

Marlene Monteiro Freitas: a coreógrafa que nos deixa fora de si

ALEXANDRA BALONA

Marlene Monteiro Freitas, nascida em Cabo Verde, é uma das coreógrafas e performers mais desconcertantes no contexto da dança contemporânea ocidental. A sua obra «electrizante» foi recentemente premiada pela Bienal de Veneza com o prestigiante Leão de Prata 2018 para a artista mais promissora da sua geração na área da dança, uma escolha de Marie Chouinard, directora do Departamento de Dança, validada pelo júri.

Sediada em Lisboa, onde co-fundou a produtora P.OR.K., as suas criações coreográficas têm circulado amplamente no contexto internacional, sendo recebidas com fascínio e perplexidade. Trata-se de propostas coreográficas que se fundam numa potencialidade ficcional cuja intensidade, tensão e estranheza abre espaço para outros modos de aproximação ao real.

Poderíamos começar pela pergunta, à partida, mais elementar, mas porventura a mais complexa: quem é Marlene Monteiro Freitas?

Ah... essa deixamos para o final...

Muito bem, é justo! Então sugeria olharmos para o passado. Tens dupla nacionalidade, cabo-verdiana e portuguesa. Nascida na ilha do Sal, viveste em São Vicente até aos dezoito anos, onde terás iniciado a tua formação académica. Olhando para a tua infância e adolescência, que traços da tua vivência e formação em Cabo Verde apontarias hoje como significativos para o teu percurso e interesses artísticos?

Tenho dupla nacionalidade desde o momento em que entrei para o segundo ano da P.A.R.T.S. Antes disso estudei em Portugal com um visto renovado anualmente, por estar matriculada na Escola Superior de Dança. Para integrar o primeiro ano da P.A.R.T.S., viajei até ao Senegal para conseguir um visto junto da embaixada belga. O meu pai, antes de falecer, pediu dupla nacionalidade por descender de portugueses. E, através dele, consegui um passaporte português. O que simplifica muito as viagens e



MARLENE MONTEIRO FREITAS, [F] ANDREAS MERK

a estadia na Europa. Não tive formação académica de dança em Cabo Verde, excepto um *workshop* com a Clara Andermatt e com a São Nunes. Pratiquei ginástica rítmica em criança e adolescente e por volta dos catorze anos co-fundei, com amigos, o grupo de dança Compass. Dançávamos tudo o que queríamos e gostávamos, mesmo sem saber bem como se fazia... desde *hip-hop*, salsa, danças tradicionais, «dança contemporânea», tudo. Não existia um líder, um professor ou um coreógrafo para definir, ensinar, decidir «como, quando e o que fazer» e, por isso, estávamos sempre entre a imitação (vídeos, fotos, etc.), a intuição e a invenção. Não havendo uma fonte, juntávamos pontas soltas e fazíamos as nossas danças e os nossos espectáculos. Todos davam o seu contributo quanto aos figurinos, luzes, música, coreografia, treino, etc... diria que com um certo autodidactismo e autodisciplina.

Um processo que funcionava de um modo mais intuitivo?

Sim, muito intuitivo. Trabalhei ainda com o músico Vasco Martins, que me falou bastante da improvisação, embora no contexto da música. Eu tinha cerca de dezasseis anos quando ele me convidou para participar a dançar num concerto, no festival da Baía das Gatas, em São Vicente. Os ensaios foram em casa dele: num quarto os músicos ensaiavam, tocavam, cantavam, noutra eu trabalhava sozinha, dançava. E o espectáculo foi feito assim, sem que ele tivesse visto muito do que eu tinha preparado. Foi muito relevante, a confiança, a prática e a experiência de estar em cena frente a um público de um concerto numeroso!

Então a partir desse momento, começaste a perspectivar-te como potencial coreógrafa e intérprete? Como começou a prática e o imaginar esse percurso profissional?

Tenho, desde muito nova, esta relação com o movimento e com a música. A minha irmã, dez anos mais velha, gostava muito de dançar em frente ao espelho e eu juntava-me sempre a ela, a ver e a fazer. Lembro-me de um episódio, tinha eu seis anos, em que eu e uma amiga recebemos uns óculos escuros de prenda de um vizinho que era emigrante nos Estados Unidos e estava de férias. Nessa altura, a minha mãe e alguns vizinhos organizaram uma festa na rua com um palco, e nós, inspiradas pelos óculos, criámos e escrevemos uma dança para «La Isla Bonita» de Madonna – ensaiada várias vezes, no terraço de casa até ao dia da apresentação.

Ou seja, tu e a tua amiga coreografaram...

Sim. Mas esse pensar que poderia ser possível ser bailarina ou coreógrafa foi influenciado, por um lado, pela reação positiva das pessoas quando viam o *Compass*, e por outro, quando vi um ensaio aberto da Clara Andermatt em Cabo Verde. Na ginástica rítmica também coreografava ou ajudava a construir as minhas variações, «os esquemas», uma sequência de movimentos, distribuir os elementos obrigatórios por relação com a música, etc.

O lado de produção mais artística...

Sim. Além disso, eu sabia que havia algumas pessoas de Cabo Verde em Portugal a fazer dança, como o António Tavares ou o Adilson Lima. Então a ideia começou aos poucos a definir-se. Passei da ideia de estudar psiquiatria ou arqueologia para psicologia, até me decidir pela dança.

Ainda sobre o contexto em Cabo Verde, reconheces aspectos culturais, sociais, ou até mesmo geográficos que terão sido marcantes para o teu trabalho, e que nele se inscrevam de alguma forma? Penso, por exemplo, no Carnaval ou outros que, de certa forma, terão sido formadores para ti.

O Carnaval, as festas religioso-pagãs, as festas populares, entre outros. Como se houvesse picos de «emoção» colectivos que depois arrefecem para voltar a formar-se numa nova data, durante os quais os mesmos espaços, anteriormente regidos por uma certa ordem e organização, se vêem transformados em lugares de excepção, de desordem mas também de convívio, seja na euforia das festas, seja na tristeza dos momentos fúnebres.

Em São Vicente houve sempre muitos loucos – mas que eram figuras sociais. Tinham um nome, uma identidade, uma estória. Recordo-me de que, quando faleceu um destes indivíduos, muita gente foi ao funeral, e todos de forma directa ou indirecta se sentiram implicados. Cresci a ver loucos, e eles faziam parte da sociedade. Penso que há mais contrastes emocionais numa ilha como São Vicente do que na Europa, onde vivo agora, e estou sempre a viajar de um lado para o outro. Em Cabo Verde, está-se facilmente implicado num nascimento, numa morte, numa doença, numa festa... Por exemplo, vêem-se passar funerais no centro da

cidade, todos os dias. Desde que estou na Europa quase nunca vi um. Ou, se há uma festa, ouve-se a música ao longe.

É verdade que a aparente normalidade da sociedade resulta de processos de controlo e de higienização social. Ou seja, progressivamente, as pessoas que não se enquadram na norma vão sendo categorizadas e retiradas do espaço público, confinadas em instituições de acolhimento ou de controlo, e afastadas dos olhares dos outros. Elas existem, mas não estarão tão visíveis.

Sim. No Mindelo, se vou ao mercado do peixe, vejo muitas pessoas embriagadas que, de certa forma, fazem parte da normalidade. E, além destes, no porto do Mindelo chegavam barcos vindos de sítios muito diferentes, como do Japão, da Coreia, da Holanda, entre outros, e neles, estrangeiros que invadiam a ilha: marinheiros com os seus fatos e as suas línguas que traziam confusão... Por esta via, entravam músicas, modas, objectos. Vinham destabilizar, no bom sentido, o quotidiano da ilha. De um modo diferente, mas igualmente intenso para a ilha, era o regresso dos emigrantes que vinham de férias.

E podes partilhar connosco como decorreu o processo de entrada em Portugal? A primeira grande mudança deu-se quando vieste estudar para a Faculdade de Motricidade Humana (FMH) e, em seguida, para a Escola Superior de Dança (ESD), em Lisboa. Quer partilhar connosco como foi esse processo, a chegada a Lisboa, o contacto com as escolas, as expectativas, as surpresas e as dificuldades?

Saí de Cabo Verde com uma bolsa de estudos, o que na altura era frequente acontecer aos jovens assim que terminassem o 12.º ano, pois lá não havia universidades. Essa bolsa foi atribuída para uma vaga na FMH, em Lisboa. No primeiro dia, a professora perguntou-me se eu já tinha feito alguma aula de *ballet*, ao que respondi: «Nunca, só vi umas cenas em filmes...» (*risos*) Fiquei sentada a ver. Achei aquilo tudo muito fácil, quase ridículo, aqueles saltinhos, os pezinhos, aquele corpo assim um pouco estático, uma música muito simples. Achei tudo muito fácil... Emprestaram-me um *maillot*, *collants* e sapatilhas e fui à aula no dia a seguir. E, afinal, aquilo não era assim tão fácil. (*risos*) O encontro com essa professora, Helena Coelho, foi muito importante porque me ajudou, após um ano na FMH,

a entrar para a ESD. Ainda na ESD, comecei a trabalhar com o António Tavares, a São Nunes, o Ludger Lamers. Eu tinha muita energia!

Chegaste então a trabalhar profissionalmente em Lisboa nesse período?

Sim. Quando cheguei de Cabo Verde, uma das peças que mais me marcou foi *Gust*, do Francisco Camacho. Achei-os todos loucos em cena e fiquei com vontade de experimentar. Após um *workshop* na ESD, o Camacho convidou-me para substituir uma bailarina numa peça e isso foi incrível! Quando trabalhei com ele na ESD tinha ficado impressionada com o modo como trabalhava, complexo e muito detalhado. Além disso, estar em cena com os performers e trabalhar com ele em estúdio foi extraordinário.

E isso foi em que altura? Já deveria existir o Fórum Dança, já deverias ter tido contacto com o trabalho da Vera Mantero, ou do João Fiadeiro, não?

Não cheguei a ver o trabalho do João Fiadeiro nessa época, mas vi uma reposição de várias peças da Vera Mantero na Culturgest de que gostei muito!

Imagino que o trabalho da Vera também tenha sido marcante para ti, por ser um trabalho muito forte, de grande intensidade e expressão.

Eu estava em contacto com muitas coisas, para mim novas. Por vezes, esse contacto acontecia cedo de mais, por vezes tarde de mais... mais tarde voltava a relacionar-me de modo completamente diferente com o que tinha visto. Tinha uma relação muito elástica com as coisas. Não conhecia a cidade, chegava a sítios quase às cegas e não conhecia quase ninguém, pois os meus colegas de escola não viam muitos espectáculos. Por exemplo, dancei no Acarte uma peça que o Francisco Camacho tinha realizado na Escola Superior de Dança e só me apercebi de que aquela sala onde tinha dançado era o Acarte, quando lá voltei muitos anos mais tarde. Trabalhos da Clara Andermatt marcaram-me muito. Ela trabalhava com o Boris, com o Avelino, o Sócrates, que eu conhecia desde São Vicente e com quem tinha dançado; o trabalho da Vera Mantero, o *Drumming*, da Anne Teresa De Keersmaeker, entre muitos outros.

E tu nessa época já conhecias a Tânia Carvalho?

Não, conheci a Tânia depois da P.A.R.T.S., substituí uma bailarina numa peça que se chamava *O Melhor Delas Todas*.

Olhemos então para essa passagem: de Lisboa para Bruxelas, da ESD para a P.A.R.T.S., a transição do Sul para o Centro da Europa, e em especial, a mudança para uma das mais prestigiadas escolas de dança contemporânea internacional terá sido intensa e estimulante.

Eu tinha desejado entrar na P.A.R.T.S. dois anos antes de ter entrado, mas por motivos familiares não me cheguei a candidatar. Foram tempos desconcertantes para mim. Quando fiz a audição, tinha acabado de perder o meu pai e tinha muita vontade de sair de Lisboa, mudar de país. A escola não era o motivo mais forte, mas sim a mudança. Só no último dia da audição é que acreditei que poderia mesmo entrar. Aquele era o sítio onde eu precisava de estar. Precisava de estar focada no trabalho, de ter todo o tipo de ferramentas, físicas e intelectuais. Precisava de ter espaço para trabalhar, de conhecer outros artistas, colegas de vários sítios, estrangeiros como eu... Lá, senti-me menos só. Estávamos todos deslocados e isso soube bem. Tínhamos um acompanhamento eficaz, próximo e profissional e era isso que eu precisava naquela fase da minha formação. Eu sentia que tinha de avançar e não podia perder muito tempo, e a P.A.R.T.S foi fundamental nesse sentido.

A P.A.R.T.S. potenciou a tua profissionalização e internacionalização?

Não, nem por isso. Durante a estadia na P.A.R.T.S. não tive nenhuma experiência profissional, fazíamos espectáculos, apresentações ao público, mas sempre enquanto estudantes, nunca num contexto profissional. E isso fazia-me falta, estar em cena ao lado de profissionais, fazer parte de um processo criativo profissional. Quando saí, regressei logo a Lisboa por motivos pessoais (um namorado) e foi muito difícil arranjar trabalho. Substituí um bailarino na Companhia de Dança Contemporânea de Angola para espectáculos na Índia. Fiz algumas audições, mas não fui aceite, substituí uma bailarina, como já referi, numa peça da Tânia... Após essa fase complicada, entrei no Curso de Coreografia da [Fundação Calouste] Gulbenkian.

Onde conheceste nomeadamente o Loic Touzé.

Sim, não só o Loic Touzé, mas também outros coreógrafos, a Lia Rodrigues, a Mathilde Monnier, a Lisa Nelson, entre outros.

Que particularidades destacas nessa experiência com Loic Touzé?

Durante o *workshop* trocámos poucas palavras, por timidez de minha parte. Porém, quando me convidou para participar numa peça, não hesitei. Eu nunca tinha trabalhado com um coreógrafo que dedicasse tanta atenção a todos os detalhes coreográficos, à dança, aos estados, aos gestos, ao espaço. Ele construía um trabalho a partir de elementos ínfimos, a partir de detalhes.

E isso influenciou-te também para fazeres o teu próprio trabalho?

Sim, claro. Todos os coreógrafos com quem trabalhei me influenciaram, de um modo ou de outro, assim como muitos dos meus colegas bailarinos. Mas também pintores, músicos, cantores, realizadores, actores, escritores, etc. As minhas influências não vêm somente da dança, nem só de áreas artísticas – mas também do dia-a-dia, figuras e ritmos do quotidiano.

E a Tânia Carvalho foi uma coreógrafa importante para ti?

Sim, não só pela experiência artística, pela coreógrafa que é, mas também por ter tido a oportunidade de dançar ao lado de grandes bailarinos e por ter integrado a estrutura Bomba Suicida. Ter apoio na produção dos trabalhos foi uma mudança significativa, e estar numa estrutura com outros artistas, com quem partilhava o palco, foi também uma experiência muitíssimo importante.

Sobre plataformas, poderias partilhar connosco os objectivos e desejos que tens com a tua produtora P.OR.K.?

A P.OR.K. surge da necessidade de prosseguir o trabalho de produção dos espectáculos. Criei a P.OR.K., juntamente com a Andreia Carneiro, produtora, porque a Bomba Suicida terminou. Espero que no futuro haja mais artistas envolvidos e que consigamos realizar vários tipos de projectos.

E tens vontade de voltar a trabalhar com comunidades específicas, como na ocasião daquela tua experiência com mulheres no estabelecimento prisional?

Sim, adorei a experiência! Gostava de um dia desenvolver mais projectos deste tipo.

Em conversa com o Christophe Slagmuylder, o director artístico do Kunstenfestivaldesarts, ele referiu, a propósito do teu trabalho: «A Marlene ousa trazer para o palco algo que outros não ousam.» Partilho desta opinião, mas nem sempre é simples definir os elementos dessa ousadia. Reconheces-te nesta observação? Na tua perspectiva, de que forma ressoa esta ideia de ousadia ou de liberdade na tua obra?

Para mim, fazer um espectáculo é construir uma ficção e na ficção tudo é possível. Talvez seja isto que leva as pessoas a pensarem em ousadia ou liberdade... Por vezes as peças afastam-se de um realismo, mas isso não quer dizer que não toquem em aspectos da realidade. Recentemente perguntaram-me se eu era desobediente ou rebelde porque viam muita desobediência e rebeldia nas peças. Acho que não sou assim tão desobediente, nem rebelde... A vida ou as vidas que se vivem no palco são diferentes do que se vive fora do palco.

Sim, claro. Esses julgamentos de desobediência têm implícitas determinadas narrativas de normalidade e definições de limites e regras que depois se vêem ultrapassadas.

É muito importante que tanto na esfera do trabalho como fora desta se nutram relações de amizade, respeito e cordialidade. Porém, em palco vivemos uma ficção. As peças são imunes a prescrições sociais. A ficção é como um *cartoon*: morre-se, mas não se morre porque não se está sujeito a regras biológicas; cai-se, mas não se cai porque não se está sujeito à lei da gravidade. O futuro recua ao passado, pois não há uma linearidade temporal ou relação causa-consequência. Trata-se de figuras, momentos, qualidades. Em cena não precisamos de mostrar simpatia e generosidade entre nós. Resta-nos a amizade que temos uns pelos outros, o respeito mútuo durante o trabalho de ensaios e na vida, e o prazer de estar juntos a partilhar uma ficção, seja ela qual for.

Sim, entendo. Pensando agora sobre a música, que é sem dúvida um dos elementos privilegiados no teu trabalho, partes de uma pré-selecção musical bastante ecléctica que escutas, sozinha, em estúdio quando inicias as residências coreográficas. Qual a importância da música para o teu processo criativo? E como fazes essa selecção, já que as escolhas parecem ser de grande precisão?

Trabalho geralmente com uma pré-selecção musical, mas essa selecção pode ser feita de várias maneiras, antes ou durante o processo de criação. O método não é rigoroso, diria que é intuitivo e variado: posso estar a viajar a ouvir música em modo aleatório no iPod e de repente entra uma música que traz imagens, provoca sensações, emoções. É muito raro a música deixar-me indiferente. Posso estar a ensaiar e a música surge por acaso porque tenho a *playlist* em modo aleatório; ou durante a pesquisa que faço para cada projecto há um elemento qualquer que me leva ao encontro inesperado de uma obra que desconhecia ou que volto a escutar de maneira diferente, pois nestes casos são relações entre coisas diferentes, com uma imagem, com uma obra literária, com um aspecto de uma biografia. Para dar um exemplo, em as *Bacantes*, procurei obras que estivessem de algum modo relacionadas com batalhas e guerras, motivada pela biografia de Eurípidés. As relações que estabeleço podem ser muito amplas e diversas.

A música e o som são elementos que definem a dramaturgia das peças, o seu volume, a sua sequência.... Seja uma peça ou um momento em silêncio, este influencia o modo como os elementos se organizam entre si, rítmica e musicalmente.

Mas podemos dizer também que a selecção que tu fazes é bastante criteriosa, se pensarmos em opções como Messiaen, Stravinsky, Talking Heads, Schönberg, entre outros?

Sim, surgem associados ao processo de pesquisa para cada peça. No caso da peça *Jaguar* (2015), por exemplo, uma das razões foi a amizade entre Kandinsky e Schönberg; no *Paraíso* (2012), os pássaros levaram-me a Messiaen; no *Marfim*, Pigmalião e Orfeu levaram-me aos Arcade Fire, etc. Funciona como qualquer pesquisa: um texto leva-te a uma imagem, e esta a uma música e por aí fora, sem grande lógica além das constelações que se vão agregando.

Isso leva-nos a outra questão, que diz respeito ao teu processo criativo e à transdisciplinaridade de referências que abraças na criação das tuas peças. Penso em referência literárias, cinematográficas, da antropologia da imagem, da psicanálise, história da arte e da dança, entre outros. Como se opera a recolha de material e referências, e a sua montagem na criação? Há uma metodologia usual no teu processo criativo?

Depende muito de cada peça, mas em geral sim. A partir de uma ideia inicial faço uma pesquisa onde reúno diferentes elementos, numa espécie de colecção de coisas: ideias, imagens, músicas, filmes, objectos, entre outros... começo sempre em estúdio sozinha por períodos curtos, cinco dias, três dias, intermitentes ao longo de alguns meses, antes de começar com o grupo de trabalho. Durante esse período, especifico ideias sobre a peça, construo danças, projecto bastante sobre os performers, etc. Depois começo as residências artísticas, por grupos de duas, três, quatro, cinco pessoas. Partilhamos ideias, materiais resultantes da pesquisa e todo o trabalho físico. Por vezes o grupo está completo, noutras ocasiões está reduzido a duas pessoas por uns dias. No caso das *Bacantes*, o grupo trabalhou junto, na sua totalidade, somente durante seis dias.

E no caso do *paraíso - colecção privada* (2012), houve um foco maior na escolha musical ou partiste de uma investigação mais pictórica?

No *paraíso*, como nas outras peças, investigações musicais e pictóricas estão inter-relacionadas. Escolhemos uma imagem de que gostámos muito e que nos acompanhou bastante na peça, e que vem de um mosaico da Igreja de Santa Maria de Assunta, em Veneza.

Sim, recordo-me dessa menção ao mosaico da Catedral de Torcello, da influência dos pássaros do Paraíso, entre outros.

Sim, os esplendorosos pássaros do Paraíso da Nova Guiné, com suas cores, sons, danças, suas relações, seus pequenos movimentos da cabeça, os olhos, etc.

E vais construindo aquilo que se pode chamar de um atlas de referências transdisciplinares, na senda de Aby Warburg.

Sim. Por outro lado, há elementos que surgem por acaso como *O Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky, em *de marfim e carne*. Vi por acaso uma ginasta coreana de quem gosto muito a apresentar uma variação no *Adagio* d'*O Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky. E nos dias seguintes ouvi obsessivamente esta música. De repente, fiz a ligação entre o objecto que ganha vida e que deixa de estar inanimado na peça de Tchaikovsky com a escultura de Pigmalião, ligação que não faria se não estivesse a trabalhar na peça na altura.

Pois, imagino que seja um atlas com vida, que se metamorfoseia à medida que o trabalho prossegue.

Sim.

E, durante a pesquisa coreográfica, inicias o teu trabalho sozinha ou com os intérpretes? Em termos de metodologia, partes da improvisação, da escrita coreográfica com notações, do vídeo? E como se passa a transmissão deste trabalho prévio que desenvolves sozinha para os intérpretes? Existe margem para colaboração entre intérpretes e coreógrafa?

Sim, começo sempre sozinha. Anoto, faço desenhos, escrevo coisas, filmo-me bastante. A partir daí o trabalho diverge, dependendo com quem esteja em estúdio, se é um músico, se é um bailarino, se é alguém com quem já tenha trabalhado ou não, se é um grupo grande ou pequeno, etc. Tento partilhar o máximo possível com todos: vemos filmes, imagens, fazemos leituras, vemos vídeos de ensaio enquanto estive sozinha em estúdio, entre outros... Normalmente, partilho as minhas primeiras ideias com as pessoas que me estão mais próximas, João Figueira (pesquisa), Yannick Fouassier (luzes e espaço), Andreas Merk (bailarino), Bruna Antonelli (produção). Eles contribuem também bastante para o que vem a seguir... às vezes com uma cor!

Depois há a escrita da peça, a escrita para cada performer, a escrita de grupo inteiro, a escrita de pequenos grupos, isso é feito por mim, mas com grande contribuição da criatividade de todos. Quando digo que projecto sobre o performer, estou a referir-me ao facto de que por um lado existe o meu desejo, por outro há o desejo do performer. Gosto de sentir que para o performer a proposta é desafiante, suscita entusiasmo e curiosidade, ou seja, de certo modo tento ir ao encontro do desejo do performer.

E depois, há o palco, há o que eu chamaria uma escrita sintomática ou escrita de «encher o chouriço» que, no nosso caso já está bastante cheio, mas que com os contributos de cada um, a pele que contém a carne ganha maior tensão. Em estúdio, gosto de estar em espaços com espelho e sem espelho alternadamente. Mas preciso bastante do espelho a dado momento.

Isso recorda-me algo que me disseste em tempos a propósito do *Paraíso*, que há momentos em que os performers estão com um espelho imaginário à sua frente, como uma forma de estarem mais fora de si próprios.

Sim, mas isso é outro espelho. *(risos)*

Ah... eu pensei que essa estratégia poderia resultar desta intimidade com o espelho real, no trabalho em estúdio.

É um espelho imaginário, um reflexo imaginário. Por vezes preciso de pôr no reflexo a responsabilidade das escolhas.

Isso parece-me brilhante! *(risos)* Há alguns intérpretes que participam recorrentemente em coreografias tuas, como Andreas Merk, Betty Tchomanga ou Lander Patrick. Como escolhes os intérpretes para as tuas peças? É importante para ti a cumplicidade que se vai construindo ao longo dos trabalhos?

Geralmente, trabalho com as pessoas que admiro muito enquanto artistas, com quem gosto de trabalhar, por quem estou «apaixonada», que parecem compreender e que me ajudam a compreender alguma coisa do trabalho. Moldamo-nos às ideias que vão aparecendo, às ideias de cada peça e moldamo-nos uns aos outros. Posso trabalhar com as mesmas pessoas, porque é um trabalho de transformação.

Porque confias também nessa capacidade de transformação do intérprete?

Sim, muito.

Ultimamente, os músicos têm assumido uma presença fortíssima nas tuas peças de grupo. Tu trabalhas com performers que são bailarinos e músicos e os seus territórios vão-se cruzando, se recordarmos sobretudo *de marfim e de carne*, e as *Bacantes*.

Trabalho sobre figuras, logo, não é tão relevante se são músicos ou bailarinos.

Esta ideia das figuras está também relacionada com uma percepção mais pictórica do teu trabalho coreográfico?

Não sei. A figura, de algum modo, afasta-se da personagem, porque ao contrário desta não tem de obedecer a códigos de narrativa ou de história. Tem menos regras, é mais desobediente, pode ser múltiplo se quiser. As figuras, com os seus estados, emoções, escolhas, desejos, intenções, e pelo modo como se relacionam com o espaço, também estruturam as peças, também definem a sua dramaturgia.

Além da música e das figuras, noto que há um cuidado particular em todos os detalhes da concepção coreográfica: do cenário, à espacialidade, aos adereços e objectos, aos figurinos, ao desenho de luz e de som, com impactos muito precisos e escolhas meticulosas. Vês a coreografia como essa obra total na qual tudo tem um sentido?

A dramaturgia de uma peça resulta das relações entre os diferentes elementos que estão em cena, no modo como surgem, como aparecem e desaparecem, etc. Tudo contribui para criar um sentido, uma tensão, nomeadamente, o volume do som ou da música, os cortes repentinos, a cor, as diferentes intensidades da luz. Tudo faz parte da escrita da peça.

E esta questão leva-nos para um debate quase ontológico sobre os limites entre dança, pós-dança ou coreografia. Nas tuas peças, o corpo em movimento regressa ao palco com toda a intensidade. Há uma forte carga física, emotiva e expressiva que nos apela mais a uma poética, e menos a uma racionalização, ou a um conceito a ser transmitido. Como te posicionas perante este debate que parece não estar tão encerrado assim, tendo em conta, nomeadamente, a conferência intitulada *Post-Dance* que teve lugar na MDT Stockholm University of the Arts, em Estocolmo, em 2016?

O que levamos ao palco resulta de um processo digestivo. O que se vê é o fim dessa digestão que o corpo de cada um à sua maneira fez a partir de uma refeição comum. Ou seja, em cena não interessam as referências, os ingredientes ingeridos e por que processo passaram, mas sim o resultado da sua digestão, as fezes.

A amálgama indiscernível que é a peça... Tu referes no teu *site* três palavras como denominadores comuns da tua obra – abertura, impureza e intensidade – que me parecem bastante acertadas, e nem sempre é fácil estabelecer a ligação entre as palavras e as coisas...

Se eu pensar nos opostos dessas palavras: abertura *versus* fechamento, impureza *versus* pureza... parece-me estar mais perto das palavras escolhidas. Poderia também escolher híbrido porque não são só as figuras que são híbridas, as peças também o são. O híbrido é em geral aberto, impuro e também intenso precisamente pelo choque de elementos que o constituem. Penso que daí terão derivado estas palavras.

Eu diria que o híbrido é o que está no espaço-entre, não é uma categoria em si, mas é múltiplo e aberto.

É impuro.

Sim, é impuro.

Já sucedeu a equipa de um teatro perguntar-nos se estaria a ocorrer um problema técnico no espectáculo, e se precisávamos de ajuda para o resolver. Curiosamente, o que eles pressupunham ser uma falha fazia parte da escrita coreográfica.

Como as interrupções abruptas?

Por exemplo. Por vezes, o público questiona-se se o que acontece está escrito, se é acidente, se é erro... O trabalho está também neste espaço entre o erro e a precisão, entre a dúvida e a certeza. E, por vezes, o que vêem em cena não lhes parece uma coreografia escrita, mas sim improvisada, ou algo que pertence à categoria do presente, do instantâneo.

Mas isso inscreve-se naquela lei sem lei do *cartoon* que referiste?

Sim....talvez. Existe por vezes a sensação de se seguir uma sequência de eventos, precisa, com uma lógica qualquer ou uma impressão narrativa, mas não se consegue antecipar ou adivinhar o que vem a seguir. Para mim, os espectáculos têm de passar por essa energia intensa do momento, e penso que a escrita também se inscreve aí. Pode-se reconhecer algumas características da escrita, mas além da peça o mais importante é a experiência (afectiva/emocional) que cada performer consegue estabelecer com o público e vice-versa.

Antes de nos debruçarmos sobre as tuas obras, gostaria de abordar outras possíveis influências, nomeadamente, o *uncanny*, o inconsciente, as contradições simultâneas, a tensão de opostos que se articulam, o onírico, o para lá da racionalidade?

Passa-se como nos nossos sonhos (quando dormimos) onde os elementos estão deslocados, e combinados entre si de um modo que escapa à nossa razão. Ou seja, não há correspondência entre uma situação, uma figura, um gesto, e a emoção, sensações, ritmo, ideias que lhes estão normalmente associadas. Reconhecemos algo, pois o gesto é-nos familiar, porém, a emoção que lhe está associada não corresponde ao que esperaríamos, ao que nos é lógico e reconhecível.

Quando falamos desta tensão de opostos, e de algumas dicotomias como consciente/inconsciente, racional/irracional, estaremos a questionar as grandes narrativas modernas sobre o sujeito humano. A tua obra propõe, além destas, outras desconstruções dos limites deste sujeito: o humano e a animalidade não humana, o humano e o boneco/marioneta/máquina, bem como figuras híbridas e impuras. Poderias comentar o teu interesse por estas figuras menos humanas, estas figuras que podem ser tudo?

É verdade que recorremos a animais, como pássaros, cães, cavalo, macaco, entre outros, e de bonecas, marionetas, autómatos, estátuas... mas o que nos interessa são seres compósitos. Portanto, nunca é só um cão. São figuras que não possuem o dom da linguagem falada como nós a entendemos, nem se organizam pelas mesmas regras sociais que nós. No entanto, no caso dos animais, conseguimos ter a percepção de emoções, intenções,

estados, por vezes muito concretos e directamente comunicados, e no caso de bonecos conseguimos projectar-lhes essas qualidades.

Ainda na suposta desconstrução dessas figuras, há zonas do corpo onde a destabilização é mais potenciada porque as trabalhas com uma gestualidade que eu diria ser pouco comum. Penso nos olhos, na boca, na língua, nas mãos, mas também nos gestos mecânicos que surgem frequentemente nas tuas peças. Poderias elaborar um pouco sobre a ênfase dada a estas partes do corpo?

Há pessoas que dançam mais com os pés, outras com os braços, outras com os ombros, outras com os olhos e a cabeça, outras com as ancas, outras com o rosto, outras combinam partes, uns fora do tempo, outros o contrário, etc.... serão infinitas as formas de um humano dançar!

Mas tu trabalhas muito a expressão facial, o que não me parece assim tão frequente nos palcos da dança contemporânea, onde assistimos frequentemente a uma abstracção do rosto do performer. Erotismo, sexualidade, excesso e provocação estão também presentes como forças no teu trabalho, ainda que nada seja explícito, literal ou expectável. Reconheces isso?

Usamos pernas, braços, boca, ancas, torso, dentes, cabelo, unhas, suor, saliva... (*risos*)

Sobre as tuas primeiras obras, como *A Seriedade do Animal* (2009/2010), *A Improbabilidade da Certeza* (2006) e *Larvar* (2006) parece que apontam para alguns interesses que vemos reaparecer em obras mais recentes. Refiro-me à animalidade, ao inconsciente ou à abertura que permite o híbrido e a metamorfose. Podes descrever um pouco essas obras que já saíram de circulação?

Primeira Impressão (2005) resultou do curso de coreografia da Gulbenkian, e *Larvar* (2006) surge no seguimento do trabalho elaborado em *Primeira Impressão*. Interessou-me trabalhar sobre a ideia da transição. Na altura, no meu percurso académico ouvia sempre falar em acções e transições ou em cenas e transições, em movimentos e transições como se as transições fossem remetidas sempre para uma zona de sombra, fossem camufladas ou até marginalizadas. Quis escrever uma peça onde não houvesse

distinção hierárquica entre os movimentos e suas transições, ou seja, em que a escrita fosse construída unicamente de transições ou unicamente por movimentos. O sentido ou a pluralidade de sentidos surgia da evolução desse movimento transitório.

Em *Larvar*, surgiu a ideia de pesquisar se um movimento bastante reconhecível, ao ser desprovido da sua mecânica habitual, do seu ritmo, se manteria ainda reconhecível. Interessava-me a constante migração, a constante passagem de uma coisa para a outra. Ambas as peças se passam em silêncio e do início ao fim os corpos estão no chão. Mas o público acompanha as peças, mexendo-se ligeiramente ao mesmo ritmo daquilo que vê como se estivesse a ouvir uma música, pois o ritmo é bastante regular, logo, é fácil estabelecer uma empatia.

Uma metamorfose contínua...

Sim. Por vezes quando se altera um detalhe tudo se transforma, e isso interessava bastante. *A Improbabilidade da Certeza* é um dueto em uníssono, onde nenhum gesto é repetido. Foram muitos os movimentos escritos e o processo de memorização foi muito difícil. Em geral, a repetição ou a ligação rítmica de um movimento ao outro é algo que ajuda a memorização de uma «sequência». Cada movimento tinha a sua qualidade própria, deveria ficar fechado em si próprio e não ser alterado para se ligar a outro. Uma das soluções foi atribuir um nome a cada um. A dança era uma lista extensa de nomes. Contudo, embora não soubéssemos o ritmo da peça, ela teria de ser dançada em uníssono. O que me interessava era precisamente a falha que daí resultava e como é que o erro não escolhido ou não premeditado completava a escrita da peça.

O que te interessava era essa improbabilidade da certeza?

Sim, a improbabilidade de algo muito certo e muito escrito.

E em *A Seriedade do Animal*?

A Seriedade do Animal resulta do *Baal*, de Brecht. Éramos três performers, e eu desejava coreografar uma peça de teatro. Memorizámos a peça – decorámos o texto –, como qualquer actor. Porém, a dificuldade residia em dois aspectos: por um lado, em cada capítulo mudávamos de «personagem» do texto; e por outro lado, nunca dizíamos o texto em voz alta,

o que também ajudaria a memorizar. Construimos todos os movimentos directamente a partir do texto e o seu ritmo era o ritmo da oralidade. Seguimos a peça completa pela ordem do texto, cumprimos todas as «personagens» só que transformadas em figuras. Poderíamos passar de Baal, ao cão, à árvore, etc... Havia um beijo apaixonado (com língua) muito longo a meio da peça.... Queria perceber como é que a linguagem falada (mesmo se em mudez) definia o ritmo de uma peça coreográfica, e como seguir tão de perto um texto teatral com personagens aproximava a peça coreográfica de uma narrativa. Muitas pessoas do público comentaram que nós parecíamos hieróglifos, uma composição muito abstracta.

Talvez possamos agora falar de *Guintche*, peça também de 2010, onde observamos uma certa contradição simultânea de opostos expressa no teu próprio corpo dividido entre a parte inferior e a superior. Além disso, a expressividade do teu rosto transporta-nos para metamorfoses permanentes entre estados como o medo e a curiosidade, o triste e o cómico, o erótico e o canibalista.

Guintche parte de um concerto de *jazz* de Archie Shepp a que assisti, e que depois registei em desenho. *Guintche* surge desse desenho. É importante referir que nas peças anteriores eu não usava música, só usei uma música no *Baal*. E *Guintche* é a primeira peça em que uso música durante praticamente a peça toda, e isso é uma mudança muito relevante... ou tudo ou nada...

Sim, isso parece-me muitíssimo importante. Imaginar as tuas peças anteriores que abordam a questão do ritmo e do movimento migratório sem música é muito diferente. E, se a introdução da música é feita em *Guintche*, trata-se de uma ruptura enorme, pois o ritmo da percussão é muito intenso, quase no limiar do transe.

A influência da música em mim era tal que criava uma relação de tensão, não sabia como fazer. Contudo, *Guintche* nasce de um concerto, do desejo da minha parte de uma performance do género do que se vê em concertos, no desporto, no circo.... a música era aqui essencial.

Parece tratar-se de uma figura múltipla, compósita como dirias. Um desenho, uma ginasta acrobata, uma artista de circo, uma *boxeur*... E em crioulo, como referiste noutra ocasião, *Guintche* tem vários



GUINTCHE, 2010 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] BOB LIMA



GUINCHE, 2010 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] BOB LIMA

significados: pode designar um pássaro, uma prostituta, ou uma pessoa com uma determinada atitude. Queres falar um pouco sobre isso?

Para mim, Guintche é uma figura do presente, do momento, vai-se fazendo com o que vai aparecendo sem grandes preocupações com a sequência lógica dos eventos ou com uma coerência. Podemos fazer um paralelo com o desenhar: desenhavas uma boca, depois um olho, e podes ter um rosto só com um olho e uma boca. Depois fazes um traço para o nariz, e tens o esquisso de um rosto. Descontente com os lábios, sobrepões traços, passas de um rosto contente a outro triste, apagas, o rosto fica sem boca, desenhavas uma boca monstruosa, desenhavas um olho fechado enquanto não fechavas o outro, o rosto fica com um olho fechado e outro aberto. E isso pode passar do rosto ao corpo ou até mesmo ao espaço, ou seja, depende deste processo de quando e como decides pôr a tua figura no papel ou, no caso do *Guintche*, na cena. O trabalho de *Guintche* também resulta daí.

Lembro-me de que no início me foi pedido para alterar a estrutura da peça e colocar o clímax no final, como se se tratasse de uma evolução,



GUINTCHE, 2010 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] LAURENT PAILLIER

ou como um atleta que começa a correr, a meio acelera e no fim até ganha a corrida. Mas isso seria contraditório com a ideia de *Guintche*, não seria uma estrutura *Guintche*.

No cenário vemos um material azul que cobre o solo e sobe para a parede de fundo, tendo somente um saco de boxe suspenso na lateral. Além disso, quando o público entra na sala há uma performer com um robe de *boxeur* que recebe os espectadores, encapuçada, que és tu. Há um lado provocador e divertido nas tuas obras...

Fiz uma viagem à Tailândia e vi uma luta de boxe que me impressionou bastante: o momento pré-luta, a música que acompanha a luta, as roupas, etc. Um espectáculo extraordinário! À saída, comprei a capa de boxe que uso na peça. E daí surge o saco de boxe. É um elemento que dialoga com o que faço e, curiosamente, sinto-me muito menos sozinha em palco. É uma presença forte e tensa.

E, na segunda parte da peça, em que vemos uma sucessão de cenas de circo ou de acrobacia, um pouco sem lógica ou coerência, também se inscrevem neste todo?

Há muitas coisas na segunda parte. A música na segunda parte é mais reconhecível como sendo de circo, mas a primeira também o é. E não vejo porque é que a primeira também não pode ser considerada como um número de circo.

Talvez por a primeira parte ser tão longa. Os números de circo têm uma cadência mais curta, há o *suspense*, o risco, o clímax, o sucesso ou a falha. Aquela figura inicial parece-me demasiado estranha para produzir essa leitura imediata. É uma figura que parece ter o corpo dividido em dois: as pernas firmes ao chão, as ancas dançam, e os braços e rosto mais móveis e expressivos. Como surgiu esta figura?

Foi muito simples, pensei num dos movimentos que gosto muito de fazer quando danço em festas, com amigos, ou num concerto, e aquele movimento de ancas, o rebolar (associado à expressividade do rosto de uma emoção qualquer) pareceu-me ser o mais recorrente e imediato. Foi como se me perguntasse quando danço fora do trabalho: qual é o movimento que surge primeiro? Existem outras oposições menos óbvias nos outros

momentos: simultaneamente contente e triste, o que corre mas não sai do lugar, o que salta por desejo mas é escravo desse desejo, o que é feio e bonito, entre muitos outros.

Em determinados momentos e em algumas peças, como em *Guintche* ou em *de marfim e carne - as estátuas também sofrem*, parece que devolves ao público, em tom de provocação, uma série de imagens construídas a partir de um imaginário exótico colonialista sobre África ou, no teu caso, Cabo Verde, mas completamente subvertido e desconcertado. Os ritmos da percussão e o teu movimento incessante das ancas não encaixa depois no conjunto da figura, com os seus traços trágico-cômicos. Já te questionaram se Josephine Baker terá sido uma influência. Queres comentar?

Quando vejo os vídeos de Josephine Baker, entendo que estabeleçam essa relação mas de facto não foram esses os filmes que vi quando estive em processo de criação de *Guintche*. Já tinha visto esses filmes e é verdade que a nossa memória retém coisas, logo admito que possam existir relações ou associações que não foram premeditadas. Talvez haja um desencontro entre as minhas próprias imagens e o imaginário que se tem sobre África ou Cabo Verde, não sei...

Numa ocasião, tive de pedir que alterassem no programa o texto de apresentação do *Guintche*, pois parecia que a peça tinha sido criada a partir de Josephine Baker e que era homenagem à artista, embora acrescentasse outras referências importantes, como Charlie Chaplin, boneca, cavalo, ginasta, robô, etc. Contudo, não fizeram essa alteração que pedi. E o público leu o programa e viu o espectáculo. Sou cabo-verdiana e na peça faço um movimento de ancas sobre uma música de percussão, logo, é normal que as pessoas projectem sobre isso e a projecção do público agrada-me sempre... Mas daí a escreverem no programa que aquela música é uma música de Cabo Verde, um batuque (música e dança muito específicas de Cabo Verde que nada têm a ver com a música de circo que utilizo ou a dança que faço nessa parte) não me parece acertado. As questões não surgem somente a partir do trabalho, mas são também reféns da comunicação da peça, de como se convida as pessoas a verem uma peça.

Pois, das narrativas que se constroem, algumas eventualmente por motivos comerciais. No contexto europeu em geral, notas que o público e os programadores atribuem ao teu trabalho um certo

carácter de exotismo ou, por outro lado, de crítica pós-colonial? E interessa-te convocar estes temas no teu trabalho?

Há muitos elementos que estão no trabalho, combinados entre si, chocando-se, anulando-se, redefinindo-se. É natural que haja uma pluralidade de leituras e de projecções do público sobre o trabalho de diversas ordens, de acordo com os seus fantasmas e desejos. Por isso, para mim tudo o que as pessoas sentem e vêem no palco é verdadeiro, é a sua verdade, a sua relação com a peça, além de mim.

A dança contemporânea tem esse lado de nos deixar por vezes desorientados, destabilizados, sem palavras, de dividir as opiniões, etc. o que vejo como uma qualidade. Por vezes, para fazer face a isso rotulam-se facilmente os trabalhos com conceitos mais ou menos consensuais, convencionais, ou até na «moda». Mas eu sou cabo-verdiana e vivo na Europa; as pessoas têm o direito de projectar sobre mim e sobre o trabalho que faço o que bem entendem, posso é concordar ou não concordar, rever-me nessa projecção ou não.

Não convoco temas desse tipo no meu trabalho porque não sei trabalhá-los coreograficamente, porque até aqui não fizeram parte do tipo de ideias que me deixaram muito curiosa, inquieta. E normalmente é a curiosidade, a inquietação perante aquilo que não compreendo que me faz avançar numa criação.

Sobre referências cinematográficas, há algumas obras que citas como *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch, e no caso de *de marfim e de carne*, o documentário de Chris Marker e Alain Resnais *Les statues meurent aussi*? Há alguma relação também com *Guintche*? O que te interessa nestas obras?

Les Maîtres Fous de Jean Rouch tem sido uma influência geral no meu trabalho (parece-me), mas esteve directamente relacionado com o *(M)imosa* (2011). Quando fui ver as *soirées de voguing* em Nova Iorque fiz logo três analogias, que pareceram um pouco estranhas para os meus colegas na altura, mas que rapidamente abriram novas portas para o trabalho. Em primeiro lugar, *Les Maîtres Fous*, pela performance das figuras encarnadas, pela performance de códigos sociais, pelo contexto social que está na origem dessas duas performances. É o transe resultante da performance e não de um poder sobrenatural. Em segundo lugar, os Wodaabe, ritual de celebração da beleza onde as mulheres escolhem os homens com

quem querem pernoitar, e a sua relação com *Faces*, uma das categorias do *voguing* durante o qual os concorrentes se aproximam do júri fazendo expressões e posturas que lhes parecem as mais belas ou impressionáveis. Por último, o *ballet* clássico, pela absoluta precisão e pelo rigor extraordinário da associação do movimento à música.

Sobre o *Chris Marker*, trata-se de um filme muito importante em variados aspectos e de que gosto muito, mas esteve directamente ligado ao *marfim*!

A peça *Paraíso - colecção privada* (2012) é já uma obra de referência tua. Mas foi *(M)imosa* (2011), co-criada com Trajal Harrel, Cecilea Bengolea e François Chaignaud, que terá contribuído para a tua internacionalização em grande escala?

A partir de *(M)imosa*, tanto o público como programadores dos teatros me questionaram sobre o trabalho que desenvolvia individualmente. Eu já tinha criado *Guintche*, um solo, peça de fácil circulação, e daí surgiram os convites. Por esse motivo, muitas pessoas pensam que o *Guintche* é posterior ao *(M)imosa*.

E qual é o público com quem sentes uma maior receptividade da tua obra?

Sempre tive muito apoio em França. Mas, desde há uns anos, o público em Lisboa tem-se relacionado com as peças com muito entusiasmo. O público é uma entidade heterogénea, são vários corações a bater em cadeiras separadas... Na mesma peça podemos ter uma pessoa que sai muito chateada antes de a peça acabar, outra que dorme e outras que reagem com grande emoção. Há quase sempre os dois extremos, mas felizmente temos tido um maior número de pessoas a gostarem muito e a sentirem-se muito tocadas com as peças.

Voltando ao *Paraíso - colecção privada*, trata-se de uma obra com tantas referências e tantos elementos simbólicos que me ficarei por questões de ordem mais geral. Como surgiu a ideia de trabalhar sobre um tema tão singular como *Paraíso*? Quais foram as obras pictóricas, musicais e literárias mais determinantes para a sua criação e porquê?



PARAÍSO - COLEÇÃO PRIVADA, 2012 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] HERVÉ VÉRONÈSE



PARAÍSO - COLEÇÃO PRIVADA, 2012 (MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] HERVÉ VÉRONÈSE

Na altura, tive a oportunidade de ver muitas exposições e constatei que muitos artistas se tinham debruçado sobre o tema do Paraíso, principalmente na pintura, e que tinham inventado as suas próprias imagens e criações do paraíso. Há também um detalhe curioso: o meu primo enviou-me uns vídeos com gravações das danças do grupo Compass que tinham acontecido precisamente no cinema Éden Parque, em São Vicente, o coração do imaginário colectivo da ilha na altura... Da relação da palavra Éden com cinema, mais a minha memória, resultou o paraíso... De repente pareceu-me o ponto máximo da imaginação ficcionar sobre o paraíso! (*risos*) E daí o subtítulo *coleção privada*, uma forma de resgatar esse paraíso, sobre o qual todos nós temos uma projecção mais ou menos elaborada, para uma esfera privada, para uma ficção privada. O que não significa que não tenhamos estado em torno das imagens e das músicas de outros paraísos.

Claro. E podemos falar um pouco dessas referências?

Estivemos em torno do filme *Yellow Submarine* dos Beatles, de *Un Chien Andalou*, de Dalí e Buñuel, *Inferno*, de Clouzot, *The Birds*, de Hitchcock, as pinturas de Jan van Eyck, Hieronymus Bosch, Francis Bacon, a arte da magia e a figura do mágico, frescos e pinturas religiosas (interessou-me sobretudo a importância das mãos e do rosto, e os voos dos anjos, criaturas com asas), andámos à volta ainda de jardins, ruínas em jardins, a luz, entre outros elementos que já não me recordo. As luzes do Paraíso formam uma ruína ou gaiola suspensa, muito iluminada, quente (pela quantidade de luzes), por onde se pode entrar e sair.

Isso pode estar também associado à questão do sonho, do imaginário e do inconsciente, do seu impossível acesso e paradoxal abertura.

Sim, para mim estar no paraíso significava estar fora de si, ou seja, do outro lado do espelho, estar no lugar do reflexo, estar com o reflexo. E, à força de estar demasiado consigo próprio, está-se fora de si.

Há até mesmo uma duplicação da imagem, como se abrisse outras possibilidades.

Sim, o espelho aqui é a porta que abre uma outra realidade, inclusivamente associada à magia. O espelho para mim é esse lugar de projecção.

Haveria muito a perguntar sobre o *Paraíso – colecção privada*, mas talvez possamos agora falar um pouco sobre a peça *de marfim e de carne*. Foi a partir das *Metamorfoses* de Ovídio que surgiu a vontade de trabalhar a metamorfose das estátuas, entre o marfim e a carne?

Não, foi somente a partir de um interesse pelo animado e pelo inanimado, pelas estátuas.

E isso também surgiu com visitas a museus?

Talvez... Inquietava-me a ideia de que se poderia ter acesso a uma vida qualquer por trás de um objecto inanimado. Por exemplo, Atlas, quando suporta um edifício ou uma varanda durante séculos, será que não se cansa? Ou uma estátua no meio de um jardim que está toda coberta de cocó de pombos (*risos*), será que não se quer limpar? Uma estátua que está sempre a ser molhada numa fonte, será que não tem frio e se quer secar? Como se existisse vida, outro tipo de matéria dentro de um contorno fixo, definido, duro, frio.... Têm olhos, mas não nos vêem, ou será que vêem? Nas estátuas, interessava-me a relação entre a vida e a morte. Cheguei às *Metamorfoses* de Ovídio pelas mãos de Orfeu e Pigmalião. Desde o início do projeto que a ideia era criar um baile de estátuas com música ao vivo, mas com instrumentos rijos, duros o que nos levou ao metal, aos címbalos.

Estavas interessada na passagem entre estados, do animado ao inanimado?

Sim, e por isso trabalhámos sobre a petrificação – o momento em que se entra nesse estado, a permanência e o momento em que se sai desse estado, o tornar-se estátua, pedra, frio e, o seu oposto, quando a pedra se torna carne e quente...

A propósito do filme de Alain Resnais e de Chris Marker *Les statues meurent aussi*, e da expropriação da arte africana do seu contexto onde desempenha uma função cultural, um objecto com vida que, ao ser levado para o museu, é descontextualizado, desvitalizado da sua função performativa, assumindo um papel de objecto de consumo cultural para o espectador ocidental. Interessava-te este lado de animismo e de vida dos objectos?



DE MÁRFIM E CARNE - AS ESTÁTUAS TAMBÉM SOFREM, 2014 (LANDER PATRICK, BETTY TCHOMANGA, ANDREAS MERK, MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] HERVÉ VÉRONÈSE



DE MÁRFIM E CARNE - AS ESTÁTUAS TAMBÉM SOFREM, 2014 (MARLENE MONTEIRO FREITAS, BETTY TCHOMANGA), [F] PIERRE PLANCHENAU



DE MARFIM E CARNE - AS ESTÁTUAS TAMBÉM SOFREM, 2014 (BETTY TCHOMANGA), [F] PIERRE PLANCHENAU



Sim, sem dúvida. O Chris Marker e o Alain Resnais, nesse filme, tornam-se a figura do Pigmalião pelo modo como filmam, montam, como associam imagem e música, texto, etc. Os objectos ganham vida.

Sobre o mito de Pigmalião, quando estava a ler a obra de Stoichita *O Efeito Pigmalião*, a dada altura há uma referência a um material transitório, a cera, na passagem da estátua para a carne, do inanimado para a vida.

Sim, quando o corpo da estátua começa a ficar mole, quente, e os dedos de quem a toca penetram ligeiramente.

Sim, como se a cera pudesse ser esse material transitório que pode ser tudo. E tu já referiste a propósito de *Guinche* que, apesar das suas metamorfoses ou diferentes estados, existia algo que perdurava, o material permanecia o mesmo, comparando-o com a potencialidade da cera.

Sim, perdura a essência, a natureza, a matéria... a cera é moldável, transforma-se mas mantém-se cera. Assim podes mudar a forma infinitamente, mas manter uma natureza qualquer intacta. Por exemplo, a propósito do género, por vezes as pessoas perguntam-me se esta é uma questão para mim... escolho o género que me convém e melhor serve o meu propósito em determinado momento, depois mudo se houver necessidade disso. Por vezes, as pessoas referem-se às metamorfoses no meu trabalho como saltos de uma coisa para outra. Independente da forma ou do ritmo com que sucedam, para mim há figuras híbridas e complexas que podem escolher qualquer forma desde que a sua cera se mantenha.

Interessante... porque se as metamorfoses não alteram a coisa em si, ou seja, se a natureza permanece, o híbrido torna-se uma potência em si mesmo, indefinidamente. Em *Jaguar* (2015), o belíssimo dueto com Andreas Merk, partes de uma vontade inicial de realizar um teatro de marionetas. Além deste desejo, referes-te também a cenas de caça, e a outras influências como *Mandinga d' Soncent*, *Wölfli*, *Blaue Reiter*. O que te motivou para criar esta coreografia e quais foram as principais referências?



JAGUAR, 2015 (MARLENE MONTEIRO FREITAS, ANDREAS MERK), [F] LAURENT PAILLIER



JAGUAR, 2015 (ANDREAS MERK, MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] LAURENT PAILLIER



JAGUAR, 2015 (ANDREAS MERK, MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] LAURENT PAILLIER



Projectava uma cena de caça na natureza, como se fosse o excerto de um teatro de marionetas. A figura da marioneta punha a questão da escala e na obra de Wölffi, encontrei essa relação tanto nos desenhos como na escrita. Ele combina figuras muito pequenas com padrões vertiginosos. A estrutura é muito clara, fixa, austera quase, o conteúdo, louco, excessivo, vertiginoso... ele chama-se a si próprio tanto o santo e o senhor do universo como a criança pequena, logo, ele coloca-se num largo espectro de existência, vai do seu berço ao seu caixão. Ainda em torno da arte bruta, as bonecas do artista Michel Nedjar recordavam-me alguns adereços que os Mandinga em Cabo Verde usam: paus com cabeças de bonecas, corda, etc. Visitei o museu de arte bruta um ou dois anos antes do *Jaguar*, e foi uma experiência fortíssima, nesse sentido teve muito relevo na nossa pesquisa.

A natureza levou-nos ao encontro dos *Der Blaue Reiter* e da sua pintura como janela para sensações e não como representação da realidade, um pouco como eu própria vejo a boneca, objecto que não sente, mas que à medida que a manipulamos projectamos sobre ela sensações, emoções. Da relação entre Kandinsky (com a sua colecção de desenhos infantis) e Arnold Schönberg chegámos à «Noite Transfigurada», poema musicado que trata um passeio na natureza. Para fazermos face a Schönberg, Stravinsky e sua força percutida....

Eu tinha a sensação de que a peça era uma cena de caça, embora sem nunca sabermos se caçávamos ou se éramos caçados por qualquer coisa, ou por quê: um animal, um sonho ou um delírio vertiginoso... mas teríamos de estar sempre atentos, em alerta, preparados fisicamente, logo a ideia de actividade física, de treino... uma toalha à volta do pescoço.

Eu tinha terminado o projecto que realizei com as mulheres no estabelecimento prisional de Tires, e trabalhámos com toalhas sobre a música de Stravinsky, a questão da higiene, situações de sauna ou de *spa* que combinam o elemento da água e da limpeza com as sensações do prazer, do lazer e bem-estar. Isso veio também influenciar o *Jaguar*.

A toalha é um elemento, assim como a marioneta, que quando manipulada permite que projectemos nela ideias diferentes.

O cavalo, por mais estranho que pareça, já vinha da peça *Paraíso*, concretizou-se finalmente em *Jaguar*. Andámos também em torno da mitologia grega, das relações dos deuses e seus amores na natureza, dos banhos, do voyeurismo e sua punição, e a peça começou a ganhar forma a partir disso tudo. E de entre muitas outras coisas...

Wolffi esteve muitos anos da sua vida internado num hospital psiquiátrico, e desenhava bastante.

Sim, ele desenhava muitíssimo e com muito detalhe. Incluiu nas suas pinturas textos, colagens e notações musicais.

Os textos dele estão traduzidos e acessíveis?

Sim, um dos textos que utilizamos nas *Bacantes* é dele, não o integrámos no *Jaguar* e nas *Bacantes* ressurgiu com outro sentido para nós.

E há também um filme de Jean Rouch que se chama *Jaguar*.

É verdade. E há também uma música do Prince que se chama *Jaguar*. As coisas não surgem do nada. Mesmo quando não nos lembramos elas vêm de algum sítio. As imagens sofrem de reminiscências.

Ou de um conjunto de sítios que depois não conseguimos localizar.

Isso. Lembrei-me (ou redescobri) mais tarde que havia essa música do Prince com este título.

É curiosa a relação com a natureza que apontas porque, por outro lado, *Jaguar* tem um cenário tão minimal, os figurinos têm uma imagem higienizada...

Sim, mas temos a pintura dourada no corpo que passa toda para a roupa branca, sujando-nos (tipo terra). A maquilhagem, vermelha e verde, na cena final exagera ainda mais esse lado, borrado, sujo. Começámos no limpo e terminamos no sujo. Ainda o som: chuva, pingos de água, trovoadas e moscas.

Ainda sobre o *Der Blaue Reiter* como movimento precursor do expressionismo, queres acrescentar algo mais?

Interessou-me a ideia da não representação de um real, mas uma superfície que dá entrada a um mundo sensorial, emocional. O cavalo azul do Franz Marc que contribuiu para o nome do movimento artístico acabou por apoiar a escolha da cor do cavalo em *Jaguar*.



BACANTES - PRELÚDIO PARA UMA PURGA, 2017 (BETTY TCHOMANGA), [F] FILIPE FERREIRA



BACANTES - PRELÚDIO PARA UMA PURGA, 2017 (FLORA DÉTRAZ, CLÁUDIO SILVA, COOKIE, TOMÁS MOITAL, MIGUEL FILIPE), [F] FILIPE FERREIRA

Azul, para Kandinsky, era a cor da espiritualidade.

Sim.

Em *Bacantes - prelúdio para uma purga* (2017), regressas novamente a uma peça de grande grupo e o palco é partilhado por treze performers, músicos e bailarinos, entre eles tu. Uma vez mais esta obra parece operar através da força, da intensidade e carga emotiva e menos através da transmissão de um conceito ou mensagem. Quais foram as grandes linhas de força que orientaram a tua pesquisa e criação da peça?

Foi Nietzsche quem nos recordou de que a tragédia tinha nascido do génio da música.

A música é o pulmão da peça: por um lado, pela força contrária à ideia de transmissão de uma mensagem específica e unívoca e, por outro, a figura do músico sentado com uma estante de partituras à frente. Contudo, qualidades que se reconhecem no texto e nas personagens são tratadas coreograficamente – por exemplo, a errância, ambiguidade, distorção, duplicação, hesitação, cegueira, desmembramento – como partes estruturais da peça: a fuga, a perseguição, a caça, alterações repentinas, entre outras.

Eu estava também muito interessada no antropomorfismo, na projecção de diferentes qualidades sobre os objectos em cena: as estantes de partitura, os microfones, os bancos, os trompetes, as surdinas, as colunas de som, os projectores (som), o espelho. Inicialmente, as estantes para mim eram simplesmente os nossos «tirsos» que se desmembravam, depois descobri o seu potencial de metamorfose infinita. A acrescentar ainda o irracional, a tensão entre as forças apolíneas e dionísicas, aquilo que um contém do outro, aquilo que um necessita do outro.

Trata-se de uma peça que propõe uma selecção musical muito precisa e que, embora parta de uma tragédia grega, exclui o texto em palco. É uma leitura coreográfica de Eurípidés, mas a música assume sem dúvida um papel excepcionalmente relevante.

Não incluí o texto original da tragédia, mas a peça tem muitos outros textos, como os poemas de Sanguinetti, Pasolini, Artaud, letras de músicas de Grace Jones, «Walking in the Rain», «Desafinados» de Caetano Veloso,



BACANTES – PRELÚDIO PARA UMA PURGA, 2017 (BETTY TCHOMANGA, MARLENE MONTEIRO FREITAS), [F] FILIPE FERREIRA



da Favela Funk, há ainda os textos «Good evening Ladies and Gentlemen» de Wölflí, e de Jeremy Irons no filme *M. Butterfly* (1993), de David Cronenberg.

Sim, tens razão... há de facto muito texto em cena.

Quanto à música: a «Sequenza X» de Berio, uma das peças mais difíceis para trompete, em que a peça deve soar como uma improvisação e não como uma peça escrita; uma versão da «Tabanca» dos Tubarões, viúva e mãe (marcha fúnebre); «Cusas di coração» (Ildo Lobo); versão revisitada de «Love Letters» dos Metronomy; «Bolero» de Ravel, etc. e outras criadas por nós, no trabalho, o nosso *reggae*, o discurso, a *landscape*, o pénis, o pássaro, a máquina de escrever, o relógio, entre muitos outros.

Berio escreveu uma peça à semelhança de uma improvisação. À semelhança do que acontece com as Bacantes – o grupo de mulheres que se junta e sai à rua com um propósito –, estive a pesquisar manifestações parecidas. Por exemplo, a tabanca, um dos estilos musicais que usamos, além de ser uma música, é uma festa, uma confraria.

Queres explicar um pouco melhor o que é a tabanca?

Consta que existia um dia específico, em Maio, no qual os escravos saíam à rua, incorporando códigos e figuras sociais, distantes da sua realidade, reinventando-se. Em certa medida, podemos estabelecer um paralelo com o movimento *voguing*, com os trabalhadores no filme de Jean Rouch (*Les maîtres fous*), ou até com a tradição do Carnaval. Tabanca (em Cabo Verde) é uma confraria. Uma vez por ano, sai à rua, em forma de festa religiosa, com aspectos pagãos, onde se podem distinguir algumas figuras-tipo, como os soldados, o rei, o santo, entre outros, acompanhados de música: o tambor e o búzio.

Em *Bacantes*, um grupo de mulheres junta-se e sai à rua em forma de ritual. Há vários exemplos deste tipo de agrupamento de pessoas que saindo à rua, em manifestações religiosas ou de outra ordem, e sob a força colectiva, resultam em desfechos terríveis, como é o caso desta tragédia de Eurípides.

E podemos estabelecer uma relação do búzio com os trompetistas das *Bacantes*?

Sim. Tentámos trabalhar a relação rítmica do búzio com a percussão com o trompete. Mas também há as figuras que têm alguma correspondência com as personagens de Eurípides, o rei, o soldado, a rainha, etc. Durante a entrada de público, no centro do palco, a Betty segura uma «estante-tirso» em forma de coroa.

Só me recordo dos algodões nos olhos, que associei ao cego Tirésias.

Pois, na verdade quando a tragédia chega ao palco, já passou por um processo de digestão colectiva e individual. Existe uma relação com o texto, não de representação, mas quase de reescrita. O rei nas *Bacantes* de Eurípides é Penteu, e ele é de facto o cego da tragédia, é quem menos vê e acaba por morrer. Tirésias, o cego, é, paradoxalmente, quem vê melhor.

Sim, sem dúvida. Introduzes pela primeira vez nos teus trabalhos coreográficos uma projecção de imagem em movimento, e deslocas os performers, temporariamente, para a posição de espectadores. O que te levou a escolher este *medium*, a destacar este momento e qual a ária musical que o acompanha?

A ária é «Dido & Aeneas», de Purcell. A música não pertence ao filme originalmente, é uma montagem. Pomo-nos na situação de espectadores de cinema como o resto do público nesse momento. Para mim, é talvez o único espelho colectivo (objecto importante na Grécia Antiga) possível, por enquanto! De um modo ou de outro, todos nós saímos de outro corpo e através de uma ferida, de uma abertura. Vi o ecrã como um espelho, onde um reflexo comum, do performer e do público, era possível. Não nos lembramos, mas todos sabemos que passámos por isso...

E uma vez mais, os detalhes são pensados meticulosamente: desde os adereços, aos objectos em palco, à colocação dos performers em relação ao palco/plateia. Queres partilhar connosco as influências que condicionaram as tuas escolhas na disposição dos performers?

Desejávamos pôr um texto em imagem, ou seja, em cena e isso os Gregos já faziam nos seus frescos, pinturas e vasos. Visitei vários museus na Grécia, e estando já a trabalhar sobre a figura do músico sentado, fiquei

surpreendida a quantidade de representações de pessoas sentadas. Há técnicas e regras que estão relacionadas com o modo como os Gregos representavam as suas figuras pictoricamente: o sentar de frente ou de perfil tinham significados diferentes por motivos vários, nomeadamente, pela relação ocular que estabelecia com o observador. Para os Gregos estar vivo é ver e ser visto. Por exemplo, as figuras representadas em perfil têm um estatuto diferente de figuras representadas de frente, normalmente embriagadas, a sonhar, a morrer, etc.

A propósito dos estudos de Françoise Frontisi-Ducroux que assinaste como uma influência importante, li que era frequente encontrar Dionísio retratado em copos e jarros de vinho voltado para o observador, aquele que iria beber o vinho, interpelando-o com o seu olhar directo.

Sim, Dionísio entra nos seus fiéis seguidores pelos olhos, é a sua forma de possessão.

Dionísio é também o deus da máscara.

Sim, mas na tragédia e para os Gregos da Grécia Antiga a máscara não tem o mesmo significado que tem para nós. A máscara não é um objecto que esconde a pessoa por trás dela. A máscara é a face do ator. A palavra grega *prosopon* significa simultaneamente máscara e rosto. O actor, quando põe a máscara, torna-se a máscara, deixa de existir enquanto suporte da máscara, não existe enquanto pessoa mascarada. Isso para mim foi um alívio em termos coreográficos, porque não tinha um interesse específico em trabalhar com máscaras.

E a colocação dos performers na boca de cena, ora de perfil ora de frente, também se relacionou com essas representações pictóricas dos Gregos.

Sim, isso ajudou-nos a estruturar a peça e sua espacialidade, quando se vêem os olhos ou quando não se vêem (noções influenciadas pelos estudos de Frontisi-Ducroux).

A boca de cena, o fosso de orquestra, o espaço ocupado pelo coro é uma estratégia de aproximar o máximo possível o performer do público. Isso tem que ver com exigências do trabalho.

Por último, e ainda sobre a projecção de imagem em movimento, queres elaborar um pouco sobre esse elemento?

O vídeo é um excerto do filme *My Private Love Song* (1974), do documentarista japonês Kazuo Hara. O excerto do filme de Kazuo Hara termina nas *Bacantes* num *frame* da mãe (só se vê a cabeça – não se sabe se chora ou se ri) com o filho, acabado de nascer entre os braços, e onde só se vê a cabeça do filho (sabe-se que está vivo porque se viu o excerto, mas o *frame* é ambíguo). Para mim, o nascimento em Hara tem a mesma intensidade da morte em Eurípides. Na tragédia de Eurípides, a mãe tira a vida ao filho. O momento mais emocionante da peça é o retorno de Agave ao palácio com a cabeça do filho, pensando ser um troféu de caça. Seu pai (Cadmó), resgatará gradualmente os olhos da própria filha, espaço antes ocupado por Dionísio, em reconhecimento do seu filho. Agave (filha e mãe) passa da cegueira à «dor cega», nesse momento passa-se de terror a horror.

O excerto do documentário é de uma intensidade tal que não deixa o público indiferente. Por fim, e tentando olhar para os teus trabalhos mais recentes com algum distanciamento e numa perspectiva de conjunto, pensas que há alguns traços coreográficos comuns, nomeadamente, uma certa gestualidade mecanizada sobretudo em *Bacantes*, *Jaguar* e *de marfim e carne*?

Existem dois ritmos recorrentes resultantes de duas qualidades: a tensão e a atenção. Podemos falar ainda de uma escrita exaustiva (excesso de movimentos para cada performer) que compõe o espectáculo, a escrita de palco e do momento que eu chamo de sintomas, que emergem em cena e a partir de cada intérprete. A relação entre público e performer é uma dança a dois, há um acerto do passo que se vai fazendo; porém, o público é uma entidade heterogénea e imprevisível. Os sentidos do performer estão em alerta máxima: ouve-se melhor, vê-se de modo diferente, respira-se de um modo diferente, por vezes consegue sentir-se o público que está no lugar mais distante da cena.

Tensão e atenção são duas palavras pertinentes para pensar o teu trabalho, porque a força e intensidade que imana não são imunes ao desconcerto e à perturbação. Daí talvez os movimentos surgirem por vezes rígidos e tensos.

Não consigo ter uma distância suficiente em relação ao trabalho que tenho vindo a desenvolver (que nem é assim tão extenso) para identificar um vocabulário e parece-me que não será isso o mais relevante do trabalho. Penso sim que há elementos recorrentes: a questão da figura, da ficção, a coexistência de elementos heterogéneos, a questão da intensidade. A partir de uma ideia inicial, a curiosidade, o desejo e o medo alinham-se numa construção ficcional. Há um afastamento da realidade, para melhor se aproximar dela.

Talvez seja como referiste a propósito do espelho: «à força de estar demasiado consigo próprio está-se fora de si». E, diria eu... porventura mais próximo de si.

Muito obrigada, Marlene, pela tua disponibilidade e generosa partilha.