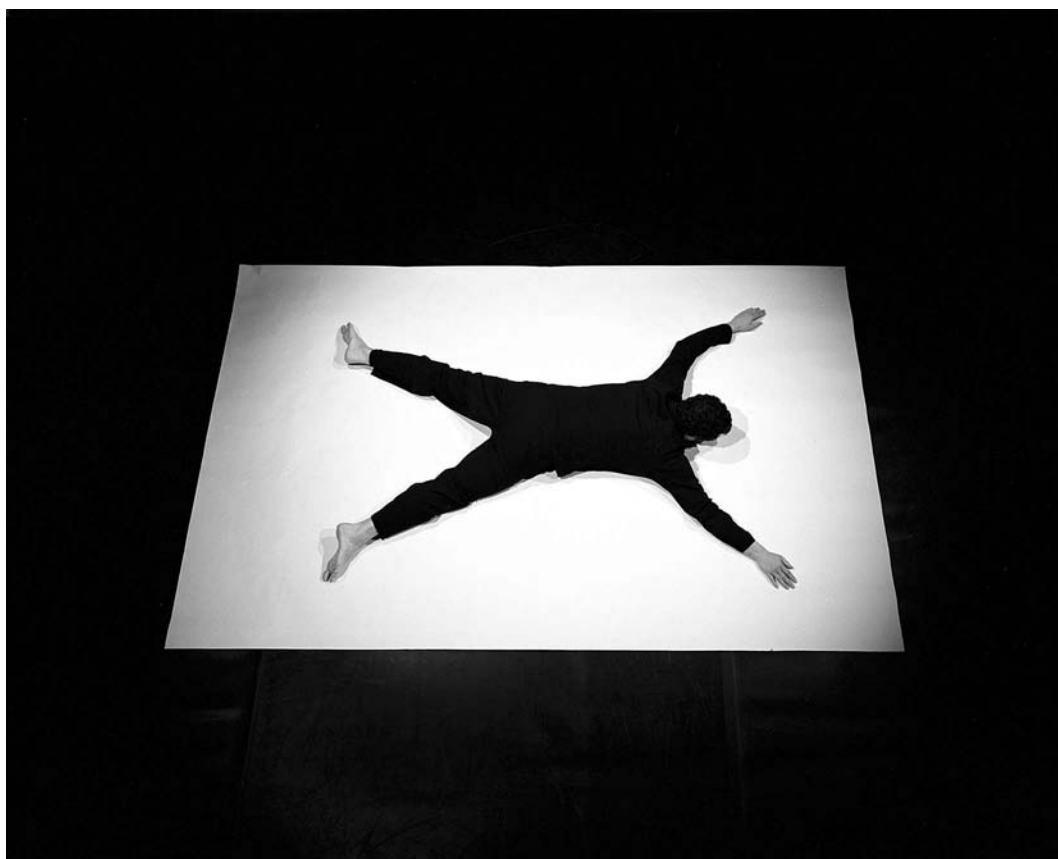


(Des)centralidades

Considerações sobre a novíssima dança portuguesa

Daniel Tércio



<

I am Here,
dir. João Fiadeiro,
a partir da obra de
Helena Almeida,
Companhia Re.al,
Centre Pompidou, 2003
(João Fiadeiro),
fot. Patrícia Almeida.

Muito embora a criação artística contemporânea possa questionar a permanência dos recortes disciplinares tradicionais, eles são inicialmente considerados neste artigo. Na verdade, no mapa das disciplinas artísticas é hoje possível estabelecer relações múltiplas, as quais vão da contaminação de processos às respectivas configurações estruturais. Assim, nesse mapa, destaquemos, em primeiro lugar, a dança; em segundo lugar, a arquitectura. Entre estas duas disciplinas há pelo menos uma aproximação possível a realizar. Considerando a arquitectura como a criação de espaço habitável, dançar é criar um espaço virtual. Esta aproximação poder-se-á fazer equivaler, do ponto de vista sintáctico, à relação entre o verbo (dança/dançar) que relaciona e funda e o substantivo (arquitectura) que nomeia e estabelece. Mas as diferenças entre as duas disciplinas também decorrem daqui. O espaço proporcionado pela arquitectura é dominado pelas exigências de estabilidade e durabilidade, enquanto o espaço proporcionado pela dança é essencialmente instável,

eventualmente imponderável e sempre fugaz. Em dança, lida-se com um espaço virtual, que não se limita ao espaço exterior ao corpo, a uma espécie de terreno de movimentações ou de caçadas, mas que abrange os espaços "proprioceptivos" e "interoceptivos".

É portanto do corpo que se trata, tanto em arquitectura quanto em dança. Do corpo que segrega invólucros em camadas sobrepostas: a cogula do frade, a cela, o claustro, o mosteiro – na arquitectura; e do corpo que se reencontra, se reinventa e se reconfigura nos espaços intersticiais do edifício – na dança.

Se a arquitectura reinveste os corpos de órgãos – a casa-de-banho onde se urina e defeca, a cozinha onde se preparam os alimentos, a sala onde se exercita a boca para falar e para comer, etc. – a dança põe o corpo orgânico entre parêntesis. Exercício para alcançar o corpo sem órgãos? A resposta é, porventura, afirmativa, como o deixa entrever José Gil, nomeadamente na obra *Movimento total: O corpo e a dança*.

¹ A expressão "Corpo sem órgãos" (CsO) é colhida na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002).

>

I am Here,
dir. João Fiadeiro,
a partir da obra de
Helena Almeida,
Companhia Re.al,
Centre Pompidou, 2003
(João Fiadeiro),
fot. Patrícia Almeida.

>

One Woman Show,
concepção de Cláudia Dias,
Companhia Re.al, TNDMII,
2003 (Cláudia Dias),
fot. Patrícia Almeida.

>

One Woman Show,
concepção de Cláudia Dias,
Companhia Re.al, TNDMII,
2003 (Cláudia Dias),
fot. Patrícia Almeida.

De momento, importará sobretudo apropriarmo-nos da dança enquanto processo, e olhá-la na sua dimensão plural. Assim, dançar é uma construção de fronteira que em última análise interroga o próprio corpo: os seus limites, as suas configurações, as suas possibilidades, a sua resistência, a sua vulnerabilidade, a sua permeabilidade. Mas a dança é também um corpo que se movimenta de uma certa forma entre objectos que se usam no quotidiano. No movimento de um corpo existe a inércia, a balística e o terreno – elementos que autorizam uma nova aproximação, desta feita ao território daquilo que aqui será designado por Novíssima Dança Portuguesa.

Uma nova questão irrompe neste ponto: qual o lugar que a dança portuguesa actual ocupa numa carta mundial da criação contemporânea? Questão de resposta difícil, desde logo, pela dificuldade em fixar o território do contemporâneo². Questão igualmente difícil, pela distância temporal a que se encontra já uma Europália (91) – plataforma de afirmação para toda uma nova geração de criadores, agrupados na Nova Dança Portuguesa (NDP) –, pelo vácuo deixado pela centralidade transitória da Expo'98, pelo impacto internacionalmente limitado do Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, enfim, por uma certa sensação de que (internacionalmente) se vai perdendo o pé. É possível que, aos olhos do mundo, a cultura portuguesa vá agora procedendo à desocupação do lugar dos últimos exotismos europeus.

Na verdade, ao falar em centralidade, parte-se certamente de uma lógica baseada na relação entre centro (ou centros) e periferia (ou periferias). Colocada nestes termos, esta problemática tem por postulado o seguinte: a existência de um centro gera inevitavelmente a existência da periferia e a consideração da periferia obriga à assunção de um centro. Que centro é este? Como é que se traçam as zonas de periferia? Efectivamente, no reino da geometria, o círculo constitui uma área com o seu centro e o seu perímetro. O círculo tem servido, vulgarmente, para conceber o modo como os centros de produção artística irradiam, se ampliam e se esboroam, ou se renovam, nas coroa periféricas. Ou seja, o plano da geometria é facilmente interpretado como plano de difusão e de influências. Ginzburg escreve sobre esta matéria: "Se o centro é por definição o lugar da criação artística e periferia significa simplesmente afastamento do centro, não resta senão considerar a periferia como sinónimo de atraso artístico, e o jogo está feito. Trata-se, bem vistas as coisas, de um esquema subtilmente tautológico que elimina as dificuldades em vez de tentar resolvê-las" (Ginzburg 1991:6). O entendimento crítico deste modelo, patente nas palavras do historiador, é indispensável para pensar não apenas a dança contemporânea portuguesa, mas todo o mapa da criação contemporânea. Na verdade, a Novíssima Dança Portuguesa não tem que estar situada num centro ou numa periferia, mas antes localizada (ou deslocalizada), justamente como zona de questionamento e problematização desse modelo.



Projectos recentes como o Al Kantara ("herdeiro" do festival Danças na Cidade), mais do que o estabelecimento de uma centralidade fora do *mainstream*, estabelecem uma lógica de complicitades, ou de ligações e de cruzamentos que permitem redesenhar os mapas do mundo. Com efeito, este Festival, sedado em Lisboa, congrega criadores provenientes de diversas regiões da bacia do Mediterrâneo, entendida esta de maneira geograficamente alargada³. Al Kantara (a ponte, em árabe) pode contribuir para a comparação entre modos e processos da criação contemporânea, pode também questionar o desenvolvimento das diversidades e das identidades regionais, problematizar os eixos do cosmopolitismo actual e ainda interrogar directamente as configurações da comunidade de criadores e dos públicos de dança. A um outro nível, como espaço de residência e de cruzamentos laboratoriais entre linguagens artísticas, refira-se o projecto Colinas, sedado no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, sob a direcção de Rui Horta.

² A questão surge, por exemplo, no título de uma das obras marcantes na definição da Nova Dança Portuguesa (cf. Ribeiro 1994).

³ Na apresentação pública da 1ª edição do Festival Al Kantara, em 1994, informou-se que o mesmo corouva cinco anos de investimento e trabalho de fundo no contexto da rede Danse Bassin Méditerranée.



A questão das novas centralidades – ou do derrube do binómio centro/periferia – coloca-se também, numa outra escala (micro-escala), ao nível dos criadores e da respectiva produção coreográfica. É toda uma zona de trabalho que aqui se estabelece – uma zona de (des)centralidades – que, nas práticas coreográficas concretas, funciona também na zona de relação entre linguagens artísticas, nos termos referidos na abertura deste artigo⁴. Um grupo de criadores portugueses, alguns deles muito jovens, trabalham claramente nesta zona que, em alguns casos, pode ser também uma zona de questionamento de fronteiras entre disciplinas.

Tiago Guedes, por exemplo, tem até à data situado uma parte significativa da sua pesquisa nessa zona intersticial entre linguagens artísticas. Assim, a sua última criação, *Trio* (2005), é uma coreografia, mas também um espaço. Trata-se, de certo modo, de uma proposta arquitectónica esteticamente depurada, instalada num palco, a que corresponde uma intensa depuração nos movimentos dos três intérpretes. Aquilo a que se assiste é, por assim dizer,

uma coreografia sem dança, que funciona com sobreposições e variações; o resultado assemelha-se também a uma maquete arquitectónica na escala 1:1. Se em *Trio* se está no domínio da arquitectura estrutural do movimento, na peça precedente deste criador, *Materiais diversos* (2003), Tiago Guedes trabalhou porventura próximo do domínio da arquitectura de interiores; para tanto, trouxe para cena um par de cadeiras, sacos de lixo, jornais, tesoura, etc., para as manipular. Ao mesmo tempo, convocava os pequenos movimentos como andar, deitar, sentar, levantar os braços, esticar os braços, dobrar-se, despir a camisola, etc., para transformar os objectos, ou antecipar a presença dos objectos. Certamente que o procedimento não é novo, se nos lembrarmos das experimentações de uma Yvonne Rainer e de um Steve Paxton, nos idos dos anos sessenta⁵. O jogo a que Tiago Guedes se entrega é agora o de uma ergonomia de ausências, agindo sobre objectos que ainda não estão presentes, ou que já não estão presentes. Ou seja, o criador-intérprete constrói relações infinitas entre gestos (de manipulação) e objectos (manipulados).

<

Trio,

concepção de Tiago Guedes,
Companhia Re.al,
Festival Vivat la Danse,
Armentières (França),
2005 (Inês Jacques,
Martim Pedroso
e Tiago Guedes),
fot. Patrícia Almeida.

⁴ Referimo-nos, nomeadamente, à relação entre dança e arquitectura, destacada no princípio deste artigo.

⁵ Rainer e Paxton foram dois dos criadores que integraram o grupo da Judson Church, em Nova Iorque, grupo a que anda associado o arranque da dança pós-moderna norte-americana.

>

Materiais diversos,
dir. Tiago Guedes,
Companhia Re.al.,
TNDMII, 2003,
fot. Patrícia Almeida.

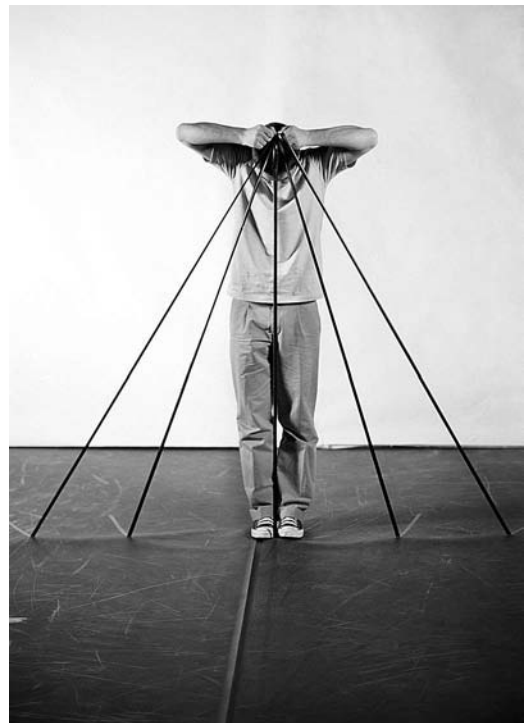
Cláudia Dias é também uma jovem criadora que tem trabalhado na adjacência dos territórios da dança relativamente a outras disciplinas. Se a linha de partida é similar à de Tiago Guedes, aspecto para o qual contribui certamente o facto de ambos trabalharem no quadro dos Lab⁶, Cláudia Dias satura politicamente o (seu) corpo de intérprete. É ainda uma pesquisa no âmbito das (des)centralidades, como se verifica em *One Woman Show* (2004), peça que decorre nos interstícios do género sexual e das dicotomias da geo-política, justamente para questionar as categorias estabelecidas.

No panorama da Novíssima Dança Portuguesa, a questão do género é ainda matéria para outras aproximações, porventura mais ingénuas, mas ainda assim assinaláveis pela respectiva frescura. Por exemplo, em *A melhor delas todas* (2004) de Tânia Carvalho, esta manipula os clichés de um certo feminismo, numa pintura de conjunto que varia entre uma comicidade quase grotesca, a ironia ácida e a vacuidade da tragédia contemporânea. Nesta peça é particularmente interessante, além de arriscado, a forma como a criadora se move nas imediações do ridículo, afirmando uma saudável ousadia criativa.

Qual é a relação possível entre dois corpos? Ou antes: o que é que resulta da relação entre dois corpos, da maneira como eles se interpenetram e interagem? Ou ainda: será a dança uma forma de fundar a paisagem essencial, a paisagem que precede o desejo, ou que é desejo puro? Para encontrar respostas adequadas, considerem-se dois exemplos na recente criação coreográfica nacional: *Zones of Noise Influence*, de João Samões (2004), e *AntónioMiguel*, de Miguel Pereira (2000).

Zones of Noise Influence é uma imersão numa zona de existência lenta, interpretada-habitada por João Samões e João Galante. O que existe aí? Um paralelepípedo iluminado, um corpo abandonado no chão, um segundo corpo que se aproxima. O microfone é uma mordaza que permite escutar, paradoxalmente, o som do ar que passa na laringe e que faz vibrar as cordas vocais; a voz confunde-se com a respiração e toma o lugar do sopro fundante, anterior à nomeação. A peça decorre então sobre os automatismos a que se submetem os corpos dos intérpretes: fazem alteres, exercitam a matéria muscular, iluminam-se e obscurecem-se e sobretudo experimentam-se como eco um do outro.

AntónioMiguel, peça interpretada por Miguel Pereira e Antonio Tagliarini, é também um extraordinário processo de testar ecos: não apenas o eco de um corpo sobre o seu gémeo, mas também o eco da personagem sobre o intérprete. A peça, vencedora do prémio Ribeiro da Fonte/2000, decorre sobre uma longitude e uma latitude (Deleuze 1994:47). O sujeito desaparece em favor de uma posição que ocupa num mapa cénico. Este, enquadrado na caixa negra do palco, torna-se também lugar de expansão (des)centralizada do corpo. E aqui hesitamos entre o adjectivo (des)centralizado e o adjectivo (des)territorializado. Não se trata em rigor da



>

Materiais diversos,
dir. Tiago Guedes,
Companhia Re.al.,
TNDMII, 2003,
fot. Patrícia Almeida.



desmultiplicação de centros, tal como Cunningham o experimentou e realizou. Trata-se de uma outra coisa, experimentada pela Nova Dança europeia e que começa no questionamento sistemático e frequentemente radical da matéria da representação e do espaço em que a mesma acontece.

Efectivamente, uma parte significativa da obra de Miguel Pereira é construída sobre este tipo de questões: como é que o intérprete se relaciona com o seu duplo, como é que os elementos do quotidiano escorregam para dentro do espectáculo, quais são as fronteiras do palco e quais os limites de representação? Além destas perguntas, emergem outras, por exemplo, a relativa ao lugar do divertimento na criação contemporânea. "Eu acho que a dança, enquanto categoria estética e artística, está em plena revolução, e ainda não houve sequer tempo para se perceber porquê!", afirmou recentemente Miguel Pereira (2004:143). A produção coreográfica deste criador tem prosseguido exactamente sobre esta linha de percepção, que é também um território de problematização. Em *Notas para um espectáculo invisível* (2001), a caixa negra do palco é transformada criticamente. Em *Loca/Data* (2002), é a própria temporalidade daquilo que se convencionou designar por espectáculo que é interrogado (quando começa?, quando acaba?). Em *Top 10* (2003), é colocada

⁶ A Re.AI (Resposta Alternativa), estrutura dirigida por João Fiadeiro, organiza desde 1993 os Lab – Projectos em Movimento. A Re.AI tem também patrocinado ou colaborado em edições (cf. AA.VV., 2000 e 2002).



a questão da autoria e da separação entre o intérprete e o espectador. Finalmente, em *Corpo de baile* (2005), é tudo isto e ainda a questão da duplicação formatada dos corpos, o que constitui de certo modo um regresso e um avanço relativamente a *AntónioMiguel*.

Disse-se atrás que a Novíssima Dança Portuguesa funciona, em boa parte, numa zona de (des)centralidades. Há que prevenir que a afirmação, pronunciada como hipótese, manter-se-á como hipótese, desde logo porque não se trata aqui de exaurir um mapa da criação contemporânea nacional, nem de realizar a revisão crítica dos coreógrafos activos em Portugal e o respectivo alinhamento; muito menos se trata de comparar mapas. A hipótese, longe de se situar exclusivamente no âmbito das macro-escalas dos circuitos de programação mundiais, foi colocada na micro-escala dos criadores portugueses e das respectivas criações. "Não olhes para o meu corpo a fazer coisas, olha para aquilo que o meu corpo – de facto – deixa feito", escreveu João Fiadeiro, a propósito de uma das suas últimas criações⁷. À sua maneira, esta recomendação instaura uma nova centralidade no próprio processo criativo ou, se quisermos, propõe uma zona de (des)centralidades.

A Novíssima Dança Portuguesa funciona (hipoteticamente) nesta zona e constitui, do ponto de

vista teórico, uma designação que aqui surge como alternativa à de "nova geração". Em rigor, a Novíssima Dança Portuguesa inclui também alguns dos criadores da NDP e recoloca muitas das questões essenciais que nos anos noventa emergiram em Portugal. Hoje, certamente de modo diverso daqueles anos "heróicos", as condições de circulação e os apoios à dança alteraram-se. A existência de programas de subsídio não trouxe ainda a estabilidade desejada pela generalidade dos criadores contemporâneos, desde logo, pela imponderabilidade de regulamentos e de calendários nos processos de concessão de apoios. Num mundo globalizado, a Novíssima Dança Portuguesa enfrenta simultaneamente novos palcos e novas concorrências. É toda uma zona de trabalho que se estabelece, mas também todo um conjunto de desafios.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (2000), *Contributo para uma cartografia da dança contemporânea em Portugal*, Lisboa, Re.AI / Forum Dança.
- (2002), *Doc. Lab. Uma publicação lesível*, Lisboa, Re.AI.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (2002), *Mil Platôs*, São Paulo, Editora 34.
- GIL, José (2001), *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GINZBURG, Carlo (1991), *A micro-história e outros ensaios*, trad. António Marino, Lisboa, Difel.
- PEREIRA, Miguel / TÉRCIO, Daniel (2004), "Fragmento de uma conversa sem regras", *Artinsite*, n.º 1, Verão, pp. 133-143.
- RIBEIRO, António Pinto (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega.

<

AntonioMiguel,
dir. Miguel Pereira,
O Rumo do Fumo, 2000
(Miguel Pereira e
Antonio Tagliarini),
fot. Jorge Gonçalves.

<

AntonioMiguel,
dir. Miguel Pereira,
O Rumo do Fumo, 2000
(Miguel Pereira e
Antonio Tagliarini),
fot. Jorge Gonçalves.

⁷ Folha de Sala de *I am here. Um solo de João Fiadeiro a partir da obra de Helena Almeida*.