

# Um festival, muitos encontros

## Alkantara Festival 2012 – Mundos em palco

Liliana Coutinho



<

*Inkomati (dis)cord*,  
de Boyzie Cekwana  
e Panaibra Canda,  
Alkantara 2012  
(Boyzie Cekwana  
e Panaibra Canda),  
fot. Victor Bello.

Um festival é um estado de excepção no desenrolar da vida quotidiana. Há uma comunidade efémera que se encontra, reunindo espectadores, artistas, críticos e programadores, para quem durante uns dias não existe vida para além do festival, e há a comunidade maior, que se tece no quotidiano e exige tempo, frequentação, vivências em comum. Foi talvez a pensar nesta que, no Cinematógrafo, um programa de curtas entrevistas realizadas por Maria João Guardão a alguns participantes do festival Alkantara 2012, Nayse Lopes, directora do festival Panorama, no Rio de Janeiro, se tenha mostrado pessimista acerca da real possibilidade de se fazer comunidade num festival - o que não a impediu, em Novembro deste mesmo ano, de dirigir todo o Panorama em torno desta noção. Por difícil que seja fazer comunidade, é preciso continuar a pensá-la, a testá-la e a exprimir as emoções, os comportamentos, as histórias e as vivências singulares que constituem a comunidade em sentido lato. Talvez por isso Thomas Walgrave, director do festival, tenha escrito no texto que abria o programa impresso do Alkantara 2012, que estes encontros "parecem mais urgentes que nunca, num contexto de mudança de eixos

políticos, económicos e culturais, e numa Europa em profunda crise de identidade".

Foi então sob o signo do encontro que se teceu a programação do festival Alkantara 2012. O espectáculo de abertura era exemplo disso e mostrava que os encontros que se promovem num festival alimentam comunidades, partilhas e produções futuras. O sul-africano Boyzie Cekwana e o moçambicano Panaibra Canda cruzaram-se pela primeira vez em Lisboa, em 2001, no Festival Danças na Cidade. Desse encontro resultou agora *Inkomati (dis)cord*, um espectáculo em que dançam a história e o destino do pacto de não agressão, o Acordo Inkomati, estabelecido em 1984 entre Moçambique e África do Sul. O espectáculo que, por vezes, padecia da dificuldade que existe em trabalhar com o material simbólico, emerge de um contexto de experiência histórico e concreto repleto de tensões raciais, corpos violentados e histórias não contadas e às quais este espectáculo procurava restituir a voz e a presença. Podíamos ler, numa entrevista aos coreógrafos publicada na folha de sala que acompanhava o espectáculo, que este olhar para um momento comum da história dos dois países traz subjacente um projecto político de futuro:

Liliana Coutinho é doutora em Estética pelo Instituto Acte / Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, curadora independente e investigadora ligada ao CFCUL/Arte e Ciência. Colabora actualmente com o Centro de Arte Moderna - FCG e, como formadora, com o Forum Dança. É Coordenadora, com Rui Pina Coelho, do Programa de Formação para Críticos de Artes Performativas. *Mais Critica* e Membro da direcção da A.I.C.A.-Portugal.

>  
*Secalharidade,*  
 de João Fiadeiro Et  
 Fernanda Eugénio, REAL,  
 Alkantara 2012  
 (Fernanda Eugénio  
 e João Fiadeiro),  
 fot. Patrícia Almeida.

As possibilidades estão aqui, cabe a nós agarrá-las, fazer coisas com elas, repensá-las, transformá-las para fazer melhor sem ter que partir. Para mim esta é uma clara posição política, é uma decisão enquanto cidadão: nasceste num lugar – e isso não é um acidente – e não podes mudar o passado, mas podes mudar as coisas com que não estás feliz [...]. Pertencemos aqui e é aqui que podemos mudar as coisas. [...] Podemos ter falta de meios mas temos o conhecimento, temos o sonho, temos a força para enfrentar estes desafios e empurrar as coisas para a frente.

E para empurrar as coisas para a frente é preciso exprimir tanto o passado recente como o presente.

Bouchra Ouizguen, com *Madame Plaza* no palco do São Luiz Teatro Municipal (SLTM), também colocou sob a iluminação do teatro histórias que habitualmente se ficam pelas salas de espaços noturnos marroquinos. A qualidade do movimento do corpo de Ouizguen, treinado pela dança contemporânea europeia, surgia neste espectáculo para ceder o lugar principal às verdadeiras protagonistas: as histórias contadas pelos corpos das mulheres que as viveram. O palco oferecia-se como meio de expressão e partilha da história social e da experiência particular daquelas *aïtas*, mulheres do povo com anos e anos de canções “de dor, perda e amor impossível” e de dança em cima dos corpos que, cansados e vividos, não se esquecem nem do humor, nem do amor. São histórias marroquinas, e são histórias que, ao serem ouvidas, vistas e sentidas, passam a ser nossas também e a ressoar com a nossa própria história.

Parte da força social e pública das artes performativas vem desta possibilidade de partilha empática, saibamos nós ouvir e por isso receber e dar seguimento ou não à acção exercida em nós pela obra. O espectáculo de Tiago Rodrigues, *Três dedos abaixo do joelho*, apontava a capacidade que o teatro tem para, fazendo o espectador passar por uma experiência comungada no espaço e no tempo com os actores, interferir no modo como esse espectador se vai posicionar na sua vida quotidiana, deixando assim reverberar a vivência do teatro noutros domínios da experiência. Tiago Rodrigues foi à Torre do Tombo consultar os arquivos da censura do teatro português na época da ditadura – os anos 60 em particular. A partir deste material construiu um espectáculo que nos revela que a censura reconhecera que o teatro faz coisas no mundo, que ele importa para o tipo de relações sociais que estabelecemos uns com os outros, e que os gestos e as palavras que surgem em cena contribuem para o estado do mundo em que vivemos. O teatro em ditadura devia



servir para reiterar ou sancionar comportamentos, reafirmar e marcar um imaginário social cuja aceitação individual era indispensável para que uma ideologia ganhasse corpo. Por isso, como vimos em *Três dedos abaixo do joelho*, o bailarino de tal espectáculo não podia ser russo mas sim americano, o pacifismo era recusado por abrir a porta a um mundo onde a guerra do Ultramar não teria razão de ser, as saias das actrizes tinham de ser três dedos abaixo do joelho, a luz de sinalização era roxa por a luz vermelha estar interdita, a história acabava bem para evitar angústias existenciais. As palavras ambíguas eram substituídas por outras e a dúvida que instiga o pensamento era morta logo à nascença. A expressão do desejo era limitada, agrilhoada, impedida para que no seu lugar surgisse o medo. O feminino e o masculino eram construídos no seio de uma ideia de família excludente de outras formas de configurar as relações humanas e familiares.

Tiago Rodrigues que, tendo nascido em 1977, não viveu aquele tempo, referiu numa conversa ocorrida no último dia de representação que aquela época lhe é muito distante, que não é o mundo em que vive, que cada vez que sabe mais sobre esse lugar, mais afastado se sente, mais absurdo lhe parece – e o humor lá estava a atestar este absurdo. Tenho dúvidas em relação a esta distância. A censura inscreveu-se no corpo da sociedade portuguesa tal como as palavras escritas a vermelho no corpo da actriz Isabel Abreu se impregnaram na sua pele. E o efeito dessas palavras não se desfaz no instante de uma revolução. Parte da pertinência deste espectáculo está na forma como nos permite pensar acerca do que sobrevive desse tempo nos dias de hoje: como é que tolher as palavras, os corpos, a expressão do desejo, a partilha, a possibilidade de pensar, contribuiu para desenhara a sociedade onde ainda vivemos?

Um dos reflexos de tal época são as limitações existentes em Portugal no exercício do debate público e crítico, configurador de um espaço de acção pública no qual cada indivíduo pode encontrar uma voz, alguém para a ouvir



e então procurar modos para agir em conjunto com outros. Soubemos, na conversa já referida, na qual participaram Tiago Rodrigues, Gonçalo Waddington, Isabel Abreu, João Mota e Carmen Dolores, uma das criadoras do Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965)<sup>1</sup>, que a primeira coisa que a censura fez a esta companhia foi impedir a realização dos colóquios que traziam em projecto. Promover encontros onde se troquem ideias, discutam ponto de vista, se converse de forma a dar conta do que nos afecta, em suma, tecer um terreno comum de forma consciente, é visto como uma actividade altamente perniciososa por qualquer ditadura ou por qualquer ponto de vista único e com tendências uniformizadoras. É por este poder que têm, e também porque podem ser momentos privilegiados de construção de pontes entre as propostas artísticas presentes no festival e as várias comunidades de espectadores que por aí passam, que seria importante que numa próxima edição do Alkantara as conversas programadas entre artistas e público fossem repensadas de forma a resultarem estimulantes – o que este ano não aconteceu – e também a fomentarem a partilha que trazem em potência. Seria importante, por exemplo, reflectir sobre para quem e com quem se está a conversar, qual o papel do público nessas conversas, se as pessoas presentes formam um público passivo, ou se são também consideradas potenciais participantes activos na discussão.

Para além dos espectáculos e das conversas, o Alkantara 2012 contou também com o lançamento de livros, por Anne Teresa de Keersmaeker e Bojana Kunst que, no Jardim de Inverno do SLTM, no dia 7 de Junho, apresentaram *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók* e, menos concorrido mas nem por isso menos importante, a publicação resultante de *Centro de Dia*, uma criação produzida pelo Alkantara em 2010, de Dona Vlassova Et Guests em colaboração com os frequentadores do Centro Social da Sé. Apresentaram-se também trabalhos de fim de curso do Forum Dança e

da escola P.A.R.T.S. A colaboração com esta última estendeu-se à apresentação de duas *masterclasses*, com uma leitura de Marx feita pelo filósofo belga Ludo Abicht e uma perspectiva sobre a definição da dança contemporânea com o sociólogo Rudi Laermans. Os alunos de fotografia do Ar.Co retrataram quem ia passando por este festival. Estas eram as actividades paralelas, pois o centro do festival são os espectáculos, aconteçam eles em palco, numa praia – o caso de *Linha de horizonte*, de Ana Borralho e João Galante – ou em sessões contínuas numa biblioteca. No entanto, esta divisão entre programa principal e programa paralelo não será de repensar? Penso que as questões trazidas por Boyzie e Panaibra talvez pudessem encontrar uma força de acção maior no qual a peça de palco fosse somente um dos elementos de uma constelação de acções – conversas, seminários? –; e penso também no modo como certos artistas estão já, com o seu trabalho, a proporem outros modos de encontro e de produção que estão muito para além da produção de um espectáculo. Por isso, *Secalharidade*, de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, era uma porta aberta para entrar num programa de trabalho cuja concretização ultrapassa em muito o formato do espectáculo e a circunscrição no terreno artístico, o qual, tendo partido da criação de um método de composição coreográfica em tempo real, transformou-se num método que nos permite tomar consciência da forma como, do comportamento que temos vivendo juntos, emerge o que virá a formar uma comunidade com sentidos partilhados.

Mas voltemos ao espaço mais circunscrito do teatro. *The Quiet Volume*, apresentado na Biblioteca Nacional de Portugal, de Ant Hampton e Tim Etchells, é um espectáculo de autoteatro para duas pessoas, na qual os espectadores, seguindo um conjunto de instruções ditadas através de um iphone, e que constituem a estrutura dramática do trabalho, se tornam intérpretes. Sentados na sala da biblioteca, folheámos livros e percorremos uma história

&lt;

*Três dedos abaixo do joelho*,  
de Tiago Rodrigues,  
Mundo Perfeito/TNDMII,  
Alkantara 2012  
(Isabel Abreu),  
fot. Magda Bizarro.

&lt;

*Madame Plaza*,  
de Bouchra Ouizguen,  
Alkantara 2012  
(Kabboura Ait Ben Hmad,  
Bouchra Ouizguen,  
Fatima El Hanna  
e Naima Sahmoud),  
fot. Hibou Photography.

&gt;

*The Quiet Volume*,  
de Ant Hampton Et Tim  
Etchells, Alkantara 2012,  
fot. Lorena Fernandez.

<sup>1</sup> Cf. Carmen Dolores e Tito Livio, *Teatro Moderno de Lisboa: 1961/1965. Um marco na história do teatro português*, Lisboa, Editorial Caminho, 2009.

partilhada com quem literalmente nos acompanhava no papel duplo de não-actor e não-espectador. Conscientes do tempo e do corpo na leitura, esta torna-se uma viagem cujo percurso se vai revelando, transportando-nos de livro em livro, de frase em frase, de imagem em imagem, da Biblioteca Nacional até às ruas destruídas de Beirute para, no fim, regressada, levantar-me da secretária com a sensação de que tinha feito algo de clandestino e isso estava exposto ao olhar público. Mas o que se passava era o oposto: era esse público potencial que me era exposto a mim enquanto espectadora de *The Quiet Volume*. Estava perante a vida habitual e sossegada de uma biblioteca pública, absolutamente indiferente à vivência pela qual acabava de passar. Que consciência teriam aqueles leitores do mundo em que existe Beirute?

Fazendo-nos ler com e para o participante que nos acompanhava, *The Quiet Volume* criava um espaço efémero de intimidade partilhada, apontando para o espaço mínimo no qual se começa a formar uma comunidade. Meg Stuart e Philipp Gehmacher, em *The Fault Lines*, apresentada no Museu de Água da EPAL, traziam-nos a tensão entre proximidade e afastamento que existe no seio desse espaço, quando ele é um espaço de amor, ou pelo menos, de tentativa que o seja. *Schwalbe Cheats*, de Schwalbe, através de uma estrutura dramática assente num conjunto de protocolos de jogos quase infantis, ingénuos, expunham o modo como essas relações próximas podem degenerar em jogos de competição, violência e humilhação. A companhia belga tg STAN, com *Mademoiselle Else*, peça de 1924 de Arthur Schnitzler, mostrou-nos como as relações humanas mais íntimas podem ser o eco de relações sociais e de formas de organização económica. Numa apresentação única a 8 de Junho, no átrio de entrada do Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal, foi criado um dispositivo cénico que gerava uma situação de grande proximidade física e psíquica entre espectadores e actores.

Else é uma jovem de 19 anos, de uma burguesia vienense em queda livre. De férias numa estância balnear, ela recebe uma carta da família onde lhe é explicado que, mais uma vez, esta se encontra numa situação financeira desastrosa. Para salvar o pai da desonra trazida por uma dívida por pagar, Else deverá pedir dinheiro a um conhecido da família, um abastado negociador de arte que se encontra na mesma estância. Este aceita, com a contrapartida de a ver nua. Em conflito consigo própria, Else revolta-se interiormente, furiosa, entristecida, pelo sacrifício que

está prestes a fazer para que a sua família e uma certa forma de sociedade continue a existir. Despe-se, mas fá-lo publicamente, perante o olhar dos convivas presentes na sala de refeições da estância de férias, e este gesto faz com que a sua nudez apareça, simultaneamente, como uma cedência e como um acto de resistência, pois tudo deveria passar-se na maior intimidade dos quartos de hotel, ou na penumbra de uma clareira de jardim. Tornando o sacrifício público, Else mostra à sociedade o que esta fez dela, expondo-se à loucura, que se transforma aqui num grito de uma lucidez extrema. No fim do espectáculo a actriz dança entre o público. Else dança porque morreu. Com pernas para dançar ainda viva, ela podia ter dado um passo ao lado e libertar-se da figura tutelar do pai e da economia de valores que o suporta. Preferiu morrer a deixar morrer, não o pai físico, mas a figura tutelar do pai. No fundo, preferiu também deixar viver uma forma de mundo que a violentava mas no qual sabia existir. Como viver fora desse mundo? Como inventar outras formas, que só podem emergir, não de um acto solitário, mas de uma partilha real? Onde as ir buscar? Onde é que estão os restos, os indícios, os sinais, com os quais poderemos trazê-las à realidade comum?

Alkantara 2012 terminou com um espectáculo – e um concerto homónimo no último dia –, profundamente belo e político. Depois da entrada da noite em *En attendant*, surgiu o dia com *Cesena*, formando estas duas peças o díptico que juntou Björn Schmelzer, com o *ensemble Grandlavoix*, e Anne Teresa De Keersmaeker, com a companhia Rosas, em torno da *Ars Subtilior*, uma forma de canto polifónico do séc. XIV, marcado pela exploração de dissonâncias e de contrastes. *Cesena* trouxe-nos a harmonia matemática das relações humanas concretas. Uma harmonia com espaço para a dissonância e para a singularidade individual. Em Keersmaeker os corpos são instrumentos musicais e ela, enquanto coreógrafa, domina o *legato*, conservando a existência da relação entre os bailarinos, sem aniquilar a singularidade de cada pessoa que participa na comunidade que dança. Como *Ars Subtilior* é um canto polifónico, *Cesena* é um lexema polissémico: é o nome de uma cidade, de uma catástrofe e de uma ideia de sociedade. Uma catástrofe quando se refere à cidade italiana com o mesmo nome, cidade desejada e palco de conflitos contínuos relacionados com a tomada de poder na região e cuja população foi dizimada pelas guerras papais em 1377; nome de uma ideia de sociedade quando se refere a Michel e de Cesena, franciscano



<  
*The Fault Lines*,  
 de Meg Stuart,  
 Philipp Gehmacher &  
 Vladimir Miller,  
 Alkantara 2012  
 (Meg Stuart,  
 Philipp Gehmacher),  
 fot. Eva Würdinger.



<  
*Cesena*,  
 de Anne Teresa De  
 Keersmaeker & Björn  
 Schmelzer,  
 Rosas, Alkantara 2012,  
 fot. Herman Sorgeloos.

advogando a pobreza contra a exaltação exuberante do poder. Daí que, neste espectáculo, os seus coros de corpo e de canto confluem num canto partilhado mas, não uniformizante. Talvez seja daí que vem a sua beleza.

Muito haveria ainda por dizer. Este texto é um percurso pelo festival Alkantara 2012 (de 23 de Maio a 10 de Junho 2012). Haveria outros possíveis, por espectáculos vistos e por outros perdidos. Faltaria mencionar os objectos e dispositivos que transformam o palco num grande instrumento musical e numa máquina de contar histórias em *Cheval*, de Antoine Defoort e Julien Fournet, por vezes com resultados previsíveis e demasiado dependentes da

complexidade do dispositivo técnico; os laboratórios antropológicos de Philippe Quesne/Vivarium Studio, em *Big Bang*, onde se criava e se desmanchava um mundo que não sabemos bem se seria o pré-histórico ou o futuro; a intensidade porno-erótica e o transe de *Mimosa*, de François Chaignaud, Cecilia Bengolea, Marlene Freitas e Trajal Harrel, a esperada proposta de encontro entre a cena *vogging* nova-iorquina dos anos 60 e o Judson Dance Theatre; e ainda a exploração das intensidades e das transformações da linguagem de *Fora de qualquer presente* de Sofia Dias e Vitor Roriz, no Box Nova do CCB<sup>2</sup>.  
 Aguardamos mais encontros como estes.

<sup>2</sup> Faltou-me assistir a alguns espectáculos que não deixo, no entanto, de mencionar aqui: *Perform on Their Own*, dos Schwalbe, *Linha do horizonte*, de Ana Boralho e João Galante, *In Their Name*, de Philipp Gehmacher, *Othello (Bye Bye)*, por Dood Paard, *A Coming Community*, de G. Garrido, H. Heisig, N. Lucas e P. Ampe.