a distância, é porque há uma apreciação interior que não é só do sentir, é sentir e do pensamento. E nesse sentido, para mim, é um corpo em agitação, muito inquieto e questionador e continua a ser... mesmo que agora, aparentemente, ela já não tenha que conquistar liberdade do que quer fazer em cena, pois as artes contemporâneas de palco já fizeram isso por todo mundo, já não tem como jogar com esses códigos como no início, mas na verdade neste mundo economicista há menos espaços por onde circulem esses criadores que têm esse tipo de linguagem. Portanto, por um lado, é tudo possível, por outro lado, é cada vez menos possível porque cada vez há um maior fechamento nos circuitos onde esta construção artística, que é realmente artística, não é de mercado, não é para entreter, não é para grandes públicos, nem para atirar fogo de artifício, cada vez tem menos espaço para circular, e isso é uma preocupação.

H: Muitos entrevistados não vêm isso, mas eu vejo e queria discutir sobre isso. Eu vejo o erótico no trabalho da Vera, não é só porque ela esta nua, mas ok. Para

facilitar: sim, porque ela quer mostrar o nu. O que você pensa sobre isso? O nu dela é clínico?

C: Eu teria que ver esse trabalho novamente para falar melhor, mas acho que um erotismo há. Eu tenho ideia de haver um certo erotismo que é inevitável na proximidade, não é só estar nu, a natureza desses trabalhos (referência à Olympia e e.e cummings) é de uma grande proximidade e intimidade, de alguma forma, e portanto, o espectador, pelo menos como eu vejo, não consegue sentir-se distante e ver a sua presença como algo inócuo, frio, como só uma imagem em movimento destituída de sexualidade, porque eu acho que há nus que são clínicos em palco, ou que são objetizados (sic). Não sinto que há um questionamento sobre a condição feminina, embora ela tenha isso em algumas obras, e tenho quase certeza que, numas mais que as outras, ela traz esse questionamento sobre a condição feminina. Ela não é feminista, mas a condição feminina, sendo ela mulher, e sendo ela mulher que pensa muito sobre o mundo isso, com certeza, que está lá. Nessa, “Talvez..." acho que há. Eu não me recordo de sentir uma sexualidade imposta, mas há qualquer coisa de erótico, porque há essa proximidade, da mesma forma que as outras duas também sendo figuras tão estranhas, no sentido que são figuras em que há uma transformação dela própria, ela deixa de ser ela e passa a ser quase personagens, numa delas uma personagem que quase deixa de ser humana, mas há qualquer coisa ali de potência erótica, acho que sim, não é o centro da peça, mas a forma como ela se dá a ver, com certa naturalidade, fragilidade, acho que isso em si contém essa potência.

H: O que você aponta de mais relevante no geral no trabalho dela?

C: Como uma pessoa que acompanha dança e gosta muito de ler e de escrever, quando eu falo de dança é num sentido muito lato que põe em cena uma problematização do corpo e do indivíduo, e, portanto, vai até quase ao teatro contemporâneo, não tenho grandes pudores de usar a palavra dança para qualificar algo que as pessoas não sabem muito o que é, mas é um certo pôr em questão que, para mim, passei a associar na dança por causa dessa história toda que te falei e a Vera está no centro disso. E a Vera transporta-me sempre, como poucos artistas, para uma dimensão em que há uma empatia que tem a ver com uma sensibilidade humana, com essa dupla presença e essa ligação que eu acho que ela põe em cena: com o pensamento estético, plástico, de aparato de construção de cena que nunca é seguro, que é sempre muito implicado, ela implica-se muito naquilo, com

tudo o que tem a ver com o domínio do próprio espectáculo. Nada está ali por acaso ou só porque sim, sentes que há um investimento muito grande e isso para mim é fundamental. Depois ela como *performer* é extraordinária. Há artistas que eu admiro porque têm uma dimensão conceptual ou teórica muito interessante, ou porque têm uma dimensão de presença, de estar, muito interessante. E a Vera tem as duas, quando ela está em cena eu, de alguma forma, sou espectadora e sou leitora, mesmo quando ela está a cantar... por que estão lá essas dimensões todas. E há sempre um enigma que nunca deixa de existir, já fiz não sei quantas entrevistas com ela e vão sempre para outros caminhos. Isso tem a ver (o inesperado na Vera) com uma dimensão do artista que é qualquer coisa que não podes evitar que está dentro de ti, e nem tu própria controlas e depois surge. Depois, o mundo em que vivemos não é fácil, pá! Precisamente por tudo aquilo que eu já te disse.

H: Uma coisa em comum nas falas do António Pinto Ribeiro e do Mark Deputter é a desmotivação pela dança contemporânea. O primeiro acha que as criações foram deixando de ser interessantes e o Mark Deputter acha que havia um espelho para a geração nos artigos que o António Pinto Ribeiro e o André Lepecki escreviam durante a década de 90. Qual a tua opinião, há uma crise na produção de dança contemporânea no país?

C: Tenho opiniões muito fortes a respeito disso. Com todo o respeito que eu tenho com os dois, tenho imenso respeito pelo António Pinto Ribeiro, mas acho que ele fascinou-se imenso com a dança e depois se fartou. Eu pergunto: onde, em que país, em qualquer sector, seja dança, ou qualquer sector da existência, como se pode estar sempre em permanentes revoluções? E sempre em permanentes descobertas de algo novo que ponha em causa o que está para trás? Eu não conheço. Sei que há uma lógica de mercado que é pôr o novo no mercado, e o que é novo hoje amanhã já não interessa, então tens que ter outro novo rapidamente, porque tens que vender e tens que convencer quem compre. Que é uma lógica que eu rejeito perfeitamente. Depois, essa coisa nova deita logo fora para o que vinha atrás. E, portanto, o que eu acho é que nós não tivemos realmente uma situação de revolução, naquele sentido que estávamos a falar em relação ao passado. Mas, felizmente temos criadores que têm feito um caminho que tem amadurecido que têm de alguma forma aberto caminho para os outros que vêm a seguir. E ao contrário destes que rejeitaram os seus parceiros anteriores e tiveram que romper com eles – porque era mesmo confronto de quem não queria mais manter aquela forma de fazer

porque queriam encontrar uma possibilidade de expressar-se pessoalmente – estes novos que vêm, de um modo geral, encontram parceiros, colaboradores, quem os ajuda a criar, e interlocutores, dentro da geração anterior, porque estes conquistaram a possibilidade de agir livremente. Portanto o que tu tens é um crescimento dentro de uma possibilidade de abertura de linguagens e de vozes que se instalou, não com o mesmo aparato revolucionário de pôr tudo em causa, mandar explodir uma bomba... Não! Estão a fazer algo que, inevitavelmente, não tem a mesma visibilidade das bombas que explodem porque estão a fazer uma continuidade a partir de conquistas que foram muito radicais naquela altura. Acho muito interessante quando tens artistas neste mundo em que vivemos que estão todos a procura do novo, seja de criadores novos, seja de obras novas que realmente gritem nelas próprias qualquer coisa de novo, não estão a lutar contra, estão a tentar construir um património próprio que seja coerente, não porque querem mas porque há uma personalidade que tem nas contradições uma coerência qualquer, e que tem que ter um desenvolvimento. E isto é muito duro nesta sociedade, porque ninguém te deixa fazer isso, é contra essa lógica, não é? Tenho um ensaio em que falo da continuidade como ruptura que diz: acabem com esta brincadeira porque isto não tem consequências só em relação ao que se permite que os artistas façam na arte, mas tem a ver com o mundo em que nós vivemos. Por causa dessa mentalidade, muita gente que se diz intelectual e muito a favor de um acto artístico livre – livre da pressão do mercado e da viabilidade económica – depois fazem essa apreciação do novo e criticam a mudança na política; que estão sempre a mudar os ministros, e cada ministro que vem deita fora o que outro fez. Um dos problemas na nossa sociedade é que não há continuidade em nada. Não é uma continuidade do mesmo, uma continuidade que faça um desenvolvimento. Um desenvolvimento que às vezes precisa de tempo e não é imediatamente visível. E estas pessoas que reclamam isto, e com imenso respeito que eu tenho a António Pinto Ribeiro, tenho imensa pena que ele tenha se fartado disso a certa altura, e que não tenha tido capacidade de continuar disponível para tentar perceber o que se estava a passar. Depois, a par disso, também há uma questão de mudança de mundo ligado a uma comunicação social, que está cada vez menos disponível para ocupar espaço com questões que também não têm o mesmo impacto económico, público e tudo mais, que são as questões das artes. Com todo respeito que tenho pelo lugar onde que trabalho, onde ainda consigo escrever sobre estas áreas e

ainda há uma dignidade naquilo que se faz, a verdade é que o espaço que se tem hoje é muito menor do que se tinha antigamente. Essa questão chateia-me imenso. Há um texto muito giro que fiz a propósito do dia mundial da dança, um artigo grande para o Expresso (em 2005), e abri com a afirmação do António Pinto Ribeiro a dizer que "A Nova Dança morreu". Fiz várias entrevistas e ele diz-me que a Nova Dança morreu. Nessa altura a Vera tinha um grupo de discussão, que se chamava GIEAPAC (Grupo Informal de Encontro, Pesquisa e Análise Coreográfica), e o artigo sai na altura que eles estão em reunião: explosão total e mandam um artigo de resposta ao jornal a dizer: "Antes a morte que tal sorte". Houve esta discussão e houve várias pessoas que vieram falar do seu ponto de vista sobre esta questão. Acho isso muito interessante porque isso traduz a posição das pessoas sobre tudo isso que está aí. É um artigo que plasma essa discussão.

H: É tão bom ouvir isso tudo que você esta dizendo, você falou uma frase ótima: "tem todo esse discurso da liberdade e não sei quê, mas a lógica é o 'economês' total." Essa regra de festivais exigindo o ineditismo, por exemplo.

C: E depois, no entanto, aquilo que apresentam como novo também não tem nada novo, podem ser interessantes, mas não te trazem algo completamente inédito e não visto o que há são apropriações autorais. Acho que há espaço para tudo. Esta mentalidade da sociedade em que vivemos para mim é muito preocupante, porque nós vamos perder artistas que têm, neste momento, uma outra maturidade, que não vão rebentar com o nosso mundo, não vão fazê-lo explodir para nós ouvirmos, se calhar vão fazer explosões pequeninas interiores, e ninguém está atento a isso, porque estão à espera de outras coisas, de grandes explosões!

H: A última pergunta, a que faço para todo mundo no final da entrevista. O que é essa crise? Ela é política ou econômica? Como jornalista o que você pensa sobre ela?

C: Grande aventura em que te estás a meter! [Risos].

Eu acho que a crise é económica. Agora, porque ela é económica eu acho que é uma questão de crise de mentalidades, de crise de sociedade, de crise de paradigma, que tem a ver até com aquilo que estávamos a falar. Há uma lógica do viver que nos escapou, que nós trocámos realmente os valores do que era essencial, portanto há uma crise de valores. A Vera tem aquela peça "Vamos sentir falta de tudo aquilo que não precisávamos", a frase é extraordinária, realmente que é isso, criámos uma sociedade em que precisamos muito de uma série de coisas que

nos faz uma falta tremenda, mas na verdade não precisamos delas para nada. E realmente foi tudo numa ilusão de que o dinheiro nos traz a felicidade, e que ele existe por aí e agora, que não há o dinheiro, vamos ter que ficar infelizes. O problema é que tudo isso se baseia no dinheiro e, portanto, como o dinheiro agora não há, estamos todos infelizes. Mas antes não havia este dinheiro e as pessoas eram felizes, então é económica porque está tudo no centro da economia, mas as respostas não estão na economia, acho eu, ou estão a ultrapassá-la. Se vais para as questões de empresas de *rating*, que são os novos leitores das bolas de cristal, são os futurologistas, os magos que adivinham o futuro, agora já não vêm para a televisão falar de terramoto, vêm dizer “Aquele país vai ficar na bancarrota”, é a futurologia que eles fazem, mas já várias pessoas disseram, não é preciso ser muito inteligente, não precisa saber de economia para saber isso. Há uma série de factores que determina que isso aconteça, um deles tem a ver com o espírito, com a mentalidade, com a energia e o clima que se instalam. Se alguém te diz que vais para a bancarrota é que já não tens sorte nenhuma, já não tens como escapar, já está todo o mundo a agir e a boicotar-te para se defender porque tu vais para a bancarrota. Acho que há uma grande crise de valores, as pessoas esqueceram o que é mais importante e eu espero que isso seja a oportunidade de recuperarmos. Porque senão não sei onde vamos parar.

Trechos entrevista Mark Deputter
01/08/2011
Programador de dança do Teatro Municipal Maria Matos

Helena: Boa tarde, Mark e obrigada pela entrevista. Tirei desse documento "Contributo para uma cartografia da Dança Contemporânea em Portugal", umas coisas que você diz e gostaria que as comentasse. Você diz: "O termo Nova Dança Portuguesa morreu com o movimento para o qual servia de bandeira." Gostaria que você falasse sobre isso e também o que diz sobre os solos: "É muito triste que os artistas, principalmente jovens tenham optado por trabalharem solos".
Mark Deputter: Em relação ao termo "Nova Dança Portuguesa", de fato ele foi criado pelo António Pinto Ribeiro em um artigo na altura, e acho que fazia mesmo sentido porque era final de um movimento, foi uma série de artistas que em conjunto e ao mesmo tempo recusaram uma tradição existente aqui, não havia grandes tradições, havia a Gulbenkian, a cia. Nacional de Bailados e tem uma série de outros artistas que, no fim dos anos 1980, foram para fora estudar, conhecer outras realidades, e depois voltaram no início dos anos 1990 e encontraram-se aqui e a força desse movimento, dessa nova dança de fato ser um movimento. Tinha uma série de coreógrafos que se sentiam ligados pelas suas propostas, dançavam uns as peças dos outros e também muito importante, tinham um espelho teórico, de pessoas a escrever sobre esse novo movimento no momento que estava a acontecer, acho que é um elemento que é mesmo esquecido, mas é mesmo fulcral. Acho que eles tinham uma série de pessoas, como António Pinto Ribeiro, mas tinham também André Lepecki a escrever de maneira inteligente e responsável para e sobre essas propostas. Eles ganhavam logo um olhar crítico sobre aquilo que estavam a fazer, mas também um fundamento teórico sobre o que faziam, e acho que isso foi mesmo fulcral na altura. Essas coisas aconteceram ao mesmo tempo, depois dez anos mais tarde, quando este livro foi publicado, o que acontece é que todos esses coreógrafos desenvolveram o seu trabalho e foram evoluindo em direções diferentes, que acho que é bom, é saudável, é natural, mas isso significa que o termo Novo Dança Portuguesa já não tinha muito sentido, porque ao invés de movimento destacava-se muito mais os indivíduos, os artistas individuais com suas próprias propostas e via-se já na altura claramente que havia diferenças abismais entre eles, entre as mesmas pessoas que no início estavam muito juntas e defendiam as mesmas

coisas, dez anos mais tarde continuavam a defender a dança contemporânea, mas já não era o mesmo movimento. Na altura algumas pessoas não gostaram, acharam que era negativo, mas não era nada, de fato era uma constatação de uma geração que estava de fato a crescer e a chegar a uma idade artística adulta e cada um sabia bem o que queria com a sua obra e com seu percurso artístico, era só isso. O lado talvez mais negativo é o fato de dez nos mais tarde o espelho teórico infelizmente ter deixado de existir. Esta parte de fato perdeu-se um bocado, também a imprensa... O António, entretanto passou para a programação, o André Lepecki tornou-se dramaturgo, mudou-se para os EUA, de fato foram duas vozes importantes que perdemos com esse discurso teórico. O movimento perdeu também essa unidade teórica, por isso que eu disse que já não fazia muito sentido esse nome.

Depois em relação aos solos... O que queria dizer ali é que eu achava uma pena à altura e de fato ainda é muito assim, apesar de dez anos de evolução, desde os anos 90 para 2011, quando este livro foi publicado, o que faltava era a criação de estruturas em termos de política cultural, não houve uma resposta estrutural a essa proposta de dança contemporânea que estava crescendo com tanta força, de fato a política nunca seguiu, nunca deu resposta suficiente a esse movimento. Não se criaram estruturas e de fato o que acontece e quase não havia companhias de dança. Cias. em termos de estruturas, em que a pessoa podia entrar como bailarino (a), e aprender a dançar passar alguns anos com um coreógrafo experiente e depois começar a fazer sua própria obra. O que acontece é que todos os jovens saiam da escola, e ainda é assim, infelizmente, saem da escola é para poder dançar, fazer o seu trabalho, tem que criar suas próprias obras, porque não há cias. Não há estrutura e dinheiro suficiente para manter cias. a funcionar e isso é um grande falho (sic). A maior parte dos coreógrafos que tem um trabalho desenvolvido são pessoas que passaram alguns anos na escola de uma cia., na prática de uma cia. O Jerôme Bel, o Boris Charmat, Meg Stuart...de fato são criadores que não começam a ser quando tem 18 ou 22 anos, quando saem da Escola Superior de Dança. Eles começam a criar quando tem 28, 29, 30 anos. Quando já tem experiência de vida, profissional, e acho que isso faz diferença. Por que o que acontece com as pessoas que saem da escola e tem que logo criar trabalho e mostrar-se com toda fragilidade, de fato muita gente queima-se assim, não tem logo qualidade para ser mostrado ao público. As pessoas mostram trabalhos que são muito frágeis. Eu sei que de vez em

quando há pessoas que são exceções, que tem 20 anos e fazem uma obra fantástica, excepcional, e acontece, mas são exceções, são casos raros, na maior parte das vezes eu acredito no trabalho, que as pessoas tem que trabalhar para chegar lá, tem que aprender, tem que passar por várias fases antes de assumir o papel de artista, acho eu, é mais saudável, um percurso com mais hipóteses de ter resultado. Mas isso infelizmente não mudou muito.

H: Acontecem mais trabalhos solos, é isso?

M: Sim, de fato há um outro elemento que o dinheiro é tão pouco. Tem tão poucos meios que as pessoas são obrigadas a fazer solo ou duetos.

H: Acho o fator econômico preponderante, no Brasil é a mesma coisa e acho também que com que todas essas discussões fez com que as pessoas procurassem se individualizar mais, do que ficar no coletivo. Há um movimento assim.

M: Não sei... estou a pensar....de fato tem muito a ver com estrutura. Eu vejo a situação na Bélgica e lá há de fato grandes cias. que conseguem se manter, não são escolas no termo literal, mas tornam-se escolas porque as pessoas passam por lá e aprendem imensas coisas, depois fazem a sua própria obra que podem ser o oposto daquilo que fizeram como bailarino, pelo menos é uma reação à alguma coisa, a uma base. Acho que é uma grande diferença e acho que é uma coisa que falta mesmo essa base econômica. Na Bélgica você tem um Alain Platel, Wim Vanderkabus, Meg Stuart, Anne Teresa De Keersmaeker... há uma série deles.... são todos cias. mesmo que eles mudam em termos de elenco, não trabalham o tempo todo com as mesmas pessoas, sentido tradicional, mesmo assim um número de bailarinos trabalham com essas pessoas e de fato criam essa segurança e essa base forte. Para, além disso, esses grupos criam uma oferta mais ampla, uma oferta que também conseguem ocupar palcos de maior importância. Quando toda a gente faz solos e duetos obviamente é muito difícil entrar no Teatro Municipal ou no Teatro Nacional, porque os diretores dizem “é tão pequeno que não vou por na minha sala que tenho 400/500 lugares”, isso é o que normalmente acontece, quando fazem eventualmente fazem na sala Estúdio, é típico, a dança normalmente é a arte da sala de estúdio. Há muito pouco propostas com amplitude o suficiente para ocupar o palco grande, e isso dá logo uma desculpa aos diretores para não ter que programar dança, dizem que é porque não tem público. Rosas tem imenso público, Wim Vanderkeybus tem imenso público porque é outro tipo de proposta e a dança tem que ter ambição para também oferecer outras propostas. Não tenho nada contra

salas pequeninas, solos, não tenho nada contra. Aquela peça da Vera “Talvez...” é um solo de maior importância da arte contemporânea portuguesa, acho eu, ou seja, não é por ser solo que tem menos valor, absolutamente, mas falta mesmo uma parte importante se ficarmos pelas pequenas formas.

H: E Sobre a crise, como irá afetar a dança?

M: O que vai acontecer é que vai ter menos dinheiro e a seleção vai ser mais dura, eu acho, mas vamos ver! Muitas estruturas vão deixar de existir. Se a escolha for feita da melhor maneira... muitas cias. de teatro que por mim poderiam desaparecer, seria bom. O que a dança viveu nos anos 1990, o teatro português vive hoje, nos anos 2000.

Trechos da Entrevista com Vera Mantero 1ª Entrevista
22/08/2011

Helena: A primeira pergunta é situar o "Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois...", o contexto deste trabalho, os aspectos da criação, as influências, a recepção que este trabalho teve ou vem tendo.
Vera: Posso falar um bocadinho para além do âmbito desta peça e um pouco no contexto destas coisas que tu disseste[124], depois vou para este trabalho especificamente. Acho que há um bocado no meu trabalho de um questionamento ou uma não aceitação de uma parte do nosso modo de estar. Por exemplo, nós temos imensos constrangimentos sociais em relação uns aos outros, constrangimentos de várias ordens, basicamente nós não podemos fazer imensas coisas. Quem tem um bocadinho mais de liberdade são as crianças de hoje em dia, porque antigamente também não, coitadinhos, mas agora eles deixam fazer uma série de coisas. No fundo são aquelas criaturas que podem delirar, deixar-se levar por aquilo que na verdade somos, e temos, e desejamos, por aí fora, mas nós adultos não podemos dar azo a muita coisa em sociedade, não podemos dar azo a muita coisa a não ser que seja contextualizado, ou porque é arte, então aí podem fazer (...). Basicamente acho que é por aí, tenho a sensação que aos artistas se permitiu, é permitido disparatar-se ao máximo, digamos assim, esses podem no contexto da arte, se eles vão disparatar num contexto que não é de arte já a coisa não vai correr bem.
(...) Eu fui muito informada por determinados tipos de leituras muito cedo. Há bem pouco tempo convidaram-me para fazer uma sessão na biblioteca pública de Évora (eles fazem regularmente, uma vez por mês, umas sessões), e pedem a uma pessoa de uma área qualquer, não é preciso ser das artes, pode ser da ciência, disto ou aquilo, para irem fazer uma palestra, escolherem dez livros que são importantes na sua área e apresentarem esses livros, falarem minimamente sobre eles. Foi muito engraçado fazer esse exercício de tentar escolher os dez livros que supostamente foram importantes na minha área. Na medicina com certeza que haverá uma série de livros que foram importantes para um determinado cientista, médico, seja lá o que for, para pensar o seu trabalho, mas que são de facto livros de

[124] Era a primeira entrevista e fiz uma longa introdução sobre o tema, relacionando a ideia da minha tese ao seu trabalho coreográfico.

medicina. Ora, eu não posso dizer que há livros sobre dança que foram importantes para mim, para eu pensar o meu trabalho, não. Foram livros de outras áreas, mas não propriamente da área de dança. Foi muito engraçado fazer esse exercício de procurar livros que foram importantes para a minha concepção de dança e para o que faço na dança. Fui buscar leituras muito antigas e dois deles são, por exemplo, o "Reich para principiantes" (a editora Dom Quixote tinha uma colecção que se chamava "isto ou aquilo" para principiantes Marx, Einstein, para principiantes...), muito divertida, que era em banda desenhada[125]; e fui buscar um outro que é do Alexander Lowen sobre Bioenergética. Tem tudo a ver com um ramo da psicoterapia corporal que foi investigar como é que nós temos uma espécie de carapaças, de contracção e fechamento do corpo, e foram inventar uma série de técnicas e de meios para trabalhar esse corpo para ver se desfaziam essas couraças e abriam esse corpo para aquilo que ele tivesse que fazer, ou desejasse fazer. Isso foram leituras que fiz muito cedo e foram muito importantes para mim. Aliás, o Reich, a propósito de Revoltas e Revoluções, havia de te interessar muito. Por causa desta palestra voltei a ler este livro que é divertidíssimo porque é em banda desenhada. O Reich fez umas coisas extraordinárias que eram uns centros de educação sexual para os operários, então ele andava libertando sexualmente os operários – ele foi comunista, depois deixou de ser, mas nos anos 30 era filiado ao partido comunista alemão –, e fazia essas coisas extraordinárias que os próprios comunistas não percebiam e pensavam: "este gajo é maluquinho... o que ele está a fazer com os operários? A lançá-los no deboche?". Tudo isso, para mim, tem muito a ver com, se não revolta, pelo menos com uma dificuldade enorme em suportar um estado de corpo nesta sociedade ou, pelo menos, naquela em que eu cresci. Pelo menos. Acho que isto existe, em geral, no meu trabalho. Agora tentando ir em particular para este trabalho "Talvez...", este trabalho surgiu um bocadinho depois de eu ter estado em Nova York a estudar. Em Nova York, eu tinha feito algumas aulas, poucas aulas, com um professor de voz, que era também um terapeuta de bioenergética, mas eu não sabia que ele era terapeuta, fui ter com ele porque me disseram que era um óptimo professor de voz. Ele fez uma fusão entre o trabalho de técnica de voz, o desenvolvimento da voz, com os exercícios e as práticas corporais da bioenergética. Aquilo era muito interessante porque era assim: uma pessoa chegava lá e cantava

[125] Quadrinhos.

uma canção, ele acompanhava ao piano, e a seguir ele fazia connosco uns exercícios físicos de abertura do corpo para abrir espaços no corpo e no espírito, largar tensões, abrir espaço mesmo e deixar sair, fluir e circular o que esteja lá fechado e que, normalmente, não é deixado circular nem sair. No final, cantava-se outra vez a mesma canção. Aquilo era um fenómeno mesmo muito interessante porque aquela canção saía de uma forma completamente diferente, com uma potência muito maior, com uma vibração muito maior. Aquilo foi para mim uma revelação, achei extraordinário como era possível aquela técnica produzir aquela diferença numa hora (porque a aula tem uma hora), e ao fim de uma hora aquilo sair assim (faz um som de explosão), sai um objecto com uma potência completamente diferente. Algum tempo mais tarde, porque o "Talvez" não foi feito logo a seguir a eu ter estado em Nova York, foi feito um ano mais tarde, resolvi ver o que aconteceria se eu usasse essa mesma técnica para produzir não o canto, mas a dança. Muito dessa peça é isso, o resultado dessa exploração e investigação sobre o que é usar essa técnica para produzir uma dança. Isto em parte, mas é uma parte importante. Eu já usava bastante gesto, mas eu acho que tentar usar essa técnica para ver o que isso fazia numa dança acordou certas coisas na dança, no meu corpo, e na minha dança. A cara foi acordada por essa técnica, por essa experimentação. Todas aquelas expressões faciais foram acordadas por essa busca, por essa técnica, mesmo os gestos que tinham sido pouco trabalhados ganharam uma intensidade, uma espontaneidade, dinâmicas que ainda não tinham surgido na minha dança. E depois também essa dança (minha dança) adquiriu toda uma velocidade, uma dinâmica, uma intensidade muito específica, por exemplo: ritmos muito entrecortados, coisas muito assim (faz um gesto com as mãos significando um emaranhado), que acho que não existiam e que são muito difíceis de agarrar, ou seja, de fixar, de marcar, decorar e voltar a repetir... tão difícil que essa dança nunca foi fixada, nem marcada, sempre foi improvisada. Estou a falar de características que eu acho que a tentativa de aplicação dessa técnica produziu movimento (...). Quando eu comecei a mostrar esse trabalho muita gente me perguntava se eu o tinha feito a partir das fotografias do Charcot, daquele trabalho em torno da histeria que ele fez, eu nunca tinha ouvido falar de Charcot, nunca tinha ouvido falar desse trabalho, nem dessas fotografias. Eu ficava um bocado espantada. Já não me lembrava disso há muito tempo até que recentemente, em fim Julho deste ano, eu fiz um workshop na Galícia e há um exercício que eu faço normalmente que é pôr as

pessoas a fazerem os seus gestos mais característicos, mais próprios, mais habituais, e os outros tentam caracterizar e descrever a dança daquela pessoa, para depois dar a essa pessoa essas descrições. Eu não costumo fazer esse exercício nas aulas, não costumo fazer os exercícios que peço às pessoas, mas esses alunos pediram-me para fazer e eu fiz. Nesta turma havia uns alunos de medicina. Fiz uma dança que é muito parecida com "Talvez...", eles conversaram comigo, estavam muito intrigados e disseram: "Ó Vera, tu sabes que o que fizeste é muito parecido com reacções de pessoas que têm perturbações mentais? Mas é mesmo muito parecido, onde é que foste buscar isso? Baseaste-te nestas pessoas, nestas doenças?". Claro que não. Estou a dizer isto porque é como uma Caixa de Pandora, permitir que certas coisas se passem no corpo, deixar abrir coisas que costumam estar fechadas. Eles falaram uma coisa parecida com o que tu disseste. Ele falava "você parece uma pessoa perturbada e ao mesmo tempo é de uma enorme precisão". Tu disseste uma coisa assim parecida.

H: Foi. Eu penso isso. Sai de uma estranheza para um virtuosismo, para uma beleza, eu até tenho isso na minha cabeça (faz o movimento com o corpo), você sai de um troço totalmente esquisito para uma perfeição... para uma bailarina solista. É isso que eu estou tentando entender. Mas eu não entendi uma coisa, você fala da impossibilidade de repetir esses movimentos por isso eles serem sempre improvisados. Mas como é que em um momento em que você está em cena este improviso consegue acontecer sem te paralisar?

V: Isso é um trabalho de improvisação. Tenho trabalhado desde há muitos anos, com escrita automática. Essa escrita automática serve para várias coisas, há várias intenções, uma delas é essa de aprender, no fundo, a nunca estar bloqueado, a não ficar sem nada para fazer porque o nada para fazer não existe, se a cabeça nunca pára, está sempre a pensar, leva-nos sempre, mas sempre, sempre a novas associações, surge uma ideia, lembrei-me de uma coisa, etc. a cabeça nunca pára, portanto, ao praticar a escrita automática estás a tentar a pôr no papel essas coisas que estão sempre a acontecer na cabeça e não consegues apanhar todas, porque é muito rápido. Depois de pôr as pessoas a ter essa experiência extrapolo isso para o corpo no espaço, se na escrita eu tenho a oportunidade de nunca parar, o corpo no espaço é a mesma coisa, poderia ser a mesma coisa. Tento fazer essas práticas paralelamente para que as pessoas possam ir aferindo: se eu não bloqueio ali porque é que estou a bloquear aqui. Ajuda um pouco, essa prática da escrita pode

ajudar essa prática no espaço. Há pessoas em que acontece o contrário, são mais raras, mas há pessoas que ficam completamente bloqueadas com a escrita no papel e são imparáveis com o corpo no espaço. Então é ao contrário, podemos ajudá-las a abrir coisas na escrita se elas se lembrarem de que no espaço não param. Será que podes aplicar aquilo que sabes ali, aqui? Mas, no fundo, a escrita automática é uma forma improvisatória (sic) de escrita, como um músico, um bailarino, como outra forma qualquer improvisatória, só que é com palavras, é com o material do racional. Uma forma improvisatória não está, a princípio, a funcionar normalmente pelo racional, está a funcionar por um lado muito mais irracional, por um lado de associações livres, de uma associação que não é racional. Pelo menos isso. É outro tipo de decisão. Portanto, este problema do bloqueio é um problema que qualquer improvisador, ou aprendiz de improvisador aprende a lidar com, e depois encontra formas de ultrapassar. (...). Eu acho que a criação é uma mistura muito divertida entre esses vários pólos, entre pólos mais conscientes e outros que não sabem muito bem como é que surgem, por que aparecem, acho que essa coabitação é muito divertida. Por exemplo, determinamos temas, certas coisas que queremos explorar, ou mesmo imagens que já temos mais conscientes, mas depois vamos para a prática e aquilo que o nosso corpo, ou as nossas acções querem fazer é de outra ordem, e leva-nos sempre para uma coisa de outra ordem e parece não fazer sentido porque que não corresponde àquilo que estávamos a pensar, nem às nossas intenções, nem àquilo que achávamos, e por aí fora. Mas para mim é muito importante dar atenção a isso, em vez de dizer: “Epa, está-me a sair tudo errado, eu só consigo fazer porcaria, isso não corresponde nada às minhas intenções, ou ao que eu quero”. Acho muito importante dar atenção a essas manifestações de algo que ainda não sei explicar, mas se calhar são coisas muito importantes, senão eu não iria tão tendencialmente para ali. Depois o trabalho vai ser uma mistura, uma fusão, uma síntese, sei lá o quê, destes vários pólos. Uns podem puxar para lá, outros para outros, uns nós sabemos por que estão lá, outros não estou a perceber porque isto me está a aparecer. Mas é importante dar atenção porque o que está a aparecer tem força suficiente para aparecer, tem necessidade suficiente para aparecer. Mas há outra coisa no “Talvez...” que é uma certa ideia de vazio, de impossibilidade. Esta peça é toda ela uma tentativa de fazer qualquer coisa que eu não estava a conseguir fazer, de qualquer maneira, é uma coisa que me acontece frequentemente, mas aqui é um resultado de um falhanço – falhanço é uma

incapacidade, é uma coisa que não corre bem, é uma coisa que falhou – é mais do que uma falha, é uma coisa que falhou. Porque, na verdade, eu tinha que fazer uma peça nesse ano (1991) para um determinado evento, e tinha começado a fazê-la no ano anterior, mas não consegui. Comecei a trabalhar com quatro raparigas, trabalhámos um mês, mas aquilo estava a sair, muito, muito mal e então desisti de fazer essa peça. Depois ainda propus à pessoa que dirigia este evento (Europália 91) levar uma peça que já existia que era o solo sobre Nijinski, porque eu não estava conseguindo a nova, não estava a sair nada, estava tudo uma porcaria e não sei quê... Esse tipo era muito engraçado, deu-me mesmo carta branca e disse: “olha, eu não quero essa peça que já existe, eu quero mesmo uma peça nova, podes vir fazer qualquer coisa que quiseres, até podes vir ao palco falar essas coisas que me estás a falar”. Pôs-me completamente à vontade. Então pensei em fazer um solo, mas pensei que seria um solo marcado, coreografado, mas mesmo assim não consegui fazer esse solo marcado e fixado. Eu só conseguia fazer improvisado. Eeu sentia a peça como uma série de falhanços, de dificuldades e incapacidades. E a peça que acabou por ser o resultado de uma grande incapacidade.

2ª Entrevista com Vera Mantero 1ª Parte
6/9/2011

Tema: O papel da crítica

Helena: Vera, terminamos a 1ª entrevista combinando em falarmos sobre a desistência do olhar do crítico sobre a dança portuguesa. O que você pensa sobre isso? Há uma crise na dança, não há mais o que se dizer sobre ela?
Vera: Por um lado, podemos dizer que não surgiram pessoas tão interessantes a escrever, por exemplo. Eles pararam de escrever sobre dança por várias razões e, na verdade, não surgiram pessoas tão interessantes ou tão interessadas, as duas coisas, nem interessantes, nem interessadas... [Risos]. Eles tinham um interesse e/ou um carinho especial por aquelas formas que estavam a surgir que mexiam com eles. As pessoas que vieram a seguir, se calhar, não tinham nem o mesmo gosto, nem o mesmo interesse por aqueles objectos que surgiram, acho que tem muito a ver com isso. A gente sabe que com qualquer bom professor a gente fica a adorar a matéria, mesmo que não tenha nada a ver connosco. É um bocado a mesma coisa. Um crítico pode fazer-nos ficar fascinados com o objecto sobre o qual se debruça. Acho que, em parte, tem a ver com isto, com o facto de a partir de uma certa altura ter havido uma ausência de construção de discurso, de alguém pousar um olhar atento sobre aquelas coisas, sobre aqueles objectos, isso por um lado. Por outro, pode-se falar das coisas já não serem, obviamente, novidade, porque no fim dos anos 80, o André e o António, acho eu, começaram a escrever... no meio dos anos 80. O António começou a escrever sobre o meu trabalho em 1987, o meu primeiro trabalho. Ora, ele já devia escrever há algum tempinho, pelo menos, não devia estar começando ali naquela altura, no mínimo em 85, 86. E o André talvez também. Tenho guardado muitos textos antigos dos dois. Ele começou a escrever para o "Diário de notícias", começou a dar-se muito com pessoas da dança e, como era estudante de antropologia, era da escrita, de repente, começou a escrever sobre dança. Portanto, acho que há essa questão, pessoas menos dedicadas, menos interessadas e menos interessantes a escrever, lamento para os visados. Quando o António e o André começaram a escrever era realmente tudo muito novo, muita novidade, nos anos 80 os lisboetas começaram a ver uma série de tipos de

trabalhos que nunca tinham visto que não passavam aqui, começaram a ver por causa do Festival ACARTE, começaram a ver o que estava a ser feito na Europa e na América e era tudo mesmo muita novidade, eram formas performáticas, muito diferentes daquelas que existiam e se faziam aqui, que passavam por aqui, também passavam por aqui, obviamente, algumas companhias, mas aquele tipo de corrente, de objecto era muito novo e nós fomos expostos e banhados por esse tipo de objectos. Eu acho que os públicos também foram muito importantes, isto já ouvi dizer isto ao Gil Mendo, penso. Os públicos que viam os nossos objectos, dos coreógrafos portugueses naquele momento, eram públicos que estavam super preparados para esses objectos, não eram públicos que os estranhavam, mas, sim, que estavam preparados para eles, porque andavam há uns quantos anos a ver todos esses trabalhos performáticos que apareciam aqui, vindos da Europa e da América e, portanto, quando viram os seus jovens compatriotas a fazer também aquele tipo de objectos, aderiram muito, estavam muito preparados para eles também, foi toda uma movida na verdade. Depois, a vida continua e as coisas deixam de ser novidade, não é? As pessoas têm mais o que fazer... [Risos]. Já não há aquela energia de início, é diferente. Mas sinceramente eu acho que tem a ver com o facto de as pessoas que vieram a escrever a seguir não estarem interessadas naqueles objectos, não os aprofundarem e não aderirem a eles da mesma maneira. Bom, estou a pensar nos trabalhos que fiz... Ora bem... muito bem... óptimo! [Risos]... Os trabalhos que eu fiz depois de 1995: por exemplo, em 1996, fiz o solo sobre Josephine Baker, tive uma péssima crítica sobre esse solo, da parte de um determinado jornal, da parte de uma determinada crítica, que era uma senhora que chama Cristina Peres, que foi a pessoa que ficou no lugar do António Pinto Ribeiro no “Expresso”. Não sei se houve alguém entre ele e ela, mas acho que não, acho que foi directo. A Cristina fez crítica durante vários anos e era uma pessoa que não tinha o mesmo interesse pelos objectos que eram feitos por aquelas pessoas, como tinha o António, e por aí fora. Eu fiz duas peças que foram muito importantes para o meu percurso e para mim, em 1997 e 98, que foi “A Queda de um Ego” e “Poesia e Selvageria”. Estou a falar dos meus trabalhos porque é o que eu conheço melhor, mas durante esse período outros colegas estavam a fazer trabalhos interessantes e válidos, se tivessem sido olhados, criticados, falados por pessoas que vissem neles interesse, vissem neles as coisas que lá estariam dentro e, aparentemente, lá estavam dentro! A sensação de “Ah! Isto agora já está a esmorecer, já não está

interessante, já não está a acontecer nada", seria muito diferente... O que quero dizer é: tudo bem, não tem sido a loucura das obras-primas desde 1990 até agora, não! Mas isso não é em lado nenhum, não é? Mas a atenção e a profundidade que se pôs sobre as coisas cria a sensação, ou não, de que está ali a acontecer qualquer coisa de importante, de valioso, essas coisas todas. É isso. Acho que foi realmente difícil, para a geração ligeiramente mais nova que a nossa, encontrar o seu lugar, e encontrar a sua maneira de fazer etc., a geração que tem menos dez anos que nós (da minha geração) percebo que foi ali um bocado difícil encontrar o seu lugar. (...).

H: O que me chama a atenção é esse deserto que ficou, quando comecei a pesquisa surpreendeu-me a quantidade de coisas escritas... o próprio António Pinto Ribeiro diz: "a gente estudava as coisas, agora não tem mais nada".

V: Pois, porque não tem essas pessoas com essa atenção tão forte...

H: E ele falou: "você vê quantos festivais de dança espalhados por aí". Ele acha que se pulverizou, tem muito festival para pouca coisa interessante acontecendo.

V: A bem da verdade, o António Pinto Ribeiro contribuiu grandemente e largamente, para a destruição deste panorama. (...) Ele decretou o nascimento da Nova Dança Portuguesa, que terá sido uma coisa benéfica para nós, mas nós próprios... [Risos].... acho que isso é divertido... eu não sei... nunca vi isto escrito em lado nenhum que é: nós, esses tais coreógrafos e tal...[é interrompida]

H: ...Que eram?

V: Eu, Francisco Camacho, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, pelo menos estes cinco. Lembro-me na altura... André Lepecki é capaz de saber dizer alguma coisa sobre isso... de nós estranharmos essa denominação, estranharmos essa invenção, tipo "alguém determinou que agora existe uma coisa chamada Nova Dança Portuguesa", estás a ver? Que é quase uma marca, um *marketing* e até éramos capazes de gozar um bocado com isso, e tal. Mas a mesma pessoa que determinou o seu nascimento, também decretou a sua morte.

H: Como?

V: Escrevendo. Seria interessante veres se encontras esse artigo que ele escreveu.

H: Vou dizer as coisas que o José Gil me falou e que achei interessantes. Ele fala assim: "A Vera introduziu a dimensão da loucura na cena portuguesa"; "A loucura que faz parte e ele deu um panorama do que era a Europa e o que era Portugal no mesmo momento: os surrealistas, todos aqueles movimentos. A Europa foi para a

guerra, nós não fomos, ficamos quietos durante os 48 anos da ditadura. (...).”Ele não concorda com o corpo revoltado mas um corpo em revolta. Ele diz: “A Vera não se afirma contra, o contra aparece porque ela afirma.”

V: Eu penso nas coisas, vejo as coisas, posso até me revoltar contra as coisas, mas depois, realmente, o que eu faço mais é: como se eu deixasse o meu corpo vibrar com essas coisas, e essa vibração produz algo e é esse algo que vamos ver. Não me vão ver dizer: “esta coisa revolta-me, não!”. Acho que é importante falar sobre este tipo de processo, parece-me, porque uma das coisas mais difíceis neste trabalho é como se dizem as coisas. É muito misterioso como se dizem coisas em dança... não é uma forma nada evidente para dizer seja o que for. E esta forma de que estamos a falar, que não é tentar apontar uma coisa, mas sim, deixar as coisas vibrarem, terem ressonância no corpo, e significa também nas acções, significa no comportamento, significa nisso tudo e daí perceber o que é preciso fazer, ou o que surge para fazer, em vez daquele processo de tradução tipo: eu quero dizer isto como é que eu traduzo isto? É diferente. Eu não sou nada contra a ideia de tradução, farto-me de usar a tradução mas, em última análise, acho que as coisas mais potentes vêm dessa vibração e ressonância em relação às coisas que quero abordar e que não é tão directa. E isto é que eu considero muito deleuziano, no sentido do corpo vibrátil da Suely Rolnik, essa noção dela para mim foi super importante, ela tem vários textos que estão acessíveis na net. Outro texto que teve imensa importância para mim nesse sentido, neste mesmo âmbito, é um texto do José sobre a imanência porque é algo que tem a ver com isso, com estes fenómenos que estávamos a falar.

H: A imanência tem um pouco a ver com a virtualidade do corpo, não é isso?

V: Tem a ver com aquilo que é, que não está fora daqui nem fora de nós, está aqui e está em nós, não é preciso procurar em mais lado nenhum.

H: Um pouco essa ideia dos filósofos que foram pensar a sua realidade?

V: Não é transcendente, está aqui, e eu gostei muito dessa noção, achei que fazia imenso sentido.

H: Falando no Deleuze e “O que vamos falar sobre o Pierre”, eu achei superinteressante a conversa... de como se deu, porque “às tantas” o sujeito da plateia começou a ficar invocado com as palavras que o mediador estava usando, quer dizer, chega um momento em que também a palavra cria um bloqueio. O que estávamos falando lá no início: o débito do movimento.

V: Um débito de dizer.

H: É. Você falou um pouco disso e eu também acho isso, porque é que você, por exemplo, na hora de falar da dança não consegue achar um livro que fale sobre a dança? Porque você viu um débito, o mundo está aí girando, girando, e nós estamos com esses livros falando de uma coisa totalmente anacrónica. Por isso é que eu te mostrei aquela ideia daquele Movimento na Praça do Rossio (mostra o folheto), mas aqui nós – artistas do corpo – não fomos mais além que esse Movimento? E eu encontrei essa ideia nesse debate que você seguiu em que as pessoas começaram a entrar na coisa do racional, do pensamento, pensamento, pensamento, e começou a ficar uma coisa cansativa e, daqui a pouco, o cara já estava achando ruim a formulação do mediador. Abstraiu, saiu do que eles tinham visto, do movimento. Mas esse é o exemplo que eu estou te dando para dizer o que achei interessante, que é essa ideia de ser tão difícil ligar a imagem da bailarina, da dança ao pensamento.

V: Por que é que estás agora a dizer isso? Por que te lembraste disso?

H: Primeiro, porque o António Guerreiro começa com essa frase: “A Vera pensa, ela dança, mas ela pensa”, foi quase assim; pensa.

V: Mas achas que é difícil para quem?

H: Até mesmo para um sujeito de supererudição, uma coisa erudita mesmo, que tem toda a aparelhagem, todos os instrumentos para pensar... mas é porque é alguma coisa do corpo, o corpo não está ali para isso, para questionar qualquer coisa do pensamento, o corpo está ali para dar beleza, para oferecer a quem vê um momento de beleza total, de transcendência e, não imanência.

V: Assim, por um lado, duas coisas muito rápidas: uma: acho que é ignorância, ignorância pura desses tais eruditos, por exemplo, pode ser uma pessoa erudita em muitas áreas, mas não o será na área da dança, porque acho que qualquer pessoa que, hoje em dia, seja erudita na área da dança contemporânea sabe realmente que não é assim, porque conhece os processos, porque conhece as obras, portanto, saberá. E outra coisa tem a ver, com certeza, com um afastamento ancestral entre o corpo e espírito, portanto não cabe muito bem nas estruturas de entendimento da nossa cultura ocidental esta ideia de que o corpo entende, de que o corpo pensa, mas não é só o corpo... e daí voltamos novamente ao Deleuze. As pessoas acham, automaticamente, que se as pessoas se estão a mexer, não estão a pensar, porque não percebem como pode haver combinação das duas coisas e daí realmente... Eu não sou nenhuma especialista de Deleuze, nem nada que se pareça, mas do pouco

que sei, acho que é um dos poucos que filósofos que entende realmente o corpo como lugar de entendimento, como lugar de compreensão e não como um lugar do qual teremos que sair para entender alguma coisa. Mas sabemos que são poucos os filósofos que têm esta via.

H: É, mas ele parece ser a grande referência mesmo quando a gente quer tentar falar sobre alguma coisa do pensamento, algum conceito...

Outra coisa que seria interessante falar é que o José Gil disse que você é o primeiro nu na dança portuguesa com o "*e.e cummings*".

V: Não, eu tive um nu antes desse que foi o da "Olympia", que é de 93 e o "*e.e cummings*" é de 96. Será que sou? É preciso fazer uma confirmação nesse sentido, pode ser que seja nunca tinha pensado nisso, mas acho que era de confirmar com o Gil Mendo, por exemplo, que é uma pessoa mais velha porque, de repente, houve uma coisa nos anos 70 na dança portuguesa em que alguém se despiu, sei lá eu, não é?

H: Mas assim pela época, poderia ser? Nos anos 90 poderia aparecer o primeiro nu aqui?

V: Naquela altura, não sei... podia, mas era de confirmar com uma pessoa mais antiga. E depois, há que ver que houve *performance* portuguesa nos anos 70 e, se calhar 60, mas 70 teve de certeza, só que essa história está muito mal documentada, ou praticamente não está, mas é uma desgraça a esse nível porque ela existiu, mas não temos acesso a ela, não é nada fácil. Eu conheço uma pessoa que tem imensa documentação sobre a *performance* portuguesa, uma ou duas. E há uma menina que é a Ana Bigote Vieira que está a fazer um trabalho sobre o ACARTE e eu acho que foi a ela que falei sobre esses nomes de pessoas que acho que podem dar muita informação sobre a *performance* portuguesa. Mas é toda uma história a recuperar porque ela está desaparecida. Agora, isso é terrível porque mesmo nós, nos fins dos anos 80, quisemos começar a fazer coisas diferentes e se tivéssemos acesso à história veríamos as coisas de uma maneira muito diferente, não sentiríamos que não há nada até aquela altura. Por não se ter feito a história é como se ela não tivesse existido e as pessoas estivessem a aparecer num país onde nunca foi feito determinado tipo de coisas e não é verdade... e isso é mesmo uma desgraça.

H: E vocês chegaram com coisas exóticas nesse momento, por exemplo, na Europália.

V: Sim, mas isso é mesmo aquele espírito do centro europeu “do piorio”, não vínhamos propriamente nem dos trópicos, nem dos pólos.

H: Logo ali tão perto, não tinham cruzado o oceano!

V: [Risos] Exacto!

H: Nós somos sempre! Carregamos essa plaquinha: país erótico, mulher prostituta. Toda a mulher brasileira é uma prostituta, você não sabia? [Risos] Eu ouço isso há anos, e resolvi falar, “tá bom, que bom, então vamos lá!”. O que é uma prostituta? É uma mulher que... É por isso que eu tenho muito interesse nessa ligação. Eu te mandei a foto da Olympia da cartilha do Movimento das Prostitutas, DAVIDA, no Rio.

V: Sim, mas eu ainda não tive tempo de ver.

H: Tem lá uma das coisas que eles afirmam que é a não vitimização da prostituta e saber que ela presta um serviço sexual. O trabalho dela tem a ver também com o prazer sexual, não está desconectado. E é isso, toda a mulher brasileira é uma prostituta em potencial e aí eu fiquei me perguntando o que será que tem de bom nisso? E o que tem de bom nisso é uma certa liberdade. E aí falando da “Olympia”, também começou a aparecer uma vontade muito grande de olhar mais para a ela... eu tenho um capítulo que queria dedicar a isso que se chama “O erotismo como fonte de revolta”, aí eu começo com o meu corpo é, sim, um objeto e tento perguntar assim: nos dias de hoje, o que é ser uma mulher objeto e por que usar o corpo é sinal de submissão? E aí eu peguei a ideia da “Olympia”, da Josephine Baker, que é muito sexual, e duas mulheres brasileiras, uma delas chamada Eros Volusia – que é de teatro de revista, também tem uma provocação – mas eu queria que você falasse um pouco da “Olympia”, de como foi esse processo.

V: Olha, foi assim, eu estava a viver em Paris nessa altura, quando começaram aqui a organizar essa maratona, mas já estava prestes a voltar e alguém me contactou por telefone a dizer: “Vera, vamos fazer aqui esta maratona” (interrompe para explicar que a maratona para a dança foi um evento de reivindicação de direitos e apoios para a dança).

H: Sim, ouvi falar, foi um dia inteiro no Maria Matos.

V: Sim.

H: Em que ano é que era?

V: 93. (retoma o assunto) “E vem fazer cá qualquer coisa, o que tu quiseres, 5 minutos se quiseres!”. E eu estava lá e comecei a pensar o que hei de fazer, sabendo que era para este evento reivindicativo.

Vera Mantero 2ª Parte
6/9/2011

Continuando sobre “Olympia”:

Vera: Na altura eu estava ler esse livro do Jean Dubuffet, *Asfixiante Cultura*, e estava a gostar imenso. É um livro assim muito contundente (faz cara e emite som de alguém com raiva)... e pensei em ler um pedaço desse livro no evento... Mas depois, ir ler assim podia parecer um bocado arrogante, parece que eu venho aqui com alguma verdade... Então perguntei-me como vou cortar ou diminuir essa possível arrogância? Tenho que ler nua! Achei que tinha que ler nua... mas ir só para o microfone e ler nua não faz sentindo nenhum e aí lembrei-me deste quadro que eu tinha visto há pouco tempo em Paris. Eu tinha visto esse quadro com o André (tínhamos estado juntos em Paris), será que envolvo-me com esse quadro? Estava na dúvida... e conversei com o André e ele disse “Faz! Faz qualquer coisa através do quadro porque faz sentido!”. E pensei: eu quero reproduzir o quadro, mas não pode ser só reproduzi-lo porque senão não acontece mais nada, é um bocado estúpido, só pura e simplesmente, copiar e reproduzir o quadro, mas se eu não estiver só na cama, isto é, na figura do quadro, como é que eu posso entrar? Tenho que entrar com a cama! Então pus uma trela na cama consegui fazer uma cama e uns adereços porque ela tem umas pulseirinhas, uns chinelinhos, e fiz isso: trago uma cama pela trela, estou a ler, quando acabo de ler deito-me na cama e reproduzo o quadro, depois tenho que desfazer essa imagem. Foi só isso que pensei e foi o que fiz lá. Pensei: isto é um *happening*, é uma coisa para este evento e não é para continuar. Só quando o António Pinto Ribeiro me convidou para fazer aquela retrospectiva em 99 e estávamos a pensar quais são as peças que se vão fazer, que ele disse: “Vera, tens que fazer a Olympia!”, mas eu disse que essa peça não estava a rodar, foi ali... e ele disse “Não, não. Faz imenso sentido, tens que refazer”. E fiz, e aí é que percebi “Ah” isso, se calhar, também sobrevive fora daquele contexto, daquela ocasião e foi a partir daí que eu comecei a fazer a peça, porque durante aqueles seis anos eu nunca mais lhe mexi.
H: E está rolando até hoje, não?
V: Sim.

H: Aliás, os três solos rodam até hoje, fiquei espantada com o tempo... são 20 anos!

V: Pois é, o tempo espanta [risos].

H: E ver com uma atualidade...

V: É muito estranho, muito estranho.

H: Por que você também cansa?

V: Não, não. A mim nunca deixou de fazer sentido mostrar esses trabalhos, mas quando, de repente, pensas que alguns... Um deles, o único que tem vinte anos é o "Talvez...", os outros têm 15, 16, 17... todos adultos já crescidos [Risos]. Quando pensas assim: "fazes aquele trabalho há vinte anos", ao dizer é esquisito. Fazer nunca deixou de me fazer sentido e nunca estranhei, porque são trabalhos que continuaram a fazer-me sentido, a manter-me ocupada. É só a estranheza do nome "daquele tempo", dizer "18 anos", "16", "20 anos", de repente é esquisito... Mas! (dá um tom mais enfático à palavra)... Eu ia dizer é esquisito porque não conhecemos muitos *performers* que andem a fazer a mesma coisa há décadas, não nessa área, mas numa área como, por exemplo, a comédia Dell`Arte, há pouquíssimo tempo esteve aqui um grande actor de comédia dell`arte, que tem 70 ou 80 e tal anos e que faz aquele Arlequim daquela maneira, igualzinho, é um grande especialista do Arlequim e que faz há décadas.

H: É; o teatro tem mais.

V: Mas de repetir uma mesma peça durante décadas?

H: Tem. No Brasil tem um grupo da Paraíba, Gupo Piolin, que faz a mesma peça, "Vau da sarapalha", há décadas. Tem alguns grupos assim, de dança realmente... eu me surpreendi também de ver a época. Tudo bem que estou toda hora olhando que é de 91 (criação de "Talvez..."), mas não estou ligando a 2011, o que não confirma essa ideia de efemeridade na dança. Que os trabalhos podem vir como uma coisa potente.

H: Alguns entrevistados salientaram muito as semelhanças de vocabulário entre "Talvez..." e "O que podemos falar sobre Pierre". Eu observei bem e vi algumas semelhanças, o gestual é esse que é teu, é a tua marca (escrita automática) e nem passa para o grupo. Mas no todo achei bem diferente. "Talvez..." tem muita coisa acontecendo no rosto, o "Pierre" menos, por exemplo.

V: Eu acho que tem diferenças, acho que tenho alguma dificuldade em pô-lo em cena. Eu fico com medo que vá demasiado para o lado do "Talvez", acho que tem

diferenças, mas fico com receio. E percebo que se possa achar que tem parecenças, não é?

H: Tem um corpo que está improvisando. Bom, agora uma coisa curiosa que eu vou te contar e que tem a ver com as coisas que eu fui relacionando... Que é quando fui ao Panorama buscar material sobre você para escrever o projeto de doutorado, eles me deram um material que quando cheguei em casa eram cd's!

V: Cd's de quê?

H: Você cantando Caetano.

V: [Risos...]

H: E foi fantástico... era você cantando Caetano num show na Alemanha! Ali você canta "Disseram que eu voltei americanizada". Você relaciona essa música com o Caetano, como se ele fosse o autor da música, ele tendo escrito, ou não?

V: Porque o Caetano canta essa música.

Hea: Muito, mas você não diz que ele escreveu essa música?

Vera: Não; não.

H: Bom, eu entendi que você tinha dito isso, que ele tinha escrito.

Vera: Isso é daquelas coisas que eu digo no meio?

H: Isso.

V: Não, eu não digo que ele escreve, o que eu digo é: o Caetano voltou para o Brasil, porque a primeira canção é uma daquelas que ele escreveu em Londres...

H: [cantarola a melodia de "you don`t know me"].

V: "You don´t know me. No fundo, estou ali a fazer uma historieta, falo sobre a vida dele e aquelas canções, mas não digo que aquela canção foi escrita por ele, é uma brincadeira com "Disseram que...", de qualquer maneira ele não voltou inglesado ou "londrinizado".

H: Então você diz: "Caetano cantou essa canção, depois voltou ao Brasil e cantou essa...".

V: Sim.

H: E isso foi bem legal porque, a partir disso, dessa ideia (Caetano "compôs" a canção), eu construí um trabalho, "Carmen", que conta a história dessa música, é sobre a Carmen Miranda, o porquê dela ter cantado, eu fui procurar a história da música e tem muito a ver. Caetano foi um grande fã dela, quando ele traz para a Tropicália ele revive essa figura que estava esquecida, que era tratada como uma

coisa cafona. É uma música muito importante para ela, chega ao Brasil e vai cantar..., você sabe a história?

V: Não, não sei... ela é achincalhada?

H: Sim, é. Porque ela fez um grande sucesso nos EUA, foi uma das mulheres mais ricas e tal, volta ao Brasil para passar um período curto, estava um pouco doente, recebe um convite da 1ª dama da república, Sra. Darcy Vargas, que pede a ela um show (li isso no livro do Ruy Castro que escreveu uma biografia sobre ela), e aí ela entra dizendo "Good Night People" (faz o gesto extravagante da Carmen) e aquilo coincide com o momento que o Brasil estava apoiando a Alemanha e indo contra os EUA. Mas aquilo criou um mal estar enorme.

V: Mas porque ela entra com uma saudação assim?

H: Porque ela já era conhecida assim, já estava sendo amada assim, ela já levava essa imagem para o exterior dessa da mulher extravagante, com bananas na cabeça.

V: Mas por que em inglês? Porque não é extravagante com bananas na cabeça, mas não diz: "Olá, como é que estão?" [Risos...].

H: Por que... porque ela estava americanizada!

Vera: [Risos...]. Exacto, estava de facto! [Mais risos...].

H: Estava de fato americanizada e calhou de ser um mau momento, criou um mal estar enorme. Quem assistia eram pessoas do governo, apoiando Alemanha e não sei quê e ela ficou sem saber o que acontecia então pediu aos amigos que escrevessem uma música para ela, em que pudesse ir à forra e aí fizeram essa música "Disseram que voltei...", que é linda de morrer!

V: Pois é!

H: E depois muita gente começou a gravar essa música.

H: A última questão: você consegue falar rapidamente o que é o Rumo do Fumo ou é uma questão muito grande?

V: O Rumo de Fumo era mais simples há uns tempos, agora está mais complicado porque temos um espaço e, de repente, temos actividades, e ter um espaço com actividades é uma história completamente diferente de ter, pura e simplesmente, uma produtora que produz espectáculos e criações.

H: Era assim, no início, uma produtora?

V: Era sim, só. E agora desde há dois ou três anos temos aquele espaço e estamos a fazer coisas, o que é muito interessante, o problema é a carga suplementar de

trabalho que, às vezes, me pergunto se eu não devia estar a fazer tanto disto, eu devia estar a fazer o meu trabalho. Mas é uma produtora e agora temos este espaço juntamente com o Fórum Dança e, então, também promovemos outro tipo de coisas.

H: E tem uma verba do Ministério da Cultura?

V: Exacto, sim; tem.

H: E ele é de que ano?

V: Foi fundado em 99/2000, e eu fui uma das últimas pessoas a fundar a sua estrutura porque o Fiadeiro e o Camacho já tinham há imenso tempo e, se calhar, o Paulo e a Clara já tinham, com certeza, também há imenso tempo. Porque, na verdade, eu nem queria! Eu até lá acoplava-me às estruturas dos outros, era parasita. Tive bastante tempo no Fórum de Dança e na altura produzia trabalhos de pessoas, eu fui produzida por eles um tempo e depois fui para a Eira do Camacho e fui produzida pela Eira durante um tempo. Só depois quando comecei a ter um volume de trabalho que se estava a tornar já demasiado grande para estar na Eira percebi que tinha que fundar uma produtora. Agora, é importante dizer que realmente ter uma estrutura, estrutura um trabalho, acho muito difícil conseguir ir construindo um trabalho sem ter uma estrutura, seja própria, seja de um outro, mas que te apoia, porque são trabalhos que implicam muita coisa, não é um trabalho muito solitário, não é um trabalho que se possa fazer com poucos meios e, portanto, é muito importante ter essa estruturação que é dada por uma produtora, ou por estrutura qualquer.

Entrevista por e-mail com Marcela Levi
10/02/2012
Performer e coreógrafa. Participou de dois trabalhos de Vera Mantero. Entrevista feita por e-mail.

Sobre a escrita automática, algumas perguntas objetivas.

1. Qual é a origem da Escrita Automática, é “invenção” da Vera (parece que os surrealistas a praticavam, é isso?).

Sobre isso acho que a Vera poderia te responder com mais propriedade, mas acho que sim, que os surrealistas tinham essa prática. Mas suponho que a Vera tenha feito mudanças e transposições para o contexto em que trabalha.

2. Vera me contou que esta técnica impede o bailarino a ter bloqueios na cena, pois se o pensamento nunca para, por que pararia o movimento? Mas o que faz com que permaneça improviso, quando já tem a obra finalizada e apresentada?

Toda apresentação, mesmo “seteada” está por fazer, por existir, e ainda assim acidentes podem acontecer e em última instancia penso no corpo como algo móvel, inconstante em seus humores e disposições no sentido mais amplo da palavra. Não chamaria, a partir da minha experiência, a escrita automática de improvisação e sim da prática de um estado específico de atenção com um dentro/fora. Um estado de fluxo aproveitador. Tenho sempre a imagem do pica-pau que, nos desenhos animados, se move fascinado pelo odor, imagem de uma torta. Penso assim na escrita automática, vc diz sim a algo, deseja algo e esse algo te leva a outros algos. Acho que é uma prática de acionar “sins” temporários.

3. Na cena, diante do público, a escrita aparece? Ou é algo praticado nos ensaios somente.
É algo praticado, em estrito senso, somente no período de ensaio, mas esse estado, do qual te falei na resposta anterior, é estado ganho, ou seja incorporado.

4. Depois de muito tempo repetindo um trabalho que faz uso da escrita em cena, adquire-se domínio pela repetição, ou não? Ela continua improvisada? É possível? Por quê? O que se desbloqueia no corpo?

Acho que a Vera explora isso diretamente no solo “Talvez ela pudesse dançar e pensar depois...” eu, nos trabalho que fiz com ela, não trabalhei assim na cena, portanto, não saberia responder essa pergunta.

5. Nos dois trabalhos da Vera em que você aparece a escrita fez parte do processo? Como foi?

Sim. Principalmente no “Vamos sentir falta...” praticávamos diariamente. Vejo a escrita como uma prática, algo que se experimenta diariamente e que, como toda prática, qto mais a gente se aproxima dela, mais filigranas, sutilezas, gostosuras aparecem.

6. Na tua opinião, o processo da Vera com o grupo é muito diferente dos solos? Acha que haveria algo que não acontece plenamente com o grupo? Como vê os dois percursos dela?

Ai, não sei como são os processos dela com os solos. Mas, não generalizaria em processos de grupo e processos de solo. Explico: sobre os solos não posso falar... não sei. Mas em relação aos 2 processos de grupo em que trabalhei com ela, posso te dizer que foram MUITO diferentes. Algum caos e desamparo sempre há, pq é a Vera é isso que, ao meu ver, ela tem de mais excitante. Acho que com a Vera, pelo menos comigo, nada acontece plenamente. Mas veja bem, isso pra mim é o que a torna tão interessante e inquieta. Buscar a plenitude pode até ser (precisamos dos nossos fantasmas fantasiosos para viver), mas nunca ter isso como alvo. Mas sim ter questão, procurar questão, aguçar os sentidos. Isso sim foi é uma “marca” na minha experiência com a Vera. Acho que é isso a plenitude em se tratando da Vera: vivacidade e obscuridade.

7. Como essa improvisação, que começa na escrita, produz imagens?
Fazemos com o corpo e com a voz também.

8. Percebi uma fartura de improviso entre vocês para construir “vamos sentir falta”... em que ponto o olhar da Vera direciona vocês nas improvisações (partindo do principio que foi assim o processo).
Com as MUITAS conversas que temos durante o processo e através de contaminação na cena, acho.

9. No “Até que Deus...” o trabalho ficou mais na palavra, na improvisação dos sons e imagens que as palavras produzem, ou não? Era um improviso que acontecia ali no momento com o público? Quais eram as motivações da Vera que os motivavam também?

Não, a peça foi toda escrita, a partir de fragmentos de texto que surgiram em improvisações MUITO corporais que fizemos. Improvisamos muito a partir de algumas noções, mas agora só me lembro de uma: “mãos vazias”.

10. Você também usa a escrita em seus trabalhos, nas aulas e no seu mais recente trabalho em que dirigiu? Que efeito percebe em você e/ou grupo?

Já usei algumas vezes. Vejo como já disse anteriormente, uma porta de entrada para um fluxo de pensamento desvinculado dessa lógica linear em que vivemos. Uma janela pra produção de tropeços e surpresas com si próprio.

11. A partir do contato artístico com a Vera o que mudou nos seus trabalhos? Quando esse encontro se deu e como foi? Acha que sofreu muito influência ou são coisas separadas? Conhecendo a Vera agora e já te conhecendo há algum tempo, percebo semelhanças não em cena, mas na forma de administrar o trabalho (relação com programadores, produtores etc., com o próprio trabalho), isso faz sentindo ou é mera coincidência?

(Acho que não entendi sobre essas semelhanças que você diz...)
Não saberia dizer o que mudou, mas certamente algo mudou. Eu não deixaria a Vera passar “impunemente” nem pelo meu trabalho, nem pela a minha vida. “Vamos comer Caetano... vamos comer Vera...”
Trabalhei com ela em 2006 e depois em 2009.

12. Dos solos da Vera qual deles há claramente o trabalho da escrita?
“Talvez ela pudesse dançar e pensar depois...” (não sei se o titulo é exatamente esse...).

Trechos entrevista Professor Daniel Tércio

12/07/2011

Professor da Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa, de História da Dança, Estética.

Foi crítico de dança no jornal “O Público” e “O Expresso”.

Helena: Boa tarde, Daniel. Muito obrigada pela sua entrevista. Eu vou começar com uma pergunta bem geral: o que você sabe sobre a Vera Mantero?

Daniel: A Vera é uma das coreógrafas contemporânea mais importantes e mais emblemáticas na cena da dança contemporânea portuguesa. É interessante por que a Vera tem um percurso, digamos convencional. Ela tem uma formação clássica com uma conhecida bailarina, chamada Anna Mascolo, passou pelo Ballet Gulbenkian, e há um momento em que a Vera passa a pensar a dança de outra maneira. Verdadeiramente aquilo que me parece mais importante na Vera é que, no meio dos coreógrafos contemporâneos, a Vera transforma a dança em um meio de pesquisa. Quer dizer, o trabalho coreográfico que ela faz, no meu ponto de vista, é verdadeiramente em si mesmo, uma pesquisa. Não se trata obviamente de pesquisar para produzir um objeto coreográfico, mas trata-se de um objeto coreográfico enquanto processo de pesquisa e mais, esse processo de pesquisa em alguns casos ultrapassa a mera condição coreográfica e passa a ser também um processo de questionamento sobre tudo aquilo que tem a ver com o corpo e com o pensamento que está ligado a esse corpo. Uma das questões mais curiosas e mais importantes que atravessa a obra da Vera, e que no meu ponto de vista, atravessa um pouco toda a dança contemporânea, é como se processa o pensamento e o corpo**.** Como é que o pensamento se move e como é que o corpo se move. Acho que a Vera trabalha muito sobre isso, às vezes por ventura, mergulhando numa espécie de labirinto, por que como que se pensa o pensamento do corpo? Como é que se dança o próprio pensamento? É como se no trabalho da Vera existisse sempre uma pesquisa para encontrar uma solução para isso. Um outro lado que me parece muito interessante na Vera é a condição de risco, quero dizer: o espaço cênico, o espaço de representação não é, ou raramente é, ou nunca é mesmo, um espaço confortável. Não é uma zona confortável. Estou a me lembrar da obra em

que ela fez inspirado na Josephine Baker, onde existe aquela utilização dos pés de cabra e a maneira como isso cria uma instabilidade no próprio corpo, como cria um plano de instabilidade, que é transferido para o lado do espectador. Portanto, essa ideia de um corpo instável, que contamina o próprio espaço, "Poesia e selvajaria"[126], por exemplo, o próprio espaço é contaminado dessa instabilidade, parece-me que é algo que atravessa a obra da Vera. E depois, há outra coisa... Daria para falar eternamente... que há um outro lado na Vera que para mim é interessante, no meu ponto de vista, que é uma espécie de desejo de filosofia, como se ela quisesse dançar Deleuze, como é que é dançar um pensamento filosófico? O risco que a Vera corre não é tanto do risco físico, tipo do Wim Vandekeybus, ou uma coisa desse gênero, mas é o risco que está inerente a fazer dos processos cênicos, coreográficos, espetacular, no sentido geral, espaço de pesquisa. É sobre isso que me parece mais interessante e que atravessa toda a sua obra.

H: Sobre esses eventos: Expo 98 e Porto 2001, qual a importância deles para o desenvolvimento da dança em Portugal?

D: Esses dois eventos foram especificamente muito importantes porque criaram uma arena internacional, permitiu não apenas que viessem criadores de referência (na Expo 98 um dos mais importantes foi certamente a Pina Bausch), mas criar condições, quer dizer, acentuar, porque essas condições já existiam, muitos dos criadores contemporâneos portugueses já circulavam, digamos assim, mas com a EXPO e com o PORTO- 2001, capital europeia da cultura, digamos que esses processos foram potencializados, e, portanto, a possibilidade dos próprios criadores terem espaços de apresentação de suas obras, isso de forma geral, mas evidente que isso varia conforme a consoante dos criadores. Não tenho presente exatamente quais foram as oportunidades que ambos os acontecimentos criaram concretamente para a Vera. Mas no sentido geral foram dois momentos importantes, além do Europália, os encontros de fotografia de Coimbra também. E a um outro nível, o nível de trazer a dança contemporânea a Portugal, os encontros ACARTE, nos anos 1980, foram importantes não no sentido de mostrar uma dança contemporânea portuguesa, mas no sentido de trazer uma dança contemporânea europeia e mundial (em alguns casos) de trazê-la a um público português. Há aqui um ponto que me parece interessante para nós percebermos porque a dança portuguesa

[126] Poesia e Selvajaria estreou no Festival Mergulho no Futuro, por ocasião da Expo`98.

ganha certa dimensão, e que se compreende por três coisas: uma é a existência de criadores, que estiveram fora, fizeram *workshops* fora, ou mesmo que tiveram uma formação interna, a maior parte deles passou por fora, isso é um lado importante, a outra é a existência de uma crítica que esteve atenta a esse fenômeno e que começou a falar não exatamente das companhias convencionais, mas a falar da singularidade de criadores que estavam a trabalhar de outra maneira, e em terceiro lugar, a existência de um público**.** Essas três coisas são fundamentais para que um Movimento, como aquele que foi a chamada Nova Dança Portuguesa tivesse eclodido numa dimensão relativamente pequena, a escala do país, mas com uma força e uma energia muito interessante, sobretudo nos anos 1990. E penso que a Vera é justamente um dos marcos desse processo. A relação entre o criador e os críticos e o público, ou um segmento do público.

H: Farei uma pergunta com três eixos: ainda é possível usar o termo "Nova Dança Portuguesa", como vê a dança contemporânea portuguesa, o que destacaria, e se é possível fazer aqui um panorama da dança contemporânea em Portugal.

D: Evidentemente que sempre que um crítico ou um ensaísta trabalha sobre esse território esta a propor cortes e que implica sempre um risco. Quando nós falamos em "Nova Dança Portuguesa" estamos a propor um recorte sobre uma realidade, mas digamos que o ensaísta ou investigador tenha que propor recortes (mesmo que seja para que haja alguém que a contestar aquele recorte). Há um lado que acho que é consensual, penso eu, que tem a ver, com a consciência que a NDP é algo que acompanha a inclusão da "Nova Dança Europeia", e que por sua vez têm como referência duas coisas extremamente importantes: o Pós-Modernismo americano e o Teatro-Dança europeu que tinha raízes no expressionismo europeu. Portanto, a NDP baliza-se entre essas duas coisas; o pós-modernismo americano e este Teatro-Dança europeu e em ambos os casos há preocupação políticas que surgem sobre o pensamento sobre o corpo, sobre a relação do corpo com o poder, que é muito importante e muito interessante. Como essas coisas acontecem em Portugal? Com particularidades próprias e em Portugal há uma coisa que me parece curiosa, que há pessoas, por exemplo, que podem não estar na origem da NDP, mas acabam por mais tarde ter uma importância muito importante na NDP. Trata-se de uma expressão que pode ser um recorte. Se colocarmos a NDP como um recorte histórico ela acabou, já estamos numa outra coisa, mas se a colocarmos como uma espécie de contemporaneidade que se vai sempre refazendo, aquilo que o António

Pinto chamava a “dança temporariamente contemporânea” , um criador como o Rui Horta, por exemplo, que não começou com a NDP, fez uma carreira internacional, volta para Portugal e é uma referência nessa dança contemporânea portuguesa hoje.

Transcrição entrevista José Gil na íntegra
Lisboa, 2/09/2011
Filósofo.

Helena Vieira: Bom Dia, José Gil. E obrigada pela entrevista.
Estou em Lisboa desde maio, e venho levantando e pesquisando o trabalho da Vera, que é o intuito da bolsa, na verdade quero falar principalmente de um deles, que é o motivo que me trás aqui: “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois” foi onde tudo começou para mim.
Vou ler algo que preparei para situa-lo na minha questão.
A ideia central da tese é criar um conceito de corpo *revoltado*, um “ataque” de lucidez (li que o senhor considera essa palavra paralisante) um ataque de consciência que rompe com convenções e certezas e transforma o desejo em discurso, levando a cabo uma escrita e tornando o afeto fonte criativa e o discurso decorrente dele, um marco de ruptura e autonomia.
Penso *Revolta* de uma forma positiva, como um principio superabundante e de energia. O corpo revoltado não é um corpo revolucionário. É importante dizer que eu vejo a revolução como algo ligado a estagnação, saudosismo, ao apego, e vejo também uma institucionalização do desejo, mas ambos são importantes para o nosso processo de formação, mas na revolta há uma inquietação que na revolução não tem. Há algo, importante dizer, de ressentimento que eu vejo no revolucionário, que eu não vejo no revoltado.
Eu parti do Camus em *O homem revoltado* porque há esse rompimento com convenções, com coisas que ele vinha pensando. Também peguei a Hannah Arendt falando sobre a revolução, que também tem uma ideia negativa.
O que eu falei para Vera é o que repito para o senhor: o problema é pensar tudo isso na dança, pois eu não sou da filosofia ou da antropologia, minha formação inteira é em artes-cênicas, fiz graduação em teatro muito para ajudar a dança, não tenho outra formação, por isso eu precisava pensar isso na dança. Houve também um evento muito importante para eu pensar isso que foi a ida de Micheal Hardt e Antonio Negri ao Brasil, para um seminário chamado “Revolta, Revolução e Resistências*”*, foi organizado por um grupo de professores, no cinema Odeon. Estávamos entrando numa nova época, que era a entrada do Lula no poder. O Negri

estava muito animado com isso, isso foi algo que marcou para mim, essa vontade de pensar isso, mas que corpo é esse que poderia falar por mim?

JG: Se eu estiver de acordo.

HV: Claro. Mas há coisas suas que me parecem ter a ver.

JG: Eu tenho vontade quase de lhe reenviar à questão. Por que é que vê na Vera, na dança, coreografia da Vera, um corpo revoltado?

HV: Por que ele está cheio de afetos. É um corpo que não faz o programado, ele esta aberto ao que possa acontecer com aquele corpo naquele momento, e também porque ele sai de uma estranheza para uma beleza. Por isso o acho revoltado.

JG: Por que não o chama de corpo *crítico*?

HV: Pode ser, cabe. Mas acho a *Revolta* mais pulsante, mais forte, mais potente.

JG: Sim, podemos ir por ai e eu não estou em desacordo com a sua ideia sobre corpo *revoltado*. O que me faz em primeira mão resistir um bocadinho é a etiqueta, mas é um quase conceito, o corpo revoltado, e você vê isso na dança da Vera constantemente. Porque na dança dela, em quase todas as coreografias que eu conheço, ela apresenta uma *géstica*, uma trama de movimento que vai contra não só os hábitos, mas as narrativas mesmo que estão por trás desses hábitos. Uma das coisas mais interessantes que me impressionaram na Vera quando eu a conheci, logo ao principio, foi o fato da dela introduzir numa sociedade, num espetáculo habitual, na arte, não só na arte cênica, mas na arte em geral, foi um fator que, nesse momento eu chamei de loucura. O que é absolutamente característica da cultura portuguesa no século XX, é, em contraste com a cultura europeia, é o fato da dimensão da loucura não aparecer. E isto tem a ver com muitas razões, com o fato de nós não termos praticamente participado das guerras. Não ter havido uma evolução urbana das subjetividades e uma fragmentação das subjetividades como houve na Europa, portanto nós nos mantivemos aqui no cantinho tranquilos e tivemos cinquenta anos de uma ditadura tranquila. Para tranquilizar. A geração da Vera herdou todo esse passado. E é uma geração que vive numa sociedade normalizada, você não vê contrariamente ao que vê na literatura da França, Inglaterra, Alemanha, você não vê indivíduos, subjetividade despedaçadas, nem erupção da loucura, não vê um escritor em que, por exemplo, um personagem como o Molloy do Beckett possa existir, não há, infelizmente, ou felizmente, as nossas intrigas, as nossas tramas, as nossas narrativas, em qualquer que seja, nas artes visuais, ou artes performativas. São no fundo narrativas bem construídas com

princípio meio e fim, bem significativas, com sentido, quer dizer dá a impressão que tudo o que passou pela Europa, o movimento das vanguardas, em Portugal foi abortado, logo que aparecia era abortado. Pode-se dizer que o mais forte foi o que aconteceu com o modernismo do Sá Carneiro, do Fernando Pessoa, dessa gente, à volta do Orfeu e depois todos os movimentos foram importados. O surrealismo português é pequeníssimo, e foi importado, veio de fora e caiu, e não teve uma verdadeira expansão, e, sobretudo, não se impregnou, não teve influência social, no espaço público artístico. Isto para dizer que de repente aparece no meio desta bela calma, monótona e moralizada da vida portuguesa, e dos padrões artísticos em todos os planos da arte, aparece alguém que introduzia um fator absolutamente perturbador e fazia um corte, uma infração nessa vida, que foi a Vera. Quando a vi pela primeira vez eu disse: “De onde ela vem? Como é possível?”. De repente aparece alguém com as características precisamente (mas diferentemente expostas), expressas, do modernismo, das vanguardas, as coreografias eram sem narrativas ou eram fragmentadas, como no modernismo. O movimento não obedecia às normas, lembravam mais o movimento da Judson Church, que era um movimento que os americanos chamam de Pós-Modernismo, é dos anos 80, fim dos anos 60 e 70 em Nova York, é, portanto muito recente e a Vera apresentava-se retomando essa tradição, mas com uma característica, que eu achei formidável, é que ela inseria-se na vida portuguesa. Sobre a vanguarda portuguesa que eu lhe falei, o nosso surrealismo foi importado, o nosso abstracionismo foi importado. Quer dizer, tudo que nas artes visuais apareciam como vanguardista era artificial, por isso não pegava, não se inseria, não se via um *feedback* que tinha a ver com a vida portuguesa. A vida portuguesa era uma vida que no fundo pedia romances “de mars”, romances de costumes. Nós na Europa já havíamos ultrapassado Beckett, para falar do Joyce, bom, estávamos muito longe e aqui ainda escrevíamos romances, ou então tentativas mais avançadas de romance também importado. Vários escritores, cineastas também que procuravam importar ritmos e narrativas americanos, escritas americanas, era tudo artificialmente vindo de fora, era a história da nossa arte no século XX, e a Vera não. É verdade que ela alimentava-se do que ela via e conhecia do estrangeiro também, mas conseguia metabolizar a vida portuguesa e vira-la ao contrário. Estou a lembrar de uma peça dela SOB, conhece?

HV: Como era?

JG: Três ou quatro raparigas que atravessam em diagonal o palco e vão ao mesmo tempo andando, mas tropeçando e vão cantarolando com gestos quase de dislexia, não sabem andar, é o contrario de uma dança normal.

HV: Com umas cabeças?

JG: Sim, ela variava. É uma peça absolutamente extraordinária. Depois estou a lembrar de “e.e cummings”, homenagem a Josephine Baker, ela não só importava, inseria, mas inventava, ela inventava sem aplicar teorias isso que é extraordinário. Ela consegue qualquer coisa que eu acho extraordinário quando se é muito inteligente, é de uma inteligência abstrata, especulativa, que ela tem também, ela tem uma inteligência afetiva, mas ela é capaz de inteligência abstrata muito forte. Tem-se a tentação de aplicar teorias que se compreendeu muito bem a uma forma dada como a escrita, e ela não faz isso. Ela é capaz de guardar as suas teorias e depois ter a espontaneidade de uma criação que não aplica esquemas, mas que de uma maneira que só ela sabe faz uso disso, mas sem que haja artificialidade e o que é extraordinário é que aparece como novo e inaugura uma dança, a nova dança portuguesa, ela é uma das pioneiras dessa dança, é esse tipo de coreografia em que o espaço é o espaço português e nesse espaço português aparecem figuras da loucura, da anti-dança, anti-dança tradicional, clássica, portanto ligada a toda uma cultura do hábito, do conformismo, conservadora, tradicional, ela faz um corte e aí aparece como um corpo possivelmente em revolta. Em revolta, você vai me perguntar por quê. Por que o corpo da Vera é em revolta? É preciso conhecer a Vera, não é? E eu não quero fazer uso do conhecimento que eu tenho da Vera. Vamos pensar nas coreografias dela para poder responder a pergunta, por que o corpo em revolta?

HV: Em revolta, não revoltado?

JG: Sabe qual é a diferença para mim? Sabe por que eu prefiro um corpo em revolta que um corpo revoltado? Você possivelmente não está de acordo, possivelmente a Vera não estaria de acordo, mas é a minha ideia. Eu vejo as coreografias dela como intervenções locais, violentas, violentamente críticas e libertadoras, mas locais. É um corpo em revolta, não é um corpo revoltado, quer dizer, que é estruturalmente revoltado e que continua a ser revoltado, não!

HV: Ah! Faz sentindo.

JG: Ele é em revolta, por que era a resposta àquela nossa primeira pergunta; ele é em revolta por que há na Vera, no corpo da Vera, no corpo dançante, no corpo

dançado da Vera, uma diferença libertadora, ela é disjuntiva, se repararmos nos gestos que ela faz, ela é uma grande *mover*, como dizem, quando se é um grande *mover* pode ser muito pouco inteligente, há coreógrafos assim, americanos que são *great movers*, mas que não são grande coisa e depois há os que tem grandes ideias e que não são sensacionais *movers*, o Cunnigham era os dois, por exemplo, Yvonne Rainer era os dois, Steve Paxton era os dois, quando se consegue ser um *great mover*, que é o caso da Vera, ela tem uma plasticidade de gestos e movimentos, capacidade de escutar e de refratar absolutamente a parte, quer dizer, não é uma boa bailarina que faz coreografias inteligentes, não, ela é uma grande bailarina. Isto para dizer que as intervenções que ela faz sendo capaz por que tem também toda uma tradição da aprendizagem do balé, de onde ela vem, os seus movimentos de repente se cortam eles próprios) cortam-se [faz som de um corte], fragmentam-se, e ela sabe como criar "uma narrativa" fragmentada que deixa de ser, como cortar a narrativa? Para fazer isso é preciso ter um vazio, uma diferença interior, em si, que se multiplica, quer dizer, é preciso ter vento e ter espaço para que vento possa andar, isto as pessoas chamam de liberdade.

HV: Vazio.

JG: Se quiser, chamam de liberdade, ou podem chamar capacidade de ir em mil direções e inventar mil direções.

HV: Capacidade de escuta também.

JG: Isso é uma condição, ou capacidade da persuasão. Capacidade de desaparecer, desaparecer enquanto pequeno ego, o narcisismo dos bailarinos muitas vezes reflete sobre si, não, ela não tem esse tipo de coisa de todo. Isto dá uma possibilidade que não existe cá, é a possibilidade da invenção permanente de um corpo livre e de um corpo que se liberta. Isto explica porque corpo revoltado.

HV: Mas isto ainda me afirma mais.

JG: Isso a mim não me afirma. Afirma mais no não estável do corpo revoltado, sabe por quê? Por causa da liberdade.

HV: Sabe por quê?

JG: Diga lá.

HV: Porque para mim é isto, essa tentativa que eu friso muito, que é difícil para a gente, que é pensar revolta como algo de extrema liberdade, de extrema positividade. Quando a gente fala no corpo revoltado dá essa ideia de guerra, de

intriga, de alguma coisa assim, de confronto no pior sentindo, revoltado é isso aquele que se rebela contra coisas que não precisa. A ideia é que não...

[é interrompida...]

JG: Então tem que definir novamente.

HV: Sabe por quê? Porque eu penso ela inserida nesse período que a gente está, que a gente passou, de movimentos revolucionários, que mais ou menos, pelo menos da onde eu venho, de alguma forma fizeram parte da nossa vida, a gente saiu de uma ditadura, teve um milhão de coisas passamos por uma monte de coisa até chegar num momento... esse momento... mais ou menos bom... [risos], mais ou menos fértil no sentindo que aquelas pessoas ali que fizeram parte do movimento revolucionário estão no poder. Aconteceu nesse ínterim uma coisa importante, que foi o movimento da tropicália, do Caetano, na década de 60, e várias outras coisas que vem disso, o Zé Celso... tudo isso que fez com que a gente pensasse Europa também de outra forma. A dança contemporânea contempla isso, é um corpo que está pensando neste momento que está e ele se predispõe a isso, a entender que saímos do momento revolucionário e estamos no momento revoltado, tem um pouco do contexto histórico também.

JG: Se quiser...

HV: Por exemplo, ela é a tropicália tem tudo a ver para mim.

JG: O que eu vejo na Vera é que a sua revolta, o movimento de revolta nela é, por assim dizer, espontâneo. “Ça çavais soit”, ela não tem que exercer a vontade forte da revolta para derrubar obstáculos, muros, celas, prisões....etc. Não.

HV: Não! De forma alguma.

JG: Quase naturalmente ela derruba, e derruba-o com prazer, com uma fluidez de movimento e sem mensagem política ideológica, a mensagem dela é, até se podia chamar, é micropolítica, não tem mensagem, e ela própria é a mensagem.

HV: Isso é importante, não ter mensagem.

JG: Bom, por isso é que corpo revoltado há uma positividade na Vera total, há uma força, e realmente uma potência do corpo nela tão imediata, nas suas coreografias e isso é muito importante, tão imediatamente inteligente. Porque quando se diz, toda a gente diz, a Vera é muito inteligente no que ela faz, mas é preciso saber o que é ser inteligente assim. Há qualquer coisa que ela tem muita consciência é que uma grande parte, se não sempre, de suas coreografias aquilo que ela chama de temas essenciais, de temas existenciais, metafísicos quase, quer dizer, ela pensa o que

nós estamos aqui a fazer, bom... ela tem a capacidade de ligar esses temas à cotidianidade, à trivialidade. Isto é a primeira coisa. Em segundo lugar, a força que ela tem, de que estávamos a falar, vem em parte do fato, em grande parte do fato, de ela estar constantemente a viver estes temas. Quer dizer, que a força desses temas, porque eles têm diretamente a ver com a vida, com a morte, com o jogo, isto são grandes palavras, mas no corpo... Por exemplo, é possível dar a peça sobre Josephine Baker uma interpretação fortemente política e anti-racista, o André Lepecki faz muito isso, mas é possível ver outra coisa, por exemplo, ali há o que Deleuze chama um *Devir,* um devir animal. Lembra-se? Ela tem uns pés de cabra, o corpo nu e uns pés de cabra e tem praticamente gestos que não se sabe bem se são gestos humanos ou o que, porque está sempre em um desequilíbrio. Bom, nós podemos ver isso imediatamente como uma micropolítica, porque, primeiro, é muito natural para ela apresentar-se nua, mas a nudez não era comum na coreografia portuguesa, na dança portuguesa. Em segundo lugar, o apresentar do *Devir* que ela apresenta em outras peças também. Um Devir cabra, uma metamorfose própria, isto é uma invenção que ela descobriu (ela própria) que seu corpo *devia* qualquer coisa. E o *devir* é uma fonte fantástica de novidade e de crítica, porque precisamente as forças hegemônicas querem um *statu quo*, querem ficar na mesma, não se querem metamorfosear e ela vai por caminhos imprevisíveis com o *devi*r precisamente. Ela inseriu esse devir num *devir* que é nosso ao mesmo tempo. É uma homenagem a Josephine Baker, mas nós aqui não estávamos a assistir uma peça de uma coreógrafa estrangeira, tinha a ver conosco, aqueles movimentos tem precisamente a ver com a nossa plasticidade e isso é extraordinário, não é? Quer dizer, para terminar, sobre o corpo revoltado: é que ele é tão espontaneamente fora e tão espontaneamente contra, que o contra afirma-se, contra é uma maneira que me parece estranha a coreografia e a dança da Vera, ela não se afirma contra, o contra vem porque ela se afirma. Primeiro, diferentemente, e se afirma na diferença dos outros. E afirma-se na liberdade extraordinária que ela tem, eu quero insistir nisso, porque eu vejo os outros e comparo com outros jovens, menos jovens coreógrafos portugueses e não há dúvida que não há ninguém que tenha a liberdade, a liberdade plástica de fazer, de movimentar o seu corpo, de deslocar o seu corpo nos dois sentidos de deslocamento, alterar e deslocar no espaço, não há ninguém como a Vera aqui em Portugal. Que tenha essa liberdade, que também é muito pensado.

HV: Ela é uma pessoa muito curiosa, muito aberta também...

JG: Pois, vem daí...

HV:...muito interessada no que as teorias podem fazer para ela, ou provar...

(José Gil interrompe para falar com uma pessoa na casa)

vamos ter que terminar, é isso?

JG: Pois...

HV: Ah! Que pena. Bom, muito obrigada!

JG: Bem, não sei se disse alguma coisa.

O pós-**Nova Dança**

Balanço ao movimento do corpo comum português

«A **dança** portuguesa contemporânea hoje não existe.» A afirmação é de António Pinto Ribeiro, o programador e ensaísta que, em finais da década de 80, como crítico de **dança** do EXPRESSO, dava nome, pela primeira vez, a um movimento que já se tinha instalado em outros países da Europa. Um conjunto de coreógrafos experimentava uma **nova** abordagem à coreografia, unia-se nas suas diferenças, rejeitava os cânones e as regras instituídas e recebia a designação de **Nova Dança** Portuguesa. O gesto coreográfico era um gesto libertador do corpo, ou na negação do movimento. Mais de quinze anos depois, e a pretexto do Dia Mundial da **Dança** - que se comemora a 29 de Abril - , o EXPRESSO faz o ponto da situação.

Conversámos com coreógrafos, com programadores e pensadores. A opinião geral é que, como em todos os movimentos, há fases transitórias, menos intensas, mais estáveis, talvez em direcção a um novo momento de ruptura. É neste impasse de procura que se encontra a **dança** portuguesa contemporânea. Há quem lhe chame «desencanto». O filósofo do corpo, José Gil, diz que os criadores se encontram «perdidos». E há a opinião mais generalizada de que esse momento fértil não foi devidamente acompanhado a nível estrutural em termos de políticas culturais, como faltou investimento no ensino. A instabilidade política e as sucessivas mu**dança**s na tutela são outros factores disruptivos apontados.

António Pinto Ribeiro recorda a **Nova Dança** como tendo sido «um movimento de contornos vanguardistas que surgiu no final da década de 80 em Lisboa», em «ruptura com o que então representava o mundo da **dança** em Portugal: conservador, imobilista, de gosto duvidoso e isolado do mundo». O acto libertador desencadeia um movimento dos coreógrafos para o exterior, para países onde contactaram com «a grande vaga da **Nova Dança** Europeia e a chamada quarta fase do pós-modernismo na **dança** americana contemporânea». Decisivo neste caminho foi o papel desempenhado pela «programação do Acarte, entre os anos 85 e 89, sob a direcção de Madalena Perdigão», ainda de acordo com Pinto Ribeiro. Foi ali que a geração encontrou «alimento», nas palavras de Vera Mantero, que incisivamente afirma: «Não nascemos de geração espontânea, fomos muito bem alimentados». Vera Mantero foi uma das protagonistas. Descobriu-se num meio «um bocadinho pobre em termos de capacidade comunicacional e expressiva» e concentrou as suas energias a «misturar» a linguagem do corpo com outras artes «para enriquecer as capacidades do dizer...»

Para José Gil, a NDP representou «uma coisa esquisita» que ainda hoje não sabe definir muito bem, mas que significa qualquer coisa como o trazer «o corpo comum ao movimento **dança**do, sem passar pela escola balética habitual», repetindo «o movimento da modernidade na **dança**, mesmo nos conteúdos». Nesse aspecto, foi i**nova**dora comparativamente a outras artes, como a literatura, ainda segundo José Gil. «O que é interessante é ver como o modernismo, e a modernidade, apareceu nas artes visuais sempre importado. Foi sempre por importação que as vanguardas, o surrealismo, o abstraccionismo, o formalismo... apareceram em Portugal. Na **dança**, se é verdade que também houve essa importação, havia qualquer coisa que não podia ser importada, por causa do material da **dança**, que era a constituição dos corpos, a fisicalidade que era nossa, que era cultural. Houve qualquer coisa de 'genuíno' ou mais 'autóctone' no campo da NDP.»

Em Portugal, a par das rupturas em termos de linguagens artísticas, a **Nova Dança** surgiu acompanhada de uma tomada de posição política, segundo Maria José Fazenda. A fundação da Associação Portuguesa para a **Dança**, é «um momento determinante para chamar a atenção dos políticos para a existência desta **Nova Dança** que exigia apoio e reconhecimento estatal», continua. Esta afirmação política, que resultava da união entre os diversos intervenientes neste movimento, é ressaltada por Vera Mantero e por Madalena Victorino. Hoje, a dirigir o Centro de Pedagogia e Animação do CCB, Victorino ressalta essa vivência em comunidade que se sustentava na diversidade dos universos coreográficos. «Eram trabalhos com naturezas muito diferentes, mas que partilhavam dessa alegria de estarmos vivos, juntos e a construir qualquer coisa no campo artístico que até aqui, em Portugal, nunca tinha sido construído.» Uns anos depois, Vera Mantero está optimista com o reencontro, agora entre estruturas, para intervir nas políticas culturais, através da recentemente criada Rede - Associação de Estruturas para a **Dança** Contemporânea.

O movimento foi-se «disseminando», afirma António Pinto Ribeiro, «no seu lugar foram tomando visibilidade os coreógrafos e os bailarinos e os outros artistas envolvidos já de uma forma individual». O balanço é negativo. É da opinião que apenas «sobrevivem dois ou três bons autores dessa geração». Para ele, a **dança** portuguesa contemporânea hoje não existe. «Existem alguns - muito

poucos coreógrafos - que poderiam viver aqui ou representar outro país europeu.» E identifica razões estruturais, ou a falta delas, para a situação actual. A antropóloga da **dança** Maria José Fazenda - assim como João Fiadeiro, Francisco Camacho ou Miguel Pereira - aponta na mesma direcção. Mas Pinto Ribeiro também responsabiliza os coreógrafos que, «ou por laxismo, por autocomplacência ou por imaginários limitados abandonaram o desafio da criação constante».

Esta tão recente história, sem tradição na **dança**, com uma «escola tão frágil», como sublinha Madalena Victorino, ao nível do ensino artístico, reflecte-se na prática criativa. Na **dança**, qualquer que ela seja, mesmo no território da Não **Dança**, «as pessoas precisam de saber usar o corpo de forma múltipla, precisam de um conhecimento de utilização do corpo que deve ser profundo e flexível, plástico, maleável e potenciador». Esta procura de uma formação aprofundada no domínio do corpo é diferente da tendência actual, verificada por José Gil, de um particular interesse em mestrados em **Dança** como sintomático de uma carência: «Acho que há sobretudo muita insegurança no que se faz. Enquanto a NDP tinha, pelo menos aparentava, uma experimentação com objectivos e ia no seu próprio movimento, vejo hoje muita hesitação, possivelmente é, por isso, que se recorre à teoria. Não estou certo que seja uma boa coisa. E porquê estes mestrados em **Dança**? Pergunto o que isto significa colectivamente. Eu utilizaria, para a situação actual portuguesa da **nova** geração, uma expressão francesa que significa que ela se encontra ligeiramente 'perdida'».

Gil Mendo e Maria José Fazenda são unânimes na defesa de que não há crise. Desde logo porque o termo «crise» significa «ruptura», logo, significaria um momento interessante, de convulsão da **dança**. Gil Mendo é mais incisivo e afirma não partilhar a opinião de que haja «uma espécie de decadência» e diz não sofrer da «nostalgia» dos momentos de ruptura.

Maria José Fazenda identifica uma fase de «menor produtividade» por comparação ao que acontecia há alguns anos atrás, em que se falava de «extrema criatividade». «Há um momento de desaceleração relativamente àquilo que vínhamos assistindo, mas isto deve inserir-se num contexto social mais alargado. O que acho é que há propostas diversas, mas não há muitas propostas com boas ideias **nova**s, que tenham de facto impacto quer cultural, quer social, quer estético.»

Jorge Salavisa, ex-director do Ballet Gulbenkian e da Companhia Nacional de Bailado, hoje director do Teatro São Luiz, afirma seguir pouco os mais recentes criadores, mas a impressão que tem é de que «continuam a ser os mesmos nomes» e que houve «muito pouca evolução». Diz que alguns desses nomes da **Nova Dança**, que não quis especificar quais, foram «mentiras» suas. «Precisava mentir nessa altura e as pessoas ainda acreditam nisso.» Olga Roriz é um caso à parte neste cenário, mas aponta no mesmo sentido: os nomes são os mesmos, tirando algumas excepções. Pode ser considerada da geração anterior à **Nova Dança**, surgiu e afirmou-se num contexto específico, o do Ballet Gulbenkian. «A **Nova Dança** é uma noção complicada para um coreógrafo que existe há 30 anos. Na minha carreira fui passando por momentos em que fazia parte da **Nova Dança** e outros em que não fazia parte... Sou uma coreógrafa em trânsito. Acho que também dependeu muito dos períodos e das peças que fiz.»

Paulo Ribeiro não anda muito longe desta ideia. Qualifica a **Nova Dança** como tendo sido «um movimento de 'marketing' feliz» e diz que é isso mesmo que fazia falta agora, a repetição de um «movimento de 'marketing'». Com a Europália 91, «de repente, houve todo o interesse pela **dança** portuguesa na Europa, o que fez com que ela tivesse tido um certo estado de graça e um certo embalo». E questiona: «Como é que a **dança** portuguesa pode continuar a afirmar-se, pode continuar a marcar presença no resto do mundo, se ela não tem meios para sair do país?» Depois fala da irritação que sente com a impossibilidade, em Portugal, de um criador ter o privilégio de trabalhar «apenas para a sua criação. Está toda a gente a fazer serviço social».

Mark Deputter, hoje director das **Dança**s na Cidade e programador de **dança** do Teatro Camões, era, em 1991, programador de teatro e **dança** de Klapstuck, o teatro que acolheu a representação da **dança** portuguesa na Europália 91, momento decisivo para a afirmação da **Nova Dança** a nível internacional. Recorda, desse tempo, como verifica ainda hoje de forma mais fortalecida, uma grande vontade de «experimentar formas». Nos aspectos negativos aponta a instabilidade «nas condições em que se trabalha, em que se tenta chegar a um público, e instabilidade também na qualidade do trabalho». João Fiadeiro defende um olhar optimista. «Ainda existem vários coreógrafos portugueses, alguns deles nós produzimos na ReAl, da **nova** geração, como o Tiago Guedes e a Cláudia Dias, que continuam a surpreender-nos, a dizer coisas **nova**s e nesse aspecto há uma contemporaneidade activa, há países onde isso é menos patente.» Fazendo parte de uma geração posterior à designada **Nova**, Tiago Guedes reafirma o interesse pela **dança** precisamente por ser a disciplina artística com mais liberdade. Inês Jacques - que neste mapa confuso das gerações tão próximas surge depois de Tiago Guedes, está ainda muito focada em ser intérprete e iniciou muito recentemente as primeiras experiências coreográficas - fala do interesse pela «procura do movimento».

Rui Horta tem um discurso optimista. Vê a **dança** como um espaço de liberdade, aliás referido por muitos outros coreógrafos, como Paulo Ribeiro, Miguel Pereira ou João Fiadeiro. Para Francisco Camacho, com um historial de passagem pelo elenco do Ballet Gulbenkian, no qual não se encaixou devido a um problema físico concreto (o seu corpo não era o adequado para ali), essa possibilidade de tudo estar em aberto foi determinante. Mais de quinze anos depois, esta não é uma fase «particularmente rica de obras acabadas», defende Rui Horta, mas valoriza as circunstâncias do convívio experimental artístico a partir do corpo, como o lugar que, hoje ainda, põe em prática a liberdade criativa. «O facto de todas estas áreas de experimentação terem encontrado na **dança** contemporânea uma plataforma generosa e aberta, um amplo sistema de interface, onde o corpo é a charneira: um processo em que, frequentemente, os coreógrafos 'puseram o movimento de lado' face à sua grande curiosidade pelas **nova**s ferramentas.» Salavisa afirma continuar encantado com a **dança**, principalmente por aqueles que «marcaram pela sua personalidade e inteligência», mas desde que saiu da CNB que continua a defender a necessidade de «um enorme trabalho a ser feito no desenvolvimento da técnica clássica de uma maneira e numa linguagem contemporâneas».

Madalena Victorino sente tristeza pela ausência da **dança**. «Talvez já não sejam pessoas da **dança** mas sejam pessoas do corpo performativo. Por um lado, acho que há um esquecimento da linguagem da **dança** para um lugar do dizer as coisas de uma outra maneira que não é aquela em que nós nos movíamos naquela altura. Há uma espécie de desaparecimento do movimento **dança**do, apesar de haver uma presença muito forte e muito personalizada, e até politizada, do corpo. Há uma espécie de aparição de um outro corpo.» Miguel Pereira fala de desencanto. «Acho que vivemos uma espécie de travessia no deserto, que sinto relativamente a novos valores, ao investimento na formação, que acho que é uma componente fundamental para a continuação e desenvolvimento desse espírito que existia na altura.»

Autor(es):**TEXTO DE CLAUDIA GALHÓS**

Publicação:**Expresso**Edição:**1695**Caderno:**ACTUAL**Rubrica:**Actual**Data:**Sábado, 23 de Abril de 2005**Página:**52**

Nova Dança Portuguesa: **antes** a **morte** que tal sorte

Há conjunturas fundadoras que, pela visibilidade da sua afirmação e impacto público, se tornam referência, mas que podem também criar um quadro conceptual bloqueador de apreciações sucessivas. É o caso do que foi a Nova Dança Portuguesa.

Interrogar e tentar saber o que possa ser e em que pé está «O Pós-Nova Dança» não pode ser reduzido, como o foi no artigo do EXPRESSO, a uma evocação nostálgica dessa conjuntura fundadora para, reiterando a evidência de que ela se esgotou, deixar inferido que depois dela nada mais houve.

À época foi mesmo sentido e proclamado que o que se convencionou chamar Nova Dança Portuguesa (NDP) correspondia também a uma sintonia com o que era então o panorama internacional. Quem agora, no entanto, ler o artigo do EXPRESSO depara-se com uma visão mitificada, nostálgica e redutora de que teria havido então uma «Nova Dança» que seria até genuinamente «portuguesa» e sobretudo festiva.

O balanço publicado pelo EXPRESSO, pesem ainda as boas intenções, mantém-se refém de uma imagem nostálgica, desmobilizadora, imprecisa e pouco aprofundada da NDP. Com uma reincidência abusiva, tal imagem reinstala-se todos os anos, associada aos sazonais «balanços» sobre a actividade coreográfica em Portugal, veiculando uma visão do fenómeno que depende inteiramente de montagens de depoimentos e memórias dos seus protagonistas, devido à falta de documentação e estudos mais aprofundados sobre o período.

Esse facto faz com que a interpretação de tais memórias, difundidas de forma fragmentada e pouco responsável pelos «media», se preste facilmente a leituras superficiais, em que o saudosismo latente produz uma espécie de «loop», criando uma percepção de que o declínio se perpetua e os alegados estados de crise, marasmo ou agonia se prolongam. É necessário e urgente matar a ideia de **morte** da NDP e exigir uma **morte** verdadeira, para que possamos finalmente fazer o luto e permitirmo-nos entender e conviver com a especificidade do presente, enquanto esta indústria da nostalgia existir dificilmente se poderá ter os olhos despertos para o que aqui e agora existe de acção e criação coreográfica.

Não existem novas estruturas de programação? Não existem novas redes entre estruturas, projectos e ou agentes? Não existem novos coreógrafos? Não existe circulação internacional de coreógrafos

portugueses? Não há até estruturas estrangeiras que são co-produtoras ou co-produtoras de novas criações de tais coreógrafos? Não existem novas estruturas de formação? Não existem novos grupos de reflexão sobre o campo coreográfico? Se se procurar respostas a estas questões, então sim, e ao contrário do exercício nostálgico do artigo do EXPRESSO, se poderá saber o que é e em que está o «Pós-Nova Dança Portuguesa».

A nível criativo, se existe hoje uma desaceleração essa acontece em termos de um movimento transitório de reposicionamento e de questionamento, numa sucessão habitual aos movimentos ditos de ruptura. A necessidade presente de trabalho em laboratório, de criação de modelos híbridos e alternativos a uma lógica de produção da obra de arte «acabada», é uma questão de actualidade a nível europeu, e solicita uma atenção particular também da parte de espectadores, críticos ou programadores.

A dita NDP foi constituída por trabalhos com contornos hoje necessariamente superados pela própria dinâmica e modos de inscrição na contemporaneidade - este agora é já outro tempo. Quando se fala na dança contemporânea é mistificador sonhar com uma mirífica especificidade portuguesa. Se «a dança contemporânea portuguesa hoje não existe» é também e felizmente porque existem múltiplos modos de se criar dança contemporânea em Portugal.

As corporeidades são um tecido vivo influenciado por um conjunto de factores. Falar de um carácter «genuíno» e português é evocar uma vez mais o corpo-objecto como lugar de inscrição de uma qualquer particularidade nacional. A corporeidade como uma estrutura dinâmica vai veiculando singularidades, num processo bem distinto do de uma arte representativa de um país.

Insistir nessa «representatividade», para além de expor a falta de responsabilidade a nível teórico, supõe também a ausência de uma percepção político-social do trânsito entre espaços, e nomeadamente da capacidade de, estando num país da periferia, se participar também e ainda assim em dinâmicas culturais e criativas que não se podem limitar a fronteiras restritas.

Diz-se no artigo que os criadores estão actualmente «perdidos». «Perdidos» da imagem de marca que em tempos foi cunhada estão certamente. Tanto mais solicitando assim que o seu trabalho seja apreciado pelas características singulares de cada um, ao invés de tão-só tentar saber se podem ser arrumados nas categorias simples e consagradas nos discursos públicos. «Perdidos» também talvez da observação de alguns, que desistiram de olhar em volta para apenas enfadadamente proclamarem a inexistência do que já não corresponde aos seus propósitos teóricos ou programativos - e esses, será que ainda estão disponíveis para «achar»?

Autor(es):**GIEPAC - Grupo Informal de Encontro, Pesquisa e Análise Coreográfica**

Publicação:**Expresso**Edição:**1696**Caderno:**ACTUAL**Rubrica:**Actual**Data:**Sábado, 30 de Abril de 2005**Página:**12**

por Idança • 09/05/2008
http://idanca.net/2008/05/09/a-danca-de-cada-um

No dia 4 de maio, o jornalista Artur Xexéo, colunista e editor do Segundo Caderno do jornal O GLOBO, escreveu em sua coluna um comentário sobre a dança contemporânea. Desde segunda-feira, o idança recebeu centenas de e-mails comentando o assunto e propondo a articulação de uma carta aberta ao jornal com assinaturas de diversos nomes da arte contemporânea brasileira. Alguns pediam para os artistas e produtores repassarem a carta aos diretores do jornal, outros apenas comentavam a coluna. Na quinta-feira, recebemos uma carta assinada por dezenas de artistas brasileiros e que foi enviada à redação do GLOBO. A lista foi sendo atualizada e a versão que recebemos na tarde desta sexta-feira (09/05) segue abaixo e tem 135 nomes. Enviamos a carta aberta ao jornalista para que ele pudesse enviar sua réplica. O email com a sua resposta está reproduzido na seqüência. Como o portal idança.net é citado na resposta enviada por Artur Xexéo, em seguida publicamos a carta da editora do idança.net, Nayse López, em resposta. Os demais artistas citados no texto do colunista e editor do Segundo Caderno responderão individualmente. A coluna em questão não se encontra disponível num link direto da versão online do jornal, mas pode ser localizada na busca grátis dos últimos 7 dias do GLOBO em www.oglobo.com.br, até sábado (10/05) e circula em emails na internet.

Abaixo, a carta da dança enviada ao jornal O GLOBO:

“Lamentável”
Em sua coluna do último domingo, na Revista O Globo, Artur Xexéo tratou de forma leviana questões importantes para a dança e a arte contemporâneas e um de seus principais instrumentos de fomento e apresentação, o Espaço SESC.O jornalista reduz a diversidade e a qualidade da produção da dança contemporânea carioca a uma série de clichês, revelando o seu imenso desconhecimento sobre o assunto. É preocupante que uma visão tão preconceituosa e obscurantista possa estar na base da linha editorial do Segundo Caderno do jornal O Globo, do qual o colunista é também o editor. Isto é, sem dúvida, incompatível com uma empresa jornalística contemporânea e um desserviço aos leitores de um dos maiores jornais do país.

O e-mail do colunista e editor do Segundo Caderno, Artur Xexéo, enviado à redação do idança em resposta à carta da dança:

Olá, Isabella

Que bom que você ganhou mais tempo, né? O tempo é o senhor da razão.

Mas vamos lá: é claro que eu não imaginava que o mundo da dança contemporânea fosse festejar a minha coluna. Mas confesso que fiquei surpreso com a carta aberta/abaixo assinado. São muitos signatários mesmo, não? Contei 119. Você já tem uma lista mais atualizada? É natural que eles tenham feito um movimento pela internet. Afinal, se fossem se manifestar, por exemplo, num encontro físico, todos juntos não caberiam na Sala Multiuso do Espaço Sesc.

Fiquei em dúvida apenas em relação a serem "nomes importantes" como você disse. São mesmo? Talvez eles tenham razão quanto ao meu "imenso desconhecimento sobre o assunto", mas realmente não sei quem são Ariadne Felipe, Cynthia Garcia, Ellen Prado. Talvez sejam tão importantes que tenham imaginado que não precisavam se apresentar como o videomaker Gijs Andriessen, a professora de dança Marise Reis e a arte-educadora Mônica Rêgo Maciel. Esses eu também não conheço, mas, pelo menos, já sei o que eles fazem.

Por que eu fiquei surpreso? Porque, resumindo o conteúdo da carta aberta, o que os signatários querem é a minha demissão. Por isso, a carta é encaminhada também a diretores do Globo. E, como você já viu naquele e-mail anônimo, que recomenda que todos os signatários mandem a carta "para o diretor de O Globo"(…) "para que esta ação tenha o máximo de eficácia", não estamos falando de uma simples carta aberta ou de um abaixo-assinado. É uma ação. Qual seria o resultado da eficácia?

Enfim, só para usar mais um clichê, hábito de que sou acusado pelos signatários, quem está na chuva é para se molhar. A única coisa que me incomodou na "ação" dos 119 signatários foi a associação de meu trabalho como colunista ao de meu trabalho como editor. Está lá no texto dirigido aos diretores de O Globo: "É preocupante que uma visão tão preconceituosa e obscurantista possa estar à base da linha editorial do Segundo Caderno(…) Isso é incompatível com uma empresa jornalística contemporânea e um desserviço aos leitores de um dos maiores jornais do país". Sempre me preocupei em separar os dois trabalhos. E acho que isso é bem possível. Quer ver como é possível? Não conhecia o idança.net, mas imagino que seja importante pois já vi que é patrocinado pela Petrobras. Aí mesmo, na redação do idança.net, você tem o exemplo de uma experiência bem-sucedida na mesma questão. A editora do site ainda é a Nayse Lopes, não é? Nayse é minha velha companheira de bons tempos no JB, sempre na corda bamba tentando se equilibrar entre o jornalismo imparcial e seus interesses particulares na área da dança. Nayse é uma das signatárias da carta aberta. Ao mesmo tempo, pediu para você me procurar (Ela pediu, né? Editores fazem isso) para a matéria ser "imparcial", "ouvir o outro lado". Viu como dá para separar as duas coisas? Nayse também quer a minha demissão e, ao mesmo tempo, quer me ouvir em nome da imparcialidade.

Alguns nomes na lista me surpreenderam muito. João Saldanha, por exemplo. Os trabalhos de João Saldanha são sempre tratados com destaque pelo Segundo

Caderno. Ele já foi até capa, e você não imagina como uma capa do Segundo Caderno é cobiçada no mundo artístico carioca. Suas coreografias são sempre anunciadas aqui. Seus trabalhos sempre recebem críticas positivas. Por mais de uma vez ele esteve na nossa lista de melhores do ano. Será que ele imagina que o editor não tem nada a ver com isso? Ou será que ele consegue esse destaque porque o editor é "preconceituoso e obscurantista"? Espero que, se a "ação" da qual faz parte João Saldanha for bem sucedida, o próximo editor seja também preconceituoso e osbcurantista para que seus trabalhos continuem aparecendo no Segundo Caderno, como ele merece.

Assim como o de João Saldanha, os nome de Dani Lima, Esther Weitzman, Renato Vieira… Bem, o nome de Renato Vieira aparece duas vezes na lista. Talvez esteja certo. Ele vale mesmo por dois. Enfim, são nomes que também me surpreendem. São freqüentadores assíduos do Segundo Caderno. O preconceito e o obscurantismo do editor deve ser o culpado disso. Talvez eu tenha que rever meus critérios.

É isso, Isabella. Se a ação de Nayse, João Saldanha, Dani Lima, Esther Weitzman, Renato Vieira e dos outros 113 signatários (a soma dá 118 e não 119, mas lembre-se que o nome de Renato Vieira aparece duas vezes) der certo, talvez não tenhamos outra oportunidade de continuarmos dialogando. Sem a coluna e o cargo de editor no Globo, não vou mais interessar ao idança.net, não é mesmo? Por isso, desde já, desejo muita sorte na sua carreira, mande um abraço para a Nayse e transmita a todos os signatários que a procurarem que continuo torcendo para que a Petrobras, o BNDES, o Sesc, a prefeitura e o governo continuem patrocinando companhias de dança, festivais de dança e, por que não?, sites de dança. Assim, só eu fico desempregado.

Boa sorte

Artur Xexéo

P.S.: Em nenhum momento da minha coluna tratei de forma leviana, como fui acusado, o Espaço Sesc. Apenas localizei onde se apresentavam os grupos a que me referia. Respeito tanto o Sesc que, como editor do Segundo Caderno, fui o responsável pela indicação de Bia Radunsky ao prêmio Faz Diferença aqui do Globo. Sei lá, terá sido mais uma demonstração de meu preconceito e obscurantismo?

P.S.2: Peço licença a você para transmitir este e-mail também para Nani Rubin e os diretores do Globo. É uma maneira de eu dar uma resposta a eles, já que também receberam a carta aberta/abaixo-assinado. Assim, poupo o meu tempo que, a partir de agora, deve ser dedicado às edições de fim de semana do Segundo Caderno. Bem, ainda sou editor do Segundo Caderno. Por enquanto…

P.S.3: Não sei se você está fazendo uma reportagem investigativa, mas se descobrir o autor da carta aberta, por favor, chame a atenção dele para alguns erros de português no texto. Ele tem o péssimo hábito de não acentuar palavras proparoxítonas, como "dúvida" e "jornalística". Se ele continuar arregimentando assinaturas, é bom que, pelo menos, apresente uma carta correta gramaticalmente.

Também seria bom se ele pusesse acento em país e se, em vez de escrever “possa estar à base”, escrevesse “possa estar na base”. Este último erro provoca uma leitura equivocada.

Carta Nayse Lopez

Oi Artur

A Isabella, repórter do idança, me encaminhou a sua mensagem. Como copiou estes destinatários, tomo a liberdade de incluí-los nesta resposta. Ela será publicada, junto com a sua e a carta original, no www.idanca.net esta noite. Qualquer incorreção, por favor entre em contato.

É evidente que a repórter do portal que eu edito escreveu a você sob minha orientação. Aprendi com grandes jornalistas que tive como chefe no começo da minha carreira, como você, que sempre se ouve o outro lado. Não importando se é um pequeno portal especializado que é lido por 20 mil pessoas por mês ou o Segundo Caderno.
Seu email fala de uma ação, no sentido de conspiração, envolvendo meu nome. Esta me pegou mesmo. Não escrevi a carta, apenas a enviei, como todos os demais artistas, jornalistas e produtores do Brasil que concordaram que o tom da sua coluna atingia de modo duro uma forma de arte que eu, pelo menos, considero muito importante. Não sei se você se lembra, mas foi sob sua chefia no JB que me tornei crítica de dança.
Evidente que co-assinei a carta aberta. Sou curadora e diretora artística de um dos maiores festivais de dança dita de vanguarda, que pessoas mais antigas chamam de "cabeça", aquela que às vezes não tem música. Para fazer o festival usamos verbas públicas e privadas e se estou capacitada a gerir estas verbas e fazer escolhas curatoriais para oferecer aos mais de 10 mil cariocas que freqüentam cada edição do Panorama, tenho que dar a cara a tapa quando a forma de arte que difundimos é tratada como piada.
Como é natural num fato jornalístico do tamanho do Panorama, sempre fomos muito bem cobertos pelo Segundo Caderno. No ano passado, tivemos inclusive uma capa. Diferentemente da Isabella, que esta começando aqui no idança sua carreira como repórter, eu fiz muitas capas do Segundo Caderno e sei muito bem como uma capa é cobiçada no mundo artístico carioca.
Você não tem, claro, nenhuma razão para saber que o idança existe, então vou só te explicar que o idanca não sou eu, é um projeto que envolve pessoas de vários estados há cinco anos, e onde minhas posições pessoais são em muitas vezes conflitantes com os artigos publicados. Meu trabalho neste caso é mesmo de edição e coordenação, não de colunista de opinião.
Então queria dizer que não participei de nenhuma ação para prejudicar você ou seu emprego, como você vai se dar conta certamente quando o tempo passar. Participei, sim, como jornalista e cidadã, de uma ação de resposta a algo com que não concordo.
Para terminar, queria só esclarecer uma coisa. Se entendi bem, você faz uma ironia sobre eu estar "na corda bamba" tentando me equilibrar entre o jornalismo imparcial e meus "interesses particulares na área da dança". Que interesses seriam estes, Chefe?
Recebo pagamento pelo trabalho que exerço nos projetos aos quais sou ligada na dança, certamente. Mas minha família não tem artistas e meu marido trabalha em cinema e nunca esteve, portanto, ligado a nenhuma companhia de dança da cidade. Não entendi.

Mas entendo bem o que você diz sobre se equilibrar em varias atividades. Cada um traça uma linha para que estas vidas não colidam além do necessário. No meu caso, desde que passei a ser curadora, parei de escrever comentários críticos sobre a dança na imprensa brasileira. Não sei se foi suficiente, foi a minha solução. Os demais citados na sua resposta espero que se sintam à vontade de se comunicar diretamente com você.
Um beijo de quem guarda ótimas lembranças
Nayse Lopez

PS. Por causa de meus interesses na dança, sou obrigada a ver mais de 100 espetáculos por ano. E posso te garantir que se a maioria fosse como você descreveu, eu fazia igualzinho a você e ficava em casa vendo a novela.

Terça-feira, 24 de Agosto de 2010

Queridos amigos,

Nesse último mês, recusei a pré-estreia de minha última criação, “Piranha”, no Fórum Internacional de Dança FID (Belo Horizonte) e Panorama Festival (Rio de Janeiro). Esses dois festivais fazem parte do Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança (FID, Panorama Festival, Bienal do Ceará e Festival do Recife).

A ideia de recusar o convite foi devido ao cachê que ambos estavam oferecendo: R$ 2.500,00, por apresentação. Eu disse que faria meu trabalho pelo valor de R$ 5.000,00, por apresentação. Aleguei que, se eu aceitasse as condições de trabalho oferecidas pelos festivais, elas iriam afetar, de forma depreciativa, as mesmas condições que não cabem no meu discurso enquanto artista. E acrescentei que não iria vender minha apresentação por um cachê que representa a insatisfação de muitos.

Como sou um dos contemplados com a bolsa Rumos Itaú Cultural Dança 2010, quem iria financiar a minha ida aos festivais seria o instituto. Nesse caso, eu poderia ter, ainda, um desconto de 26% sobre o valor indicado acima, ou caso eu conseguisse ser representado pelo Núcleo Corpo Rastreado (com o qual eu trabalho), o desconto na nota fiscal poderia chegar à 10%. Então, ou eu receberia um cachê em torno de R$ 1.850,00 ou, no mais possível, R$ 2.250,00 pela estreia/apresentação de meu trabalho. Quando questionei o porquê desse valor, foi me dada a resposta que ele foi determinado por uma "política de cachês do circuito", que essas seriam as "condições oferecidas pelos festivais" e que "5.000 reais por uma apresentação de solo no Brasil não existe".

Levado por uma vontade de problematizar esta situação, resolvi escrever para vocês uma outra história:

No início deste mês, em São Paulo, o Panorama SESI de Dança, com a curadoria de Christine Greiner e Gabi Gonçalves deu vida a uma proposta de pensamento de festivais um pouco diferenciada. Ao invés de levar em consideração as condições de funcionamento de um festival, ele optou por considerar as condições de trabalho e necessidades ideológicas dos artistas. O festival optou pela apresentação de repertórios e não somente por estreias (aumentando a durabilidade do pensamento artístico) e o cachê foi adequado e discutido em conjunto: O mínimo (para um solo) era R$ 5.000,00 (líquido). O festival contava com R$ 265.000,00 para sua produção.

Além das questões de utilização de materiais importantes como a discussão de curadoria em conjunto, Christine criou uma resenha para cada um dos trabalhos apresentados, através de entrevista com os artistas (repensando o lugar do ‘release’). As propostas de funcionamento do Panorama SESI de Dança se chocaram com esse local da institucionalização do pensamento artístico e se colocaram em um ambiente de observação: será que não seria esse o lugar possível de se executar uma experiência artística?

Dentro desses modelos existentes, vejo que cada qual opera do seu jeito, mas qual seria o modelo com o qual nós nos identificamos? E, se há alguma coisa para mudar nessa história, acredito que seja a nossa própria atitude. Pelo jeito, as coisas possíveis estão ao nosso alcance e precisamos entender que estamos ora nos vitimizando pela impotência e medo, ora nos deixando levar pela ideia de que algo possa mudar sem ação em conjunto.

Na realidade, o que gostaria com essa carta, é convidá-los a pensar em nossa política de cachês, em nossa forma de se fazer visível. Se existe uma possibilidade de transformação, ela não virá do que já se construiu enquanto potência, mas terá que ser objeto de um pensamento menos global e mais localizado, ou seja, feito por nós.

Prá isso, estou criando esse site em parceria com Eduardo Bernardt e Maurício Leonard para aqueles que se sintam interessados por essa ação. Caso você queira participar, basta enviar uma mensagem para movimentocontrapartida@gmail.com que você se tornará colaborador do movimento. Desta forma, estaremos discutindo o que nos preocupa de forma que qualquer pessoa poderá ler e participar.

Relembrando que não é um desejo que nos debrucemos sobre o que já existe: os festivais e suas leis, mas que reavaliemos os sistemas de convívio que nós mesmo construímos. Se existe uma economia da dança, ela pode começar por aqui.

Com carinho,

w.

PS.

1. Qualquer resposta será melhor vista se postada AQUI, ou diretamente no blog, logo após o texto ("deixar comentários"). O foco dessa exposição não é pessoal. Então as respostas serão mais adequadas se forem endereçadas para muitos.

Sexta-feira, 27 de Agosto de 2010

Queridos amigos,

Antes de tudo, obrigado pelas mensagens de encorajamento que aos poucos vão chegando. Essas mensagens vibram enquanto um corpo coletivo. Obrigado também por entenderem, através de uma leitura mais profunda dessa carta, que o motivo aqui presente é muito mais complexo do que identificar os festivais como objetos de especulação política, mas sabermos que nosso entorno, aquele que nós mesmos legitimamos e ajudamos a construir, é que precisa de um olhar mais atento.

Na realidade, creio eu que o problema seja muito maior do que os apresentados, que serviram, até aqui, como um exemplo para um possível diagnóstico daquilo que estamos vivendo: a fragilidade nas relações em grupo. E que a política que contribui para o enlargamento desse processo tenha uma dimensão violenta tão grande que nos deixa perplexos diante aos nossos desejos de exercer nossa função de artista com um pouco mais de dignidade.

Nossa ação nos coloca em um lugar ainda não identificado, difícil, que nos incomoda enquanto corpo social. Mas é de uma importância política, mais viva do que pessoal, entendermos que essas barreiras disciplinares podem ser reconfiguradas.

Estar em risco sempre foram as questões artísticas de muitas de nossas performances, espetáculos, instalações coreográficas. Talvez exercitar essa forma de pensar fora dos palcos também seja necessária para que nosso discurso seja uma extensão da prática.

Sem apologias, mas no campo da amizade, gostaria de citar e indicar aqui a leitura do último livro de Christine Greiner, “O Corpo em Crise – Novas Pistas e o Curto Circuito das Representações”. A leitura diária desse livro tem me ajudado a entender o silêncio e a sua representação mundial, enquanto processo ou enquanto intérprete de uma carência do desejo.

“Não é fácil transitar por esses abismos ainda não nomeados e, muitas vezes, imperceptíveis. Tudo parece insuficiente, inclusive analisar obras e discursos. A urgência está em reconhecer diferentes formas de vida. Ao final, é disso que trata esse livro. Das experiências pouco iluminadas, sem voz. Às vezes, elas acontecem no mais profundo do corpo, às vezes no mundo, escorrendo pelas bordas”.

Volto a assinar essa carta enquanto Wagner, mas agora, também enquanto vocês:

Movimento Contrapartida

"Asfixiante cultura", 1968.[127]
Jean Dubuffet.
Trechos

The indoctrination process has now reached the point that it is rare to meet anyone who admits to having little esteem for a tragedy by Racine or a painting by Raphael. This is true both among intellectuals as well as among others. Surprisingly, it is more among the others, those who have never read a line of Racine nor seen a painting by Raphael, that the most militant defenders of these mythical values are to be found.
Culture tends to take the place formerly occupied by religion. Like religion, it now has its priests, its prophets, its saints, its colleges of dignitaries. The conqueror who seeks consecration presents himself to the people no longer flanked by the bishop, but by the Nobel prize. To be absolved, the unjust lord no longer founds an abbey but a museum. It is now in the name of culture that mobilized, that we preach crusades.
The first ministry of information was instituted in England during the war, at a time when it seemed necessary to spread false information. The available supply of genuine information has suffered as a result. The first ministry of culture was instituted in France a few years ago and it will have already has had the same effect, the desired effect: that of replacing free culture with a falsified substitute, which acts like an antibiotic, occupying the totality of space without leaving the slightest patch where anything else might prosper.
The creation of art – both rare and exceptional – and its discovery are like a desert island: the primitive state, which makes it attractive, disappears as soon as resort propaganda brings over tourists. Nothing more remains, in this case, but a fake repulsive primitiveness and the amateurs of rare and exceptional sites seek another place to pitch their tents.
In the literary or artistic cultural production we often come across attitudes comparable to those of tourists agencies specializing in organized, adventure- filled vacations – the itinerary for which includes a lion hunt, a shipwreck, and invitation to the home of native chief.
Tradução:
O processo de doutrinação atingiu agora o ponto que é raro encontrar alguém que admite ter pouca estima para uma tragédia de Racine ou uma pintura de Rafael. Isto é verdade tanto entre intelectuais quanto entre outros. Surpreendentemente, é mais entre os outros, aqueles que nunca leram uma linha de Racine, nem visto uma pintura de Rafael, que os defensores mais militantes desses valores míticos podem ser encontrados.
Cultura tende a tomar o lugar anteriormente ocupado pela religião. Como a religião, ela agora tem os seus sacerdotes, seus profetas, seus santos, suas faculdades de dignitários. O conquistador que busca consagração se apresenta para as pessoas já não ladeadas pelo bispo, mas com o prêmio Nobel. Para ser absolvido, o senhor injusto não funda um mosteiro, mas um museu. É agora, em nome da cultura que mobilizou, que pregamos cruzadas.
O primeiro ministério de informações foi instituído na Inglaterra durante a guerra, num momento em que parecia necessário para espalhar informações falsas. A oferta disponível de informação genuína sofreu como resultado. O primeiro ministério da cultura foi instituído na França há alguns anos e vai já teve o mesmo efeito, o efeito

[127] Cf.Tese de Doutorado Andre Lepeck

desejado: o de substituir a cultura livre com um substituto falsificado, que age como um antibiótico, que ocupa a totalidade do espaço sem deixar o menor patch onde nada mais poderia prosperar.
A criação da arte - tanto raro e excepcional - e sua descoberta é como uma ilha deserta: o estado primitivo, o que o torna atraente, desaparece assim que propaganda resort traz mais turistas. Nada mais resta, neste caso, mas um falso primitivismo repulsivo e os amadores de sites raros e excepcionais procurar outro lugar para armar suas tendas.
Na produção literária ou artística cultural que muitas vezes deparamos com atitudes comparáveis aos das agências de turistas especializado em aventura organizadas, cheias de férias - o itinerário que inclui uma caça ao leão, um naufrágio, e convite para a casa do chefe indígena.

I. MANIFESTO DO ROSSIO

(...) Nós, cidadãos e cidadãs, mulheres e homens, trabalhadores, trabalhadoras, migrantes, estudantes, pessoas desempregadas, reformadas, unidas pela indignação perante a situação política e social sufocante que nos recusamos a aceitar como inevitável, ocupámos as nossas ruas. Juntamo-nos assim àqueles que pelo mundo fora lutam hoje pelos seus direitos frente à opressão constante do sistema económico-financeiro vigente.

(...)

A democracia real não existirá enquanto o mundo for gerido por uma ditadura financeira. O resgate assinado nas nossas costas com o FMI e UE sequestrou a democracia e as nossas vidas. Nos países em que intervém por todo o mundo, o FMI leva a quedas brutais da esperança média de vida. **O FMI mata!** Só podemos rejeitá-lo. Rejeitamos que nos cortem salários, pensões e apoios, enquanto os culpados desta crise são poupados e recapitalizados. Porque é que temos de escolher viver entre desemprego e precariedade? Porque é que nos querem tirar os serviços públicos, roubando-nos, através de privatizações, aquilo que pagámos a vida toda? Respondemos que não. Defendemos a retirada do plano da *troika*. A exemplo de outros países pelo mundo fora, como a Islândia, não aceitaremos hipotecar o presente e o futuro por uma dívida que não é nossa.

(...)
Apelamos a todas as pessoas que se juntem, nas ruas, nas praças, em cada esquina, sob a sombra de cada estátua, para que, unidas e unidos, possamos mudar de vez as regras viciadas deste jogo.

Isto é só o início. As ruas são nossas!!!
[excerto do I Manifesto do Rossio]

MANIFESTAÇÃO 28 Maio 2011 - 15h00 | Av. Liberdade [cinema S. Jorge]
Assembleias Populares Diárias no Rossio às 19h00

ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA
acampadalisboa.wordpress.com | acampadalisboa.wordpress.com | acampadalisboa.wordpress.com | acampadalisboa.wordpress.com

MANIFESTAÇÃO

Democracia verdadeira **já**!
Vamos encher o Rossio!

28 Maio 2011 - 15h00
Av. Liberdade [cinema S. Jorge] >>> Rossio

Escreve a tua mensagem / proposta e vem manifestar-te!!

Assembleias Populares Diárias

Rossio às 19h00

ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA | ACAMPADA LISBOA
acampadalisboa.wordpress.com | acampadalisboa.wordpress.com | acampadalisboa.wordpress.com | acampadalisboa.wordpress.com

LISTAS DOS TRABALHOS DE VERA MANTERO:

"O que podemos dizer do Pierre", de Vera Mantero / 2011

"Bons sentimentos, maus sentimentos", VERA MANTERO / PEPCC - FORUM DANÇA / 2009

"Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos", de Vera Mantero & Guests / 2009

"Learning how to weave", projecto de pesquisa de Vera Mantero / 2009

"Piece together", Vera Mantero e Rita Natálio desenham esboços dos ensaios da nova criação de Vera Mantero & Guests / 2009

"Le Geste Risqué Explore Sûrement les Chants de la Forêt", peça de Vera Mantero para os alunos do CNDC Angers / 2007

"Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza", de Vera Mantero & Guests / 2006

"Comer o Coração", de Rui Chafes e Vera Mantero / 2004

"Criação 2002 (com título visual)", de Vera Mantero & Guests / 2002

"A dançadora-adensante e o dizedor-indecente", de Vera Mantero e António Poppe / 2002

"Um Estar Aqui Cheio", Vera Mantero & Guests / 2001

"Sentir Muito", de Vera Mantero e António Poppe / 2001

"Como rebolar alegremente sobre um vazio interior", peça de Vera Mantero para o Ballet Gulbenkian / 2001

"Les Foins", de Vera Mantero e Luciana Fina / 2000

"Poesia e Selvajaria", de Vera Mantero / 1998

"Peregrinação", uma *performance* de rua por Vera Mantero / 1998

"A Queda de um Ego", de Vera Mantero / 1997

"Untitled (Nothing to Sell)", de Vera Mantero / 1996

"Foda de Morte", *performance* na Galeria Assírio e Alvim, no âmbito da exposição de ilustrações de Julião Sarmento para o livro 'Justine et Juliette', de Sade. / 1996

"Quatro Árias de Ópera", de Vera Mantero, João Fiadeiro, Clara Andermatt e Paulo Ribeiro / 1996

"uma misteriosa Coisa, disse o e.e. cummings*", de Vera Mantero / 1996

"A Dança do Existir", de Vera Mantero / 1995

"Ruy Belo", *Performance* (texto e diapositivos), Lab 4, Re.Al / Amascultura / 1995

"Different Skies, Different Clouds", Batsheva Dance Company, Tel-Aviv / 1994

"Para enfastiadas e profundas tristezas", de Vera Mantero / 1994

"Clamor", Coreografia para uma encenação de Ricardo Pais no Teatro Nacional D. Maria II / 1994

"Sob", de Vera Mantero / 1993

"Olympia", de Vera Mantero / 1993

"Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois", de Vera Mantero / 1991

"A vida é um jogo que um dia, no meio do jogo, termina com a morte", Conservatório Nacional, Escola de Dança / 1991

"Blá-Blá-Blá", de Vera Mantero e Francisco Camacho / 1990

"Uma rosa de músculos", de Vera Mantero / 1989

"A sala ao lado", Companhia de Dança de Lisboa / 1989

"'As quatro fadinhas do apocalipse', de Vera Mantero" / 1989

"Em corpo com som", de Vera Mantero e Carlos Martins / 1988

"Os Territórios", de Vera Mantero / 1988

"Duas improvisações sobre dois temas de Prince", de Vera Mantero / 1988

"Ponto de Interrogação", 12.º Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian / 1987