

CADERNOS DA PANDEMIA

DO INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO



VOL. 1

ATOS DE INTIMIDADE:
CARTOGRAFIAS PARA UMA PRÁTICA ARTÍSTICA

CADERNOS DA PANDEMIA

DO INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO



VOL. 1

ATOS DE INTIMIDADE:
CARTOGRAFIAS PARA UMA PRÁTICA ARTÍSTICA

2020

CADERNOS DA PANDEMIA

Esta publicação responde à exigência da relevância do conhecimento sociológico neste contexto de pandemia. É urgente analisar e debater a urgência, respeitando as formas, linguagens, métodos e protocolos do campo científico.

De repente, algo que os/as sociólogos/as há muito escreveram sobre as dimensões do risco e da incerteza à escala global, toma conta das nossas vidas sob a forma de uma pandemia. Contudo, este fenómeno pouco tem de catástrofe «natural». Na verdade, na multiplicidade de causas que a potenciam e na plêiade de consequências que se experimentam, sobressaem ativamente processos sociais. A relação predadora homem/Natureza; a fragilidade de serviços públicos, nomeadamente de saúde, ameaçados por políticas austeritárias; o aprofundamento e a ampliação de desigualdades sociais entre países e dentro de cada Nação, aumentaram, em muito, a intensidade do flagelo e as vulnerabilidades humanas e sociais.

Sociólogos/as e cientistas sociais têm sido rápidos a construir conhecimento e a instaurar observatórios sobre a emergência. Estabelecem-se redes, lançam-se projetos, ativam-se cumplicidades.

O IS-UP faz a sua parte, abrindo caminhos de debate com estes cadernos.

O coordenador e a comissão executiva do IS-UP:

João Teixeira Lopes

Lígia Ferro

Idalina Machado

ÍNDICE

Antes de começar

Cláudia Marisa

Nota Introdutória

Atos de representação: verosimilhança e simulacro

Cláudia Marisa

O corpo social e o corpo físico: o presente e o futuro

Beatriz Valentim

Como caminhar na especificidade do espaço indefinido do digital?

Daniel Pinheiro

Imaginário familiar - linha de tempo

Tânia Dinis

Nódoas negras

Júlio Cerdeira

Now and then

Hugo Calhim Cristóvão

Joana von Mayer Trindade

ANTES DE COMEÇAR

Quando João Teixeira Lopes me desafiou para organizar uma publicação que, de alguma forma, refletisse a criação artística neste momento pandémico recordei-me do “manifesto” de Pina Baush: “*dance, dance, otherwise we are lost*”¹.

O convite que me foi endereçado, em formato de *carte blanche*, foi sentido na forma de dois andamentos: Um primeiro andamento – *Allegro* – com a disposição entusiástica que o caracteriza; um segundo andamento – *Adagio* – com a consciência da enorme responsabilidade desta tarefa. O tempo que vivemos e que tentamos aprender a habitar, convida-nos a repensar o lugar da arte no mundo. Não é uma tarefa simples ou linear, e esta publicação ensaia uma interpretação, assumidamente redutora, evocando a narrativa subjetiva e intrapessoal do elenco artístico convocado.

Face à indagação – que arte para este novo mundo – acredito que será o olhar empático dos artistas que, apesar da situação precária que caracteriza a trajetória da maioria dos criadores portugueses (e que tendencialmente se agudizará nos tempos que se avizinham), documentará a memória futura da experiência humana.

Martha Graham (1884-1991) anotava o seguinte no seu diário: *No artist is ahead of his time. He is the time. It is just that others are behind the time (...) The most brilliant scientific discoveries will in time change and perhaps grow obsolete as new scientific manifestations emerge. But art is eternal, for it reveals the inner landscape, which is the soul of man.*²

1 Pina. 2011. Wim Wenders. Alemanha. Dvdoutlet.

2 Martha Graham, *I am a dancer*, in The Routledge dance Studies Reader (1988) by Alexandra carter and Janet O’Shea, p96

NOTA INTRODUTÓRIA

Com esta publicação, propomo-nos reunir elementos que nos permitam ensaiar estratégias metodológicas de criação artística que se revelam singulares face aos novos constrangimentos dos “palcos da arte”. Se, inicialmente, o nosso objeto consistia na análise do corpo biográfico performativo, cedo nos apercebemos do carácter limitador desse propósito. Subjacente a esta análise surgirá, como veremos ao longo dos textos, a criação artística como lugar antropológico do corpo, espaço de manifestações efémeras, que nos fornecem breves vislumbres da forma como o artista imagina a sua trajetória pessoal. Assim, verificar-se-ão no “corpo discursivo” do texto momentos de divagação, inerentes a esta dinâmica da experiência individual do “corpo em cena”, que nos remetem para um discurso de intimidade e para a esfera do simbólico. Aliás, a própria noção de universo simbólico refere um jogo de espelhos, entre uma face visível e uma outra latente: a evocação de um lado ausente. Tornar esse ausente presente é a grande motivação da praxis artística. Note-se que a ordem do simbólico é um veículo de expressão do indivíduo e das sociedades, constituindo, por si só, um conjunto de representações de sentido para quem deseja habitar o mundo. Assim, pensar o domínio do simbólico reenvia-nos para o humano concreto e real, que se enuncia como um sujeito inventivo e imaginativo que, aproveitando brechas, campos de possíveis, ou mesmo subvertendo realidades, constrói, quotidianamente, o seu real, reinventando, desta forma, o seu campo de ação. A realidade artística inscreve-se neste movimento cognitivo do sujeito autónomo. As manifestações estéticas demonstram-no como uma extensão orgânica do pensamento.

Cinco corpos artísticos, em discurso, são vividos em cena e, por espelho, neste e-book: Beatriz Valentim; Daniel Pinheiro; Tânia Dinis; Coletivo Banquete (Joana Martins, Júlio Cerdeira, Rúben Borges); Coletivo Nuisis Zobop (Hugo Calhim Cristovão & Joana Von Mayer Trindade)

Cinco corpos em cena e cinco histórias a serem contadas, cruzadas por discursos poéticos, filosóficos, sociológicos e artísticos. O devir humanista atravessa, desde sempre, as práticas da arte, do coração da literatura à materialidade do palco exigindo que o artista acione a sua própria estética do olhar. Em função da efemeridade e da subjetividade do momento (pandémico) que vivemos, empreendemos um movimento dialético entre conceitos e discursos, do domínio do racional e consciente, e esses outros discursos que se instauraram em cena, que são do domínio do inconsciente e do indizível. Isto, com o propósito de deixar entrar em cena o corpo biográfico/artístico na sua complexidade, numa dialética entre o vivido e as suas representações.

O convite feito aos artistas deve-se, essencialmente, a uma motivação pessoal. Sendo espetadora/testemunha dos trabalhos desenvolvidos por estes criadores, reconheço neles uma singularidade artística que inaugura novas formas de criação e de “estar em cena”. Falamos, nomeadamente, da articulação entre investigação académica e práxis

artística, dos arquivos pessoais e familiares como matéria artística e documento social, de novos dispositivos tecnológicos como linguagem artística, do corpo biográfico como arquivo de representação, de propostas de fruição estética numa relação interpessoal (criador-espectador). O trabalho destes criadores demonstra que, num plano de ação artística, estava já a ser experimentado, muito antes da pandemia vivida, um novo *modus operandi*.

Abdicamos, neste trabalho, de um ponto de vista soberano, corroborado pela impossibilidade de se enunciar uma linguagem pura e total sobre a criação performativa, uma vez que ela se revela um objeto de estudo conceptual, simbólico e representativo. Não abdicamos, no entanto, da fruição de inúmeras visões do mundo e de múltiplas combinações de abordagens, única forma de respeitar a dimensão do objeto de estudo. Nomear, desde já, a dispersão e a limitação da presente publicação, é admitir o fascínio e a profunda admiração pelo seu objeto.

ATOS DE REPRESENTAÇÃO: VEROSIMILHANÇA E SIMULACRO

Cláudia Marisa

A Vida Mediatizada

Nos últimos vinte anos, síncrono ao início do século XXI, as práticas artísticas encetaram uma profunda reflexão sobre a função das artes cénicas numa sociedade em que a realidade se mediatizou de forma irreversível, teatralizando os espaços relacionais. Na verdade, sabemos-nos moradores de uma sociedade de consumo e de simulacro, onde tudo se julga em arenas de aparência. Agudizado pelos avanços tecnológicos, e por um inédito paradigma comunicacional que o recente “Estado de Confinamento” potenciou, urge, pois, questionarmos qual o espaço que o fenómeno performativo pode ocupar na sociedade de espetáculo transumana que habitamos. Importa, igualmente, investigar em que sentido a representação – artística, social e mediatizada – se constrói como lugar de comunicação e de imaginário. Com efeito, a arte, enquanto fenómeno espetacular, já não é de fácil definição ou localização, sendo a representação hoje entendida em sentido lato. O espetáculo passa a ser um modo de comportamento, uma aproximação à experiência intrapessoal. Deveras, nunca tanto como agora, representação e vida quotidiana se misturaram, daí a nossa referência a dois tipos de representação: a cénica propriamente dita e a vida quotidiana como representação, sendo as suas convenções e signos similares. Falamos de códigos teatrais, artísticos (convenções espetaculares) e códigos extra teatrais, quotidianos (elementos expressivos da representação pertencentes a códigos culturais e sociais específicos).

É unânime que o desenvolvimento da criação artística está diretamente relacionado com o desenvolvimento cultural, social, político, económico, técnico, etc. Desta feita, a arte apresenta uma destilação de inúmeras visões do mundo e cosmologias, com implicações conceptuais e epistemológicas. Atualmente, cria-se “no” e “para” um cenário em que: (i) o espaço divide o mundo em

sujeitos observantes (testemunhas passivas e/ou ativas) e observados (actantes sociais e artísticos); (ii) o tempo é percecionado como uma sucessão linear de momentos presentes, com uma resultante dificuldade em se destrinçar os conceitos de mimese e de verosimilhança; (iii) a realidade social é vivida como objeto ficcional próximo de um discurso cinematográfico; (iv) a racionalidade tecnológica põe a tónica na individualização e visibilidade social (o desejo de ser figura pública e/ou celebridade); (v) a comunicação reticular valoriza uma estetização do quotidiano em jeito de dogma existencial. Face a este panorama é natural que as formas artísticas sejam, igualmente, postas em causa. Só que, atualmente, não se põe em causa o “teatro burguês” como o definiu Artaud (1989) mas toda uma arte denominada de *vanguarda*, que nasceu no século XX do não-conformismo e que, atualmente, perdeu o seu estatuto contestatário, institucionalizando-se. No século XXI as artes “vivas” deparam-se, uma vez mais, com o vazio, procurando-se um espetáculo alternativo com novos projetos que englobem a atual complexidade de propostas artísticas. É preciso ter presente que as artes cénicas, enquanto fenómeno espetacular, pretendem comunicar com um destinatário coletivo, presente física ou virtualmente, no momento de transmissão da mensagem. Neste processo, o espectador não é um mero agente passivo com reações previamente definidas e codificadas, mas um interveniente ativo e coprodutor do espetáculo; por tal, será também sujeito de transformações cognitivas e sensoriais. Deste modo, a receção espetacular é um processo interpretativo, tendo em conta dois níveis: nível estético (códigos de comportamentos e de convenção cénica); nível extra estético (universo sociocultural). Assim, a representação é mimese a partir da vida sociocultural, logo, uma construção que se mescla com o real e que se altera de cultura para cultura, de sociedade para sociedade. Neste processo, o público não é um mero agente passivo com reações previamente definidas e codificadas, mas um interveniente ativo e coprodutor do espetáculo.

Verosimilhança e Meta Verdade

Assiste-se, no momento presente, a uma série de debates sobre o esbatimento da classificação cultural e artística. Com efeito, as artes estão a tornar-se menos hierarquizadas, mais universais, verificando-se um esbatimento de fronteiras. Os criadores exploram outras áreas, além das suas linguagens artísticas, dando origem a novas correntes. Este esbatimento, para além de refletir uma alteração nas estruturas socioculturais, implica igualmente uma educação artística mais alargada que, necessariamente, produz alterações no gosto estético e cultural. Ao nível da criação (produção artística/cultural) este esbatimento de fronteiras traduz-se num espírito de liberdade e tolerância. Cada artista tem o direito de criar sem que exista um modelo ou limite previamente definidos, cabendo ao espectador a tarefa de descodificar, criando e julgando a obra. Se quisermos definir um modelo contemporâneo de espetáculo, temos de falar de cruzamentos, isto é, de um espetáculo plural que conjuga elementos heterogéneos. Perante esta amálgama de propostas, será necessário que a cena assuma e aceite uma pluralidade de caminhos possíveis, sabendo de antemão que cada caminho implica não só técnicas e métodos específicos, mas, principalmente, um imaginário de referência próprio, assim como uma realidade e um universo concretos. Note-se que a necessidade sentida de uma reflexão pluridisciplinar sobre as artes surge a partir do momento em que o fenómeno espetacular passa a ser responsabilizado pela expressão do real-social e da relação indivíduo-grupo. Na sociedade transumana, mediada cada vez mais por formas reticulares, a noção de representação está cada vez mais presente e a importância do “ator social” vai crescendo, numa tentativa de resposta às postulações da dramaturgia da vida quotidiana. Face a esta realidade, acreditamos que cabe à arte o desafio de se metamorfosear, sabendo que a representação já não se pode limitar a uma ilusão do real. Inferimos que, perante o contexto atual, o fenómeno espetacular tem de se (re)construir, questionando as suas formas e linguagens, isto é, os seus meios de expressão, sabendo que terá inevitavelmente de confrontar-se e aprender a

lidar com novas cenas. Parece-nos, então, que o caminho para a arte “pós-pandemia” será partir das suas limitações e impor-se como necessidade. Refira-se que o fenómeno espetacular, para além de um mundo de representações (sociais, culturais, psicológicas), é também um espaço de criação de um imaginário, através do qual se constrói a comunicação intérprete – espectador. O questionamento da “cena” para os novos tempos convoca um novo ritual performativo, com a consciência de que este reflete sempre o imaginário humano e a cultura de uma época. O que se verifica, hoje em dia, é a perda do espetáculo enquanto retrato da vida, verificando-se paralelamente uma apropriação do espetáculo pela vida, com a espetacularidade atribuída ao ator social, em que cada vez mais as esferas de investigação social se apropriam de terminologias ligadas ao discurso cénico. Desta forma, quando presentemente procuramos analisar e formular propostas sobre e para as artes cénicas, temos de ter em conta dois aspetos fundamentais: a multiplicidade de identidades que se entrecruzam e se perdem; a crescente espetacularidade da vida social, patente, especialmente, nos *mass-media*, que postulam um “teatro da vida”, caracterizado por novas formas rituais de explosão e expulsão. Deparamo-nos, então, com um cenário de um naturalismo excessivo e de um expressivismo levado ao limite. A realidade, a vida, tornou-se definitivamente em espetáculo (na maioria das vezes inverosímil); depois disto, a arte não pode mais proceder a uma mimese da vida. Acontece, porém, que inúmeros aspetos da vivência humana escapam ao ultrarrealismo do discurso mediológico, e ao espetáculo social em récita perpetua nas redes sociais. Face a este cenário, caberá, acaso, à arte fazer despertar no humano a sua sensibilidade e beleza perdidas no ritmo alucinante da vida diária e do *reality show* nocturno. Daí a necessidade de se encontrar a nova simulação entre a realidade social e a ilusão real da arte (processo semiótico de encontro de códigos e signos que promovem a ligação com a realidade). Isto acreditando que o espetáculo performativo é, por excelência, a arte da comunicação, e que será com ele que deveremos lutar contra o “poder do silêncio” instalado globalmente.

Corpo Biográfico: A Presença Mediatizada

O corpo (cénico e social) é, na atualidade, um objeto privilegiado de todo o tipo de discursos artísticos, sendo alvo de meta-discursos suportados por construções teóricas diversas. A vantagem desta panóplia de modelos de reflexão é a de poder oferecer, segundo as circunstâncias, modelos alternativos de interpretação. Estas múltiplas teorias, na sua base estruturante, procuram saber se as imagens do corpo se constroem a partir da arte, e com a sua ajuda, ou se será a própria arte que se contagia das representações do corpo quotidiano. Isto partindo do pressuposto que o corpo humano sofre uma análise e uma recomposição contínuas no discurso artístico. No entanto, o que se verifica atualmente é a transformação das imagens do corpo em elementos já interpretados e reconhecidos que não têm nada de imprevisível e que perderam o valor do enigma. A produção contemporânea do estereótipo estético e a homogeneização cultural fizeram com que a ambivalência que caracteriza as imagens do corpo desaparecesse. O corpo surge no discurso estético como demonstração de uma construção teórica válida e, desta feita, a representação precede já o ato da interpretação. O estereótipo é um processo de resolução da dialética entre imagem e representação, dissipando a ambivalência, assim como fazendo desaparecer a heteronomia dos elementos socioculturais que estão na génese da conceptualização dos discursos sobre o corpo. Podemos, então, afirmar que « l'art est devenu une véritable machine à produire du stéréotype culturel parce qu'il a toujours été considéré comme étant l'origine d'un avant-garde esthétique qui dans les sociétés contemporaines conduit l'aventure des signes » (Gillibert, 1993, p. 93).

A criação artística contemporânea, ao trabalhar em exaustão os estereótipos, acabou por impor uma ordem estética assente num desalinho semântico que cria a ilusão de um signo inacessível. Neste contexto, o estereótipo supremo é afirmar o corpo na criação artística como um signo inacessível. Como refere Baudrillard (1996) « nous vivons dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité et de masquer en même

temps cette disparition » (p. 81). Logo, anuncia-se o que parece ser o corpo contemporâneo: um corpo que se situa num plano de vida, energeticamente forte, mas virtualizado. Um corpo que atinge o máximo de energia e de performance técnica (arte, desporto) mas que não se reorganiza sobre os afetos e o sentido, relegando para segundo plano um corpo subjetivo e criador. Uma das características deste corpo é a perda da sua organicidade, surgindo em seu lugar o virtual; este virtual caracteriza-se, fundamentalmente, por não haver uma experiência do corpo. Assiste-se a um empobrecimento da riqueza das sensações da experiência, de toda a multiplicidade das vivências intrapessoais. Assim, os acontecimentos, aparentemente, não se inscrevem nem no tempo nem no corpo. Portanto, a questão que se levanta, ao analisarmos o corpo na cena contemporânea, é perceber se esse corpo comunicante se transformou numa linguagem do absoluto, remetida para um conceito do sagrado, ou numa linguagem estruturada. Ou seja, se, quando analisamos o corpo no seu valor estético, estamos perante uma alfabetização do corpo, ou se este pertence ao domínio do inexplicável, logo, o movimento ser intraduzível. Isto partindo do pressuposto que o corpo, quando organiza o seu movimento de uma forma estruturada e transmissora de um sentido, é pensamento e linguagem artística.

Note-se que a realidade do corpo não é mais que uma ilusão, uma ilusão essencial, é certo, uma vez que permite criar um cenário de representação de objeto irreal. No entanto, mesmo que a realidade do corpo seja ou não fruto da nossa imaginação, não altera em nada o poder que nós damos a essa ilusão; não necessitamos de verificar se o corpo tem uma realidade objetiva, basta-nos a imagem que dele construímos. A primeira percepção do corpo é elaborada a partir de referenciais internos e de identificações exteriores, acontecendo fora da imagem que dele vamos construir depois, quando operamos a distinção entre sujeito-objeto. Para observarmos o nosso corpo colocamo-nos na situação de observador que analisa o objeto – corpo. Nesta perspetiva, o corpo torna-se uma representação exterior, puramente fictícia, através da qual assumimos a realidade do “eu”

e do “outro”. Podemos, nesse caso, afirmar que no quotidiano tendemos a tratar o corpo como um objeto estético, ainda que frequentemente sem intenção artística. E, no entanto, serão as encenações do corpo no quotidiano, e a teatralidade das interações produzidas que contribuem para um aprimoramento estético no discurso artístico. O corpo, como objeto de arte, é um estereótipo que impulsiona e orienta uma quantidade infinita de intenções e de atos.

Corpo Arquivo: Cartografias para um tempo futuro

O corpo é a um tempo imaginário e simbologia. Ao falarmos de imagens do corpo, estas correspondem a um imaginário, e ao falarmos de representações do corpo, elaboradas com um sentido e finalidades específicas, elas tornam-se simbólicas. A percepção estética do corpo depende sempre de uma encenação desse mesmo corpo que, por seu lado, se torna em arquivo. Como já foi referido, o corpo pode ser tratado como objeto estético sem que exista a menor intenção artística. Quando falamos do corpo como objeto estético pensamos numa figuração possível de transcendência, tecendo sempre uma referência implícita à sua imagem única, essencial e atemporal. Assim entendido, o corpo como arquivo é um momento singular da percepção estética, que tanto pode acontecer no quotidiano como numa linguagem artística. Em qualquer dos casos, essa percepção estética do corpo está próxima da criação artística e da sócia poética ao ser documento de um devir social. Será nesta perspetiva que podemos assumir o corpo como metáfora que impulsiona e orienta uma quantidade infinita de intenções e atos, dependentes de convenções socioculturais e de um arbítrio de escolha e gosto. O corpo biográfico e o corpo arquivo tornam-se, desta feita, em objeto estético, por uma determinação de qualidades desenvolvidas pela percepção.

A representação cénica do quotidiano revela-se um registo ambivalente, onde a representação do outro é vista como imagem refletida num espelho imaginário. Espelho múltiplo de funcionamento:

alguém que passa; alguém que observa e testemunha; alguém que recria vida a partir dessas imagens de corpos. É nessa coreologia de reflexos que vão surgindo imagens que são mais imaginárias do que reais. Temos aqui a base de todo o jogo artístico: a vida como ecrã/palco, onde nos projetamos todos os dias em espelho de nós ao outro. Note-se que a estetização do quotidiano põe em cena um corpo sem expectativas, um corpo que apenas se preocupa em obter o olhar do acaso dos encontros entre si e o outro que passa. Esta cultura urbana é uma estética pública com o objetivo último de demonstrar que na vida quotidiana cabe uma multiplicidade de manifestações estéticas, que participam na idealização coletiva do prazer de ser espetáculo. Não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem um reconhecimento do outro como objeto estético e corpo arquivo. O atual pensamento artístico, fruto de uma série de influências e resultante de uma concentração de imaginários, faz corresponder uma cartografia de propostas artísticas que se configuram pelo ideal da busca do quotidiano pelo não-dito, através da desconstrução da vida. Nestas propostas, não se busca, tanto, a apresentação do real, mas a sua repetição, numa tentativa de o dotar de novos sentidos ou, pelo menos, de o mostrar caricatural e absurdo. Esta repetição do real faz com que se dilate a distância entre o jogo e a significação, abrindo portas para novos sentidos. Este fenómeno surge, provavelmente, quando estamos perante propostas cénicas que procuram a reprodução espetacular do quotidiano, sem que a metáfora esteja presente. Face a este contexto, a arte liberta-se da função de ser simulacro de vida para ocupar um espaço de “ilusão”. Espaço branco, espaço vazio onde se reinventa um novo humano. Não necessitamos de ter vivido bastantes a aparência desse vivido, a imagem virtual na relação com a vida de todos os dias. A representação artística do quotidiano apresenta duas linhas essenciais: uma primeira que busca formalmente uma pesquisa artística a partir do quotidiano; uma outra que procura a transcrição desse quotidiano de forma linear como matéria-prima, não sujeita a metáfora. Nesta “arte do quotidiano” constatamos que a representação, em termos de conceção

cénica, acontece em espaços privados, em não-lugares, potenciando relações íntimas entre os agentes cénicos. No entanto, face a este espaço privado não está presente uma intensidade emocional de um universo acolhedor; frequentemente, ele surge como antítese para convocar a não-pertença, o deserto, o imprevisível vazio. O espaço privado surge como contrassenso a uma relação afetiva humana significativa. É um espaço povoado de fantasmas que vive da memória de um outro que não existe; uma terra de ninguém, que reflete a solidão e o medo ontológico dos corpos que o habitam. Deparamo-nos, então, com um espaço privado repleto de objetos familiares, mas deserto de gente; o espaço acolhedor do privado ativa um processo de despovoamento, instalando um processo de desagregação do sujeito, marca da ruína da vida afetiva. A cena contemporânea tende, igualmente, a alargar o campo do corpo biográfico: num primeiro momento, através do corpo singular do performer; depois, através do território simbólico da figura. Será face a este paradigma que o conceito de corpo arquivo surge, evocando, uma dupla posição: (i) a perceção da forma como o humano habita o mundo, (ii) a perceção de que há uma força social e política que lhe é superior e que o domina. O diálogo atonal entre corpo social, corpo pessoal e corpo de prazer é perene; resta um corpo de ausência, em que os silêncios adquirem sentido cénico. Neste contexto, a representação do quotidiano será sempre um simulacro de uma vida que já de si é um constante jogo de espelhos, onde cada momento é uma verdade provisória à qual, cada um de nós, atribui um sentido. Em relação ao espetáculo que se denominou de quotidiano nota-se uma dificuldade em verbalizar. A palavra surge gratuita e convencional e os silêncios crescem; o diálogo, quando existe, está repleto de estereótipos, e o corpo, nestes casos, suprime a ausência da palavra. Estes silêncios têm um valor psicológico, e encarregam-se de exprimir o “não dito”. Muitas vezes, o silêncio corresponde à constatação de um vazio: se nada é dito, é porque não há nada para dizer. O silêncio revela um abismo, é um silêncio que se alicerça num corpo arquivo, e que encontra a sua razão de ser no gesto e no movimento biográfico.

Ao ser um fabricante de rituais, o artista tenta salvaguardar a sociedade do seu património simbólico. Cada ritual inventado faz do corpo um espaço de figuras possíveis, de uma metamorfose que se realiza sempre através da libertação de uma ordem social. O objetivo último é criar uma nova simbologia, assente em referenciais éticos, mas que rompa com a ordem moral estabelecida, regida por um sistema de valores que enferma o corpo num modo de representação coercitivo (esta noção é particularmente evidente na arte política e na arte social). No entanto, esta suposta singularidade da criação artística está, neste momento, tão conceptualizada, tanto pelos criadores como pelos críticos e pelos públicos, que já não consegue, nem muitas vezes vê como necessidade, negar ser estereótipo, mesmo quando se assume “anti”. Pelo contrário, acaba por se tornar condição de perpetuação e criação de novos estereótipos. Poderíamos ser levados a acreditar que a criação de um estereótipo será a consagração e o papel predominante da arte, e que, nesse sentido, a arte continua a ser vanguarda. Só que a criação de um estereótipo advém de um sincretismo cultural, de efeitos de contaminações, e assim o discurso artístico apenas opera um efeito de drenagem, ao que já está inscrito como signo na máquina cultural das sociedades modernas. Se, anteriormente, a criação artística tinha a possibilidade de produzir efeitos de heterologia cultural, ao fabricar novos signos e ao provocar ruturas semânticas, ela está agora, como defende Judy (1998), prisioneira de processos de homogeneização cultural. A única possibilidade de invenção consiste em inverter o sistema da reprodução desta homogeneidade, impulsionando a heterologia cultural a partir dos estereótipos; é este o grande paradoxo das formas universais e mediatizadas da cultura contemporânea. Neste contexto, o corpo biográfico revela-se o grande agente de produção de arquivo, uma vez que se apresenta como o enigma originário e como a galeria de estereótipos: isto fazendo acreditar ao artista que ele está na origem do estereótipo. Este fenómeno é particularmente visível nos discursos artísticos, onde o corpo se situa num cruzamento de diferentes linguagens e em que o poder semântico não é

tão sugestivo, mas mais interventivo e imediato na relação com o público. Nestes casos, cada intérprete é um mundo por si só, uma cartografia do corpo, em que cada gesto e cada movimento são vistos como únicos. O intérprete busca o seu corpo inédito sem, frequentemente, se aperceber que é produto de uma ordem social, e que é nesse sentido que ele se constrói. Obviamente que falar do trabalho do intérprete implica abordar uma sociedade e os poderes que a representam, assim como em dois sentidos de criação: representação para si próprio (num registo idealista); fazer acreditar essa representação para um outro (criação de um imaginário coletivo).

Não obstante, não esqueçamos que as obras de arte sobrevivem porque realçam assuntos e temáticas sociais, políticas, éticas, filosóficas. Será por isso que a cena se torna num espelho social, com inerentes implicações culturais, sociais, políticas, económicas. Assim, perante a questão sobre que espetáculo para o mundo que está a emergir, dever-se-á lembrar que o objetivo essencial da arte é comunicar. E questionar hoje (e sempre) a criação artística é procurar saber como a comunicação de sentidos inerente à representação é construída, e, ainda, saber como se multiplica em cada circunstância única, o fenómeno espetacular da sedução.

Bibliografia

- Artaud, A. (1989). *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- Baudrillard, J. (1996). Le nouvel ordre esthétique. *Prétentaine*, 6, 81-93.
- Gillibert, J. (1993). *L'acteur en création*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail
- Jeudy, H. P. (1998). *Le corps comme objet d'art*. Paris: Armand Colin Éditeur.

O CORPO SOCIAL E O CORPO FÍSICO: O PRESENTE E O FUTURO

Beatriz Valentim

Introdução

Numa pequena nota introdutória, gostaria de esclarecer o tema abordado e o porquê da minha escolha. Quando a Cláudia Marisa me lançou este desafio, mais do que saber aquilo que queria abordar, eu sabia sobre o que não queria falar. Depois soube que queria falar da dança e do movimento, e do seu principal sujeito, o corpo, porque penso que nunca foi dada tanta atenção ao corpo como agora, pelo menos desde a minha existência. A transformação dos nossos comportamentos corporais é visível e sentida, desde os afetos, à proximidade com os outros. E de repente, todos nós nos movemos de uma outra forma; uma forma socialmente imposta e que foi interiorizada através de um processo célere e multidimensional. Tendo em conta que a minha área de trabalho é a dança, comecei a questionar que futuro terá o corpo no palco e o corpo na sociedade; que atenção se dará ao corpo, tanto a nível físico, como emocional. E como é que estas ideias podem estar diretamente ligadas à dança ou a outra arte performativa e à criação artística.

O corpo é matéria; ocupa espaço, tem consistência e densidade. Por isso, o corpo inscreve-se e habita estados e espaços. Para os bailarinos, atores e performers, o corpo é o sujeito fundamental do seu trabalho, onde são armazenadas memórias, sensações e experiências. Antes de tudo, existe um trabalho técnico que permite rigor na execução e domínio corporal e, depois, um trabalho artístico que permite a exploração das particularidades de cada corpo.

O corpo social e o corpo físico

O corpo é visto como um processo, um fluxo de variadas e vastas experiências que constituem o processo do próprio ser. Vamos falar aqui de como

aparecem o corpo e o movimento na sociedade. Se queremos entender a dança como uma prática corporal multidimensional, é necessário entender o conflito da experiência pessoal e da estrutura social de cada um. Segundo Bourdieu (1990) e a sua lógica da prática, não pode haver prática sem corpo, isto é, o corpo é um pré-requisito do movimento e, conseqüentemente, da dança. Daí este *corpo processo* que referi há pouco, pois é um corpo que se vai construindo à medida que vai vivendo as suas experiências. Aqui entramos num campo mais complexo, onde vamos analisar aquilo a que vou chamar *corpo social*. As experiências vividas por cada corpo são socialmente reguladas e, por isso, a ação humana é um compromisso externo e interno de ações e significados. Desta forma, o corpo humano está à mercê de uma evolução constante, aberto à mudança e recriando o seu próprio eu, sendo que a personalidade e a sociedade estão intrinsecamente associadas a esta mudança. A sociedade é então a estrutura referência do corpo. Dizemos que a existência corporal de um ser humano comporta uma mente ativa e um corpo inerte, pois o corpo não é só um fenómeno físico. Assim, decidi introduzir o conceito de *body-as-world*, de Kenneth Burke, que veio ao encontro daquilo que vejo nesta sociedade pandémica de hoje. Este autor diz-nos que não há distinção entre o corpo e o mundo e que o corpo e o eu (self) são inseparáveis. O corpo não é um mero instrumento de ação – a mente e o corpo nunca se separam. O nosso pensamento está incorporado ao mais alto nível; nós também pensamos com o corpo. Podemos então reparar que existe quase um jogo de pergunta e resposta.

Como é do conhecimento geral, existem várias normas impostas relativas ao distanciamento social nos tempos presentes – não tocar nas pessoas, manter uma distância mínima de 1,5 ou 2 metros, evitar aglomerados, entre outras. Como consequência, é obvio que o ser humano, que é também um ser social, começa a criar formas de se mover e novas configurações espaciais. Por exemplo, é muito diferente vermos uma sala de espetáculos totalmente lotada, ou vermos corpos com uma distância entre si de, pelo menos, uma cadeira. Esteticamente, é todo um outro universo!

Então, eu questiono: será que as pessoas estão mais conscientes da sua movimentação? Será que se apercebem da atenção que passaram a atribuir a cada gesto e a cada movimento?

Na dança, o corpo e a mente estão sempre unidos pois existe uma constante pergunta e resposta – pensamento e execução. Na vida quotidiana, o corpo é o princípio onde tudo aquilo que sabemos e conhecemos é construído – o tal *corpo social*. Entramos no plano que me levou a refletir sobre todo este assunto. O corpo é o espelho do carácter complexo de cada cultura e sociedade. O corpo que se move é um produto de todos os processos de socialização pelos quais passou e, por esta razão, a dança não deve ser vista como uma arte totalmente abstrata. Há uma conexão bem visível com o passado desse corpo e com o que se passa atualmente. Posso concluir este parágrafo, afirmando que o corpo que se move é sempre um *corpo social*.

O *corpo social* constrange e influencia o modo como o corpo físico é percebido e a experiência física do corpo sustenta uma visão da sociedade, pois é esta que sofre modificações e mediações por categorias sociais. Existe uma troca contínua de significados e perceções entre estes dois tipos de corpos. O que eu sinto é que nunca estes dois tipos de corpos estiveram tão ligados, porque nunca se pensou tanto sobre o movimento como agora (não falo dos bailarinos, claro). Formam-se filas equidistantes, preenchem-se os passeios com linhas, fica-se sujeito a um só quadrado. No limite, poderia dizer que são construídas, constantemente, coreografias em tempo real. E respondendo à minha questão anterior, sim, as pessoas estão conscientes do seu movimento porque ele é pensamento e porque as nossas estratégias corporais refletem sempre padrões sociais já existentes, mesmo que inovadores. Se pensarmos, muitas práticas corporais são já definidas e organizadas, como conduzir, fazer desporto, como o serviço militar ou as cerimónias religiosas.

Há, portanto, definições construídas de movimento que servem como reguladores da vida coletiva, agora mais do que nunca, num tempo em que tantos códigos de comportamento têm surgido. Mais uma vez, refiro que o corpo é um processo

dinâmico, onde a sociedade e a cultura são atualizadas nas próprias ações individuais.

Antes de me debruçar mais aprofundadamente nas questões da dança, gostaria de deixar uma passagem de Wojciech Klimczyk, da sua tese “Anthropology of Contemporary Dance Theatre. Dynamics of Artistic Practice”, para colmatar:

We experience as social beings. Society is present in us just we are present in society. This does not mean reducing an individual to a social being but seeing the individual/social as one – the embodied existence. (Klimczyk, 2009, p.28).

Cada corpo é espaço e tem espaço; produz-se no espaço, enquanto produz esse espaço. Podemos dizer então que as dinâmicas do corpo são temporais e espaciais, sendo o espaço mediado entre o self e o mundo – através do espaço, eu entendo e vivo o mundo, no espaço eu encontro o mundo e relaciono-me com ele. As interações sociais acontecem no espaço e, por isso, nós temos certas compreensões e conhecimentos do espaço através da socialização que neles acontece, de acordo com regras e culturas. Há, em cada corpo, uma sensação única de espaço e a dança é um ótimo exemplo disso.

O espaço de um corpo é algo complexo – há uma tensão entre o eu (self) e a cultura, de onde surge a mensagem que passamos ao mundo, através do nosso posicionamento. Como nos diz Lefebver (1991), no seu grande conceito de *Social Space*, a produção de espaço é produção de significado.

Por exemplo, esta transformação do espaço doméstico em algo parecido com um palco foi determinante para que os artistas pudessem continuar a apresentar o seu trabalho; a casa representou, para muitos de nós, lugar de prática física, pesquisa e reflexão. Acho que posso dizer que os lugares não se limitam a apresentar as artes; são também lugares de produção artística.

Falamos de espaço, mas também falamos de tempo: o corpo expressa-se no tempo. Esta dimensão é constitutiva para a prática porque nós estamos imersos na passagem do tempo – temos um passado, um presente e um futuro. Tal como acontece com o espaço, o ser humano, como ser social,

experiência, vive no tempo e age no tempo. Dessa forma, eu considero que o confinamento pelo qual o mundo passou, vai ficar nos nossos corpos – o medo, a relutância e, sobretudo, a memória. Isto porque o tempo e o espaço organizam-se em dois níveis de existência – o privado e o social – e produzem as práticas de todos os dias. Então cada um vai internalizando essas práticas, mas, depois desta temporada, ninguém se vai mexer da mesma forma, pois, apesar desta situação ter afetado toda a população, cada um desenvolve as suas habilidades de formas diferentes.

Para entender a origem de tudo isto, é fulcral referir que o corpo é o veículo de toda a estrutura e há, portanto, várias questões que lhe estão intrinsecamente associadas – como aprendemos a mover-nos, qual a importância do movimento na nossa educação, onde vivi, que estilo de vida tinham as pessoas com quem me relacionava, entre outras questões que fazem parte da nossa socialização. Então, o movimento pode ser tido como uma atualização no tempo e no espaço porque é ele que nos permite o acesso ao mundo e ao objeto, sendo também um espaço onde o corpo internaliza a estrutura social. De forma sucinta, é justo afirmar que o movimento vem da interação dos impulsos motores com os padrões sociais e culturais. Neste sentido, defendo que o movimento e a sua exploração permitem uma reeducação corporal, no sentido da descoberta de novas formas de mexer. Por isso o tempo é, de facto, um fator de peso quando falamos de memória e de reeducação.

Um corpo futuro que não consegue abstrair-se do presente

Durante a ação no palco, existe um estado corporal de autoconsciência – uma consciência reflexiva e autorreflexiva. O corpo em movimento é um corpo que pensa: é a forma da consciência ao nível do corpo. Ao executar ações, é acionado um processo reflexivo através do eu como corpo e do eu como emoção. Quer isto dizer, que este processo de autoconsciência e reflexão do corpo, não é experienciado apenas pelos artistas, nomeadamente os bailarinos. É uma experiência humana

universal, comum a todos os seres humanos. Claro que no caso dos bailarinos, coreógrafos e performers, a reflexão do corpo é explicitamente detetável e pesquisável; trata-se de uma autoconsciência com uma estrutura própria. O corpo que dança está imerso no momento porque a dança envolve todo o self, propiciando uma experiência física e sensorial através do tempo e do espaço. A dança é um ato de mobilização e não um poder que nasce com o corpo; é aquilo que os corpos em movimento realizam através do próprio movimento.

Faço aqui um pequeno parágrafo para clarificar o conceito de self e a pertinência do seu uso neste texto. O self é o corpo e a continuidade da nossa existência; diz respeito à capacidade que temos de nos vermos como um e como um todo, tornando-nos únicos e particulares. O sentido de self é, ainda assim, irreduzível à nossa socialidade. O que ocorre no plano do eu e da identidade pessoal, interfere no plano social e vice-versa. E porquê? Porque vivemos numa sociedade contemporânea, onde o dinamismo das instituições e as formas como se rompem hábitos e tradições têm um forte impacto sobre as vidas pessoais e íntimas. Na modernidade avançada, as transformações da identidade pessoal e a globalização interagem ativamente. Portanto, neste contexto, a globalização e a circulação de informação passam a constituir elementos de construção da realidade social e individual e as ansiedades individuais estão altamente ligadas quer aos próprios contextos pessoais, quer ao contexto global. O corpo é, assim, cada vez mais um reflexo de investimento e mobilização, procurando-se exaustivamente um corpo adequado à sociedade e à noção, por vezes controversa, de vida saudável. O corpo é um projeto reflexivo do eu, em revisão permanente e num contexto de escolhas múltiplas filtradas por sistemas abstratos.

Então, sendo o corpo a categoria central da dança contemporânea, é ele que descreve a base da criação desta forma artística. Isto é, o corpo está presente de uma forma muito concreta – não é o instrumento da dança, mas sim o seu sujeito. E, sabendo que os padrões sociais são cruciais nas criações de movimento e, portanto, na criação de uma obra coreográfica, consigo imaginar que nós,

artistas bailarinos, temos muito a observar nesta sociedade afetada pela pandemia atual. A dança é uma prática, uma atividade socialmente definida, o que significa que é organizada tendo em conta vários padrões e modelos. Até na improvisação, muito praticada na dança contemporânea, estão presentes alguns modelos *standard*. Os bailarinos nunca estão totalmente livres nem totalmente condicionados.

Na dança, o corpo é o mundo, manifestando-se a si próprio. A corporalidade torna-se exposta para quem vê, mas também para quem executa – o self. Os movimentos acontecem no tempo e no espaço e revelam verdades sobre a organização social, as instituições, as normas e valores. É pertinente perceber como é que a sociedade analisa os sistemas de movimento; que este não seja um papel só da antropologia.

A dança é uma prática significativa onde as regras de criação e perceção são definidas por um discurso intersubjetivo, criado pelos artistas, público e críticos que estão ligados entre si através de relações de poder. O movimento torna-se assim uma categoria central na antropologia e na sociologia.

“Um futuro que não consegue – nem quer – abs-trair-se do presente.” Li esta frase num artigo no jornal Público, de Paulo Pires e decidi trazê-la para este texto.

Que desafios temos pela frente? Que estímulos existem para uma reinvenção? Poderá este acontecimento inspirar a criação artística? De que forma é o espaço urbano determinante para o desenvolvimento de lógicas criativas sustentáveis?

Para tentar responder a estas questões, voltaremos um pouco atrás. Regressamos à ideia de que a atividade social dos seres humanos consiste em atos significantes já que o movimento é uma condição da comunicação. O movimento constitui, assim, um significado primário da comunicação, porque sem ele não poderia haver sociedade – só um corpo dinâmico pode interagir com os outros.

Aparece a dança como modelo das dinâmicas de movimento. A dança tem a sua própria estrutura, com o seu tempo, os seus ajustes espaciais, a sua definição de papéis e a sua divisão de trabalho. Como é sabido, a dança também tem vindo a sofrer mudanças ao longo dos anos o que se deve

ao facto da sua estrutura refletir o modo de perceção das sociedades.

Na dança contemporânea, a performance é já um trabalho de arte coletiva, tendo em conta a prática colaborativa entre bailarinos e coreógrafos, e até outros artistas que possam fazer parte do processo, como, por exemplo, o dramaturgo. Mas nenhum processo criativo é semelhante.

A nova geração de coreógrafos trabalha muito (ou, até, apenas) com processos de criação que envolvem os bailarinos e performers. Neste contexto, o coreógrafo torna-se mais um inspirador do que o autor de todo o trabalho. Desta forma, as obras de dança deixam de ter o contributo de uma só pessoa, passando a contar com a influência de todos os bailarinos e performers, que são corpos físicos, mas também, não nos podemos esquecer, corpos sociais. Trazem as suas vidas e as suas memórias, tornando o material mais rico e complexo. Aqui está presente a grande diferença em relação à dança clássica.

Nós, bailarinos e bailarinas, somos parte dos processos porque os próprios coreógrafos o querem, e é nestes processos coletivos que os corpos individuais partilham o mesmo espaço por um período determinado, com as relações entre eles já existentes e com aquelas que surgem neste decorrer. A dimensão individual traz o lado mais intuitivo, imediato e experimental da dança, que vai colaborar com o ponto de vista do coletivo. Os momentos individuais correspondem àqueles onde os bailarinos estão na sua própria essência, onde estão consigo próprios após, por exemplo, o coreógrafo ter dado uma tarefa e ter pedido que se crie movimento a partir dela. Existirá, então, um amplo leque de estilos e características individuais que irão remeter para várias culturas, memórias e tradições.

Como já referido neste texto, o tempo e o espaço são duas dimensões com enorme importância para o corpo e para a dança contemporânea. Numa criação, há ainda outros fatores influenciadores como a disposição das pessoas, se há pessoas externas à criação dentro do estúdio, entre outros, o que faz com que a própria criatividade individual do performer seja um processo em constante evolução e adaptação e um processo intuitivo.



Figura 1 – Vado: solo sobre as coisas vazias, fotografia de ensaio. Na imagem, Beatriz Valentim. (Fotografia de José Luís Costa © 2019)



Figura 2 – Vado: solo sobre as coisas vazias, fotografia de ensaio. Na imagem, Beatriz Valentim. (Fotografia de Pedro Sousa © 2019)

É bastante diferente criar uma frase de movimento em dança contemporânea ou num outro estilo de dança, como nas danças de salão, por exemplo. Na dança contemporânea, o corpo pode desenhar movimentos sem regras e sem pares. Claro que há padrões e técnicas corporais que já são intrínsecas ao corpo de um bailarino pois existe já um trabalho técnico que permite rigor na execução e domínio corporal (Figura 1).

A dança contemporânea baseia-se muito na necessidade de enfrentar os limites do que já existe, estando presente a necessidade constante de redefinir a dança. Por estes motivos, considero que este futuro próximo possa ser realmente frutífero, como se este mundo novo do confinamento nos levasse para o plano do silêncio, do pensamento e da expectativa. Assim, o futuro poderá vir a ser um extraordinário exercício de imaginação. Parece que existe um consenso generalizado de que vivemos tempos de dúvida e mistério, mas também é verdade que estamos perante uma janela de oportunidades e desafios que vêm questionar algumas práticas mais enraizadas. Inicialmente, esta novidade veio causar-nos algum desconforto e insegurança, trazendo-nos perguntas constantes, mas, se as olharmos de uma outra forma, elas poderão trazer-nos novos desafios, (des)construções e entusiasmos.

Atualmente os coreógrafos procuram nos intérpretes mais carisma e personalidade do que propriamente técnicas perfeitas. As ideias, o pensamento, a personalidade, ultrapassar barreiras e limites constituem um importante contributo para a constante inovação e evolução desta forma de arte (o que nem sempre tem de ser sinónimo de chocar ou quebrar todos os tabus no palco).

No meu ponto de vista e no trabalho que tenho vindo a desenvolver com o meu corpo, o limite é muito importante para que se descubram novas sensações e linguagens. Um dia sentimos que chegamos ao limite, mas no dia a seguir há um novo patamar, que se vai acumulando e desenvolvendo. Assim nasce um material que pode ter interesse para o palco, para o intérprete, para o coreógrafo, para o público e para a dramaturgia (Figuras 2 e 3).

Improvizamos com base em palavras e expressões, por isso, quando vamos para o espaço, o corpo tem de ser uma folha branca, apta a uma nova ideia. Depois, quando essa ideia chega, devemos ser capazes de a trabalhar, pesquisar, esmiuçar, como se a folha ficasse toda preenchida, sem um espaço em branco, para que seja preciso “mudar de página”, nunca esquecendo que somos um *corpo social*.



Figura 3 – Vado: solo sobre as coisas vazias, espetáculo no A22, Vila nova de Gaia. Na imagem, Beatriz Valentim e Pedro Sousa (Fotografia de Diana © 2019)

Bibliografia

- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity – Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press.
- Klimczyk, W. (2009). *Anthropology of Contemporary Dance Theatre Dynamics of Artistic Practice* (Dissertação de mestrado). Cracóvia: Jagiellonian University, Institute of Sociology.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Pires, P. (2020). Para uma cultura pandémica: as grandes questões. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/04/01/culturaipsilon/opiniao/cultura-pandemica-questoes-1910578>

COMO CAMINHAR NA ESPECIFICIDADE DO ESPAÇO INDEFINIDO DO DIGITAL?

Daniel Pinheiro ¹

Space is a practiced place. Thus, the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers. In the same way, an act of reading is a space produced by the practice of a particular place: a written text, i.e.: a place constituted by a system of signs.

Michel de Certeau

O espaço digital materializa-se de cada vez que é activado, praticado, experienciado através dos diferentes sentidos, utilizado. Pensemos em caminhar como acção que nos permite activar qualquer espaço em que nos encontremos e, como esse caminhar se apresenta quando o accionamos através do corpo no espaço. Desta forma, podemos começar a pensar também de que forma o espaço digital é activado de todas e tantas vezes que o visitamos. Tem sido dessa forma que a minha prática artística tem, desde 2011, procurado explorar o espaço digital. Procurando sempre encontrar, na constante transição entre a presença física e a sua extensão e expansão possível através do digital, das tecnologias da comunicação sobretudo, a matéria para questionar a possibilidade do espaço do ecrã (nas suas mais diversas materializações) um espaço performativo, um espaço de acção performativa e a câmara – antes do espectador – como primeiro observador dessas mesmas acções.

Ao longo dos anos torna-se cada vez mais clara a necessidade, no âmbito de uma prática artística tão circunscrita aos meios utilizados, de trabalhar a especificidade dada pelo(s) próprio(s) meio(s), de forma a poder trabalhá-los com um sentido crítico face à sua predominância no quotidiano – numa era altamente sustentada nos meios digitais.

Da mesma forma que a prática desse espaço resulta numa contínua transformação do mesmo, é precisamente a possibilidade oferecida pela imaterialidade desse espaço digital que dá lugar a que a prática do mesmo assuma diversas formas. Numa espécie de simbiose constante, aquilo que é construído no espaço digital é resultado da própria construção desse mesmo espaço.

James Meyer has distinguished this trend in recent site-oriented practice in terms of a “functional site”: “[The functional site] is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and discursive filiations and the bodies that move between them (the artist’s above all). It is an informational site, a locus of overlap of text, photographs and video recordings, physical places and things. ... It is a temporary thing; a movement; a chain of meanings devoid of a particular focus.”^[17] Which is to say the site is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map but an itinerary, a fragmentary sequence of events and actions through spaces, that is, a nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist. Corresponding to the pattern of movement in electronic spaces of the Internet and cyberspace, which are likewise structured to be experienced transitively, one thing after another, and not as synchronic simultaneity,^[18] this transformation of the site textualizes spaces and spatializes discourses. (Know, 1997, p.14)

Uma das obras de referência dentro deste movimento artístico, muitas vezes denominado como *arte telemática* ou *arte da telepresença* (incluída no contexto da arte interactiva electrónica) é precisamente a ‘estrutura de comunicação pública’ *Hole in Space* que, em Novembro de 1980, através de um sistema de comunicação à distância possibilitado através de uma ligação via satélite tornou possível uma das grandes conquistas associada a esta prática artística – a dissipação da diferença

¹ Este autor segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990



© Galloway/Rabinowitz 1980-2011

Figura 1 – Kit Galloway, Sherrie Rabinowitz, *Hole in Space: A Public Communication Sculpture*, 1980. (Galloway/Rabinowitz © 1980-2011).

temporal e da distância² entre dois locais geograficamente distantes (Los Angeles e Nova Iorque). Um novo espaço intemporal é aberto entre localizações distantes, onde o poder imaginário da ubiquidade torna-se ‘realidade’, e é precursor ao tão vivenciado espaço da Internet – um espaço comum de encontro entre seres humanos estruturado a partir das interações que nele ocorrem e

onde se torna possível trabalhar a prática que lhe é inerente e que é a da comunicação entre aqueles que nele estão presentes.

Em 2012 o trabalho *Identity Project*, apresentado na sua versão final no festival Circular – Festival de Artes Performativas, em Vila do Conde (Portugal), desenvolvido em conjunto com os artistas Tiago Bôto e Whitney V. Hunter procurava, na altura, experimentar as possibilidades de desenvolver uma performance em conjunto e à distância, recorrendo às ferramentas disponíveis de video-conferência, e cujo resultado foi o de um projecto de transmissão simultânea de uma performance repartida por duas localizações (Vila do Conde e Nova Iorque) e que procurava falar e discutir questões dedicadas a entender o conceito de *identidade* e como este está sujeito a alterações dependendo de onde, como e com quem estamos. Foi precisamente esta questão da identidade e da presença que começou a ter um papel central na pesquisa e prática artística no contexto do digital.

2 Paul Virilio addresses such questions as they concern the new social role of the image and telepresence. Suggesting that live transmission of video images over great distances becomes in itself a new kind of place, a “tele-topographic locale,” he states that a tele-bridge of sorts, made of sound and image feedback loops, gives origin to telepresence or telereality, of which the notion of real time is the essential expression. This telereality, he says, supersedes in real time the real space of objects and sites. In other words, we now see the continuity of real time overcoming the contiguity of real space. It seems to me that we experience this new condition daily, when we are in the office or studio and activate by remote control our answering machine at home to retrieve recorded messages or when we withdraw money from an automatic teller machine, after interacting with a machine that by its turn communicates with a remote mainframe. The impact of fiberoptics, monitors and video cameras on our vision and on our surroundings will go beyond that of electricity in the nineteenth century: “In order to see,” Virilio observes, “we will no longer be satisfied in dissipating the night, the exterior darkness. We will also dissipate time lapses and distances, the exterior itself (17).” (Kac, E. 1993. “TELEPRESENCE ART” *Teleskulptur*. Edited by Richard Kriesche, Editor (Graz, Austria: Kulturdata, 1993), pp. 48-72.)

In a telematic art, meaning is not created by the artist, distributed through the network, and received by the observer. Meaning is the product of interaction between the observer and the system, the content of which is in a state of flux, of endless change and transformation. In this condition of uncertainty and instability, not simply because of the crisscrossing interactions



Figura 2 - Daniel Pinheiro, Tiago Bôto, Whitney V. Hunter, *Identity Project*, 2012. Fotograma da documentação *vídeo*. (Daniel Pinheiro © 2012).

of users of the network but because content is embodied in data that is itself immaterial, it is purely an electronic difference, until it has been reconstituted at the interface as image, text, or sound. The sensory output may be differentiated further as existing on screen, as articulated structure or material, as architecture, as environment, or in virtual space. (Ascott, 1990, pp.241-7)

Foram vários os artistas e trabalhos que, ao longo dos anos, foram servindo de inspiração e referência para alicerçar um trabalho contínuo de exploração do espaço do digital – um espaço que existe de cada vez que é activado e que resulta das interacções que nele existem e onde é essencial reconhecer de que forma estes ambientes estruturantes não só moldam e estruturam este tipo de experiência artística mas como são reflexo, também, da estruturação das interacções humanas, dado que as mesmas, invariavelmente, encontram a sua materialização através do digital.

O caminho neste espaço indefinido continua através de experiências que questionam a presença através da ausência enquanto reflexo da nossa própria imaterialidade na esfera do digital em objectos como *Mediated Reflections* (2014), *Distributed Self* (2015) ou ainda *i-mediated body* (2018) onde as questões subjacentes à expansão do físico / humano através do digital foram trabalhadas no sentido de procurar activar a noção

de que através deste espaço o corpo se expande de forma imaterial mas contudo continua a procurar trabalhar sensações que se referem ao corpo enquanto forma presencial/existente num tempo e num espaço e que, sem essas condicionantes, se transforma em algo que vai para além do próprio corpo, *constituindo-se enquanto parte de uma entidade operacional alternativa, espacialmente distribuída mas ligada electronicamente*³.

The closer we get to machines the more wet zones are reclaimed. The human body can be reasonably well defined as a problematic water management system whose boundaries are fluid. The internet body can be reasonably well defined as a problematic wet system whose boundaries are fluid. Considering this space as a sum of both spaces here portrayed and it becoming one by the sum of our interactions within it, let us feel – shifting our attention – and create a topology of experience across the network. Now net... wet. Depending on how technology approaches the body, the

³ Consider a body that can extrude its awareness and action into other bodies or bits of bodies in other places. An alternate operational entity that is spatially distributed but electronically connected. A movement that you initiate in Melbourne would be displaced and manifested in another body in Rotterdam. (STERLAC. “Zombies & Cyborgs: The Cadaver, the Comatose & the Chimera.”)

*boundary between is laid and a new zone defined. A zone of intersection. Of extension. Of social structures and electronic circuits. To test the body reaction to another under invisible electronic conditions. Telematicly becoming parts of another. Public intimacy. Intimate social interaction. Come closer to the machine. Come closer to me...*⁴

A ideia, ou noção, de um corpo distribuído – e consequentemente de uma identidade fragmentada – acaba por fazer parte crucial da pesquisa das possibilidades neste espaço que se transforma em algo quase impossível de distinguir desassociado de uma realidade tangível⁵ e, nesse sentido, a prática contínua de uma ideia de hiper-realidade da própria existência corpo-real atravessa os trabalhos desenvolvidos no âmbito de uma investigação acerca de como continuar, paralelamente ao avanço tecnológico, a exercitar o corpo e a presença através do digital, nomeadamente em colaborações que envolvem a co-presença ainda que à distância. Aqui, e desta forma, podemos remeter-nos

à qualidade que define as artes performativas tais como o Teatro ou a Dança e que é precisamente a de uma existência em conjunto no mesmo tempo e no mesmo espaço. O espaço digital passa a ser, neste caso, um espaço não meramente de reprodução mas de agência (acção) através da distância – o espaço telemático onde a co-presença também se torna possível, contudo um espaço onde se lida com o processo contínuo de transformação, inerente à mediação electrónica, de carácter intersticial onde a ausência dá origem à procura por sinais de presença dessa mesma ausência.

4 (Pinheiro, D. “i-mediated body” online performance 2018 – texto adaptado a partir de “*Hardware, Software, Wetware*” 1991/1992 Adilkno)

5 *Telecommunications media now efface the distinction between themselves and what used to be perceived as something apart, totally different from and independent of themselves, something we used to call reality. Baudrillard calls “hyperreal,” or “hyperreality,” this lack of absolute distinction between sign (or form or medium) and referent (or content or real) as stable entities. In what is likely to be his most celebrated essay, “The Precession of Simulacra,” he once again acknowledges McLuhan’s perception that in the electronic age the media are no longer identifiable as different from its content. McLuhan knew that it is the new pattern introduced by a new medium or technology which provokes the social consequences of the medium or technology and not a particular program content. But Baudrillard goes further saying that now “there is no longer any medium in the literal sense: it is now intangible, diffuse and diffracted in the real, and it can no longer even be said that the latter is distorted by it (13).” One could say that the fusion of the medium and the real is particularly true in telepresence, since one can actually perform and change things in the real world from far away. (Kac, E. (1993). “*TELEPRESENCE ART*” In Graz, (ed). *Teleskulptur*, Austria: Kulturdata, 48-72)*

*In the darkness,
We move forward,
in an unknown territory,
a territory devoid of references,
without meaning.
As we move ahead,
as we go through the surface,
through the edges,
as we follow the contours,
we intersect shapes and elements.
In that space,
it becomes...
impossible to perceive what we intersect.
We resort to memory,
to reproduce what we think
we are in fact intersecting.
We resort to memory,
of things we already know,
so we can name the things,
and make that space,
somehow recognizable.
In that space,
where distance is impossible to measure,
we try..
that opacity becomes lesser..
where are you when you're not here?!*



Figura 3 – Daniel Pinheiro, Lisa Parra, *LAND PROJECT – Placelessness*, 2015. Fotograma da documentação vídeo. (Daniel Pinheiro © 2015).

Através do ecrã, quer o sentido de presença (corpo) quanto o do espaço (lugar), nos ambientes em rede, são exercidos na medida em que servem para questionar o seu significado neste contexto. O lugar do ecrã, o espaço digital, esse não-lugar é um estado transitório constante entre o físico e a imaterialidade da sua representação; um espaço que é específico aos agentes que o habitam e onde a percepção de localização e do *eu* é partilhada entre eles, dando origem a um espaço comunicante que não se encerra em si mesmo mas que é múltiplo, contíguo e limitado à sua duração temporal.

Em 2013, surge a parceria com a artista Lisa Parra resultante da participação na *META-ACADEMY*, no workshop *Minded Motion*, um workshop dedicado a explorar as possibilidades de adaptar uma activação dos pressupostos da *Contact Improvisation* no espaço digital, criando situações de interacção à distância propostas por Nancy Stark Smith, promovido pela rede online Dance-Tech. A colaboração e pesquisa artística teve como objectivo dar continuidade ao trabalho iniciado no workshop e, em colaboração e à distância, criar uma série de encontros e pesquisar em cada um novas possibilidades, perguntas e necessidades para tornar esta interacção de facto algo tangível entre ambos. O projecto – *LAND PROJECT* (ainda activo em 2020) – foi-se desenvolvendo gradualmente enquanto encontros de pesquisa, e formas de concretizar aquilo que se passava apenas no espaço digital para outros espaços físicos e onde, à distância ou no mesmo local, resultam em novas activações enquanto exercícios de tradução entre as diferentes matérias espaciais. Os encontros – momentos de prática performativa

enquanto pesquisa, seja em contexto de apresentação pública ou como arquivo – *constituem na sua totalidade* uma compilação de arquétipos de movimento mediado através da distância, cada um resultando das explorações particulares que advém da estrutura da própria comunicação entre ambos os artistas, e no seu conjunto servem como mais um exemplo à discussão sobre como praticar a interface de comunicação enquanto espaço performativo e onde igualmente a própria interface é a definição da diferença entre a *online existence* e *bodily existence*⁶.

Em 2019 o projecto foi apresentado no âmbito do Festival Dias da Dança e activado na Casa da Arquitectura de Matosinhos numa ligação em directo com Nova Iorque. Esta iteração do projecto, denominada como *Mediated Motion*, foi o resultado de um habitar contínuo do espaço da Casa da Arquitectura em função da ideia de mediação

⁶ *What are the characteristics of online existence? First of all, online existence involves a bodily abstraction which implies abstraction from bodily identity and individuality. Secondly, online existence also entails abstraction from our situational orientation – an orientation which includes sharing time and space with others. Thirdly, online existence is presence – as well as globally-oriented. Given the bodily abstraction of online existence, we can also say that digital being-with-others tends to be ghostly-oriented (Capurro 1999a). These characteristics of online existence thus help sharpen the point: ethical dilemmas of Internet research arise from the tension between the proper object of research, i.e. online existence, and bodily existence. The borderline between these two phenomena is interface communication itself. (Capurro, R.; Pingel, C. (2002) “Ethical Issues of Online Communication Research” *Ethics and Information Technology*. Vol. 4, No. 3, 189-194.)*



Figura 4 - Daniel Pinheiro, *Measurability*, 2019. Fotografia da documentação *vídeo*. (Daniel Pinheiro © 2019).

subjacente ao habitar o espaço do ecrã produzindo um conjunto de elementos dispostos no local com a finalidade de expressar as diferentes variáveis possíveis dessa ocupação do espaço do digital e a sua reprodução no próprio espaço físico, ambos os espaços definindo, neste caso, a produção do conteúdo onde a imagem e o seu enquadramento funcionam como delimitadores da acção.

Desenvolver um trabalho neste espaço implica auscultar o próprio meio no sentido de experimentar o espaço enquanto portador, ele próprio, de um conjunto de definições que lhe são intrínsecas e que por sua vez moldam e definem a prática que nele é desenvolvida. Auscultar este espaço, auscultar o meio em que, neste caso, os corpos se movem (e onde a maior parte dos corpos actualmente também se move) implica auscultar as implicações envolvidas nesta constante transcodificação onde, num contexto global, se promove que esta ‘nova’ realidade digital seja de facto, muitas vezes, mais real que a própria realidade (Seres, 2001) e consequentemente o próprio meio e tecnologia acarretam a transformação que é automaticamente introduzida na experiência humana⁷.

⁷ *In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium—that is, of any extension of ourselves—result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology.* (McLuhan, M. (1964) *The Medium is the Message Understanding Media: The Extensions of Man.*)



Figura 5 - Daniel Pinheiro, Lisa Parra, Annie Abrahams, *DISTANT FEELING(s)*, 2019 (Daniel Pinheiro © 2019).

Networked space is itself a medium, or whatever one might call a medium's promiscuous, posthumous state today. It is a form of life (and death) that contains, sublates, and archives all previous forms of media. In this fluid media space, images and sounds morph across different bodies and carriers, acquiring more and more glitches and bruises along the way. – Hito Steyerl. (Steyerl, 2013, p.49)

O caminhar neste espaço com o **LAND PROJECT** tem sido sobretudo um processo de prática que derivou noutras explorações cujo objectivo principal se foca em observar a estrutura e funcionamento da própria rede, como esta estrutura condiciona o modo de andar nele.

A Internet, o espaço digital, a virtualidade dos corpos e dos espaços que habitamos fisicamente apesar de imaterial é activada formalmente através da nossa interacção com os dispositivos que nos permitem aceder e estender a esse espaço, continuo aqui a chamar-lhe ‘o ecrã’. O ecrã enquanto representação perceptível dessa imaterialidade que na sua imensidão é constituído todas as vezes pelo conteúdo que nele activamos. Desta forma e através das várias práticas e objectos já mencionados surge a necessidade de questionar também de que forma queremos activar esse espaço, de que forma podemos utilizá-lo e trabalhá-lo de forma a poder então também comentar e produzir algum pensamento crítico sobre esse espaço que acaba por invariavelmente instituir novas práticas de comportamento(s) social. De acordo com a definição dada por Rosalind Krauss em “Video: The Aesthetics of Narcissism” (1976) onde

o vídeo centra o corpo entre duas máquinas que funcionam como o abrir e o fechar de um parêntese. Referindo-se a trabalhos de artistas que trabalham a videoarte enquanto forma de expressão, Krauss estabelece um paradigma que é aquele do *psychological squeeze* inerente à prática artística e identifica duas formas de ir contra este paradigma sendo, a primeira, vídeos que ‘exploram o meio como forma de o criticar’ e, a segunda, vídeos que ‘representam um assalto ao mecanismo do vídeo para sair do seu *psychological hold*’⁸.

É neste sentido que surgem outros projectos cujo objectivo é o de subverter as regras impostas pelo meio como é o caso de *Distant Feeling(s)* ou *LIF3STR3/\M*.

Em *Distant Feeling(s)*, projecto colaborativo iniciado em 2015 por Lisa Parra, Annie Abrahams e Daniel Pinheiro, transformou-se rapidamente numa série de iterações de um protocolo simples de não-comunicação à distância, onde todos são convidados a estar durante 15 minutos em silêncio e de olhos

fechados, numa videoconferência. Um encontro, silencioso, autoconsciente e relacional onde nada parece acontecer e onde a falta aparente de acção se transforma no potencial para lutar contra a alienação imposta pelo próprio sistema digital, dando lugar através do silêncio à presença do ruído das máquinas e ambientes em que cada interveniente se encontra. Um momento em que todos os corpos executam a ausência através da sua presença e onde a electricidade permite um momento de união entre todos, abrindo espaço para poder pensar sobre onde e como estamos enquanto a rede está em funcionamento. Desde a sua génese que *Distant Feeling(s)* surge enquanto forma simples de continuar a questionar a ideia de presença neste espaço e pretende sugerir uma abordagem pragmática para transformar a consciência de que existimos, dentro e fora da rede, enquanto seres interdependentes recorrendo às ferramentas tecnológicas que tem vindo continuamente a trabalhar no sentido contrário.

Se pudéssemos caminhar neste espaço de forma consciente, como caminharíamos num novo espaço qualquer, poderíamos observar a constante fragmentação e individuação a que somos sujeitos. É nesse sentido também que, em 2018, enquanto artista residente na Universidade de Montreal, com o apoio da Fundação GDA, surge o projecto/pesquisa *LIF3STR3/\M* – uma série de objectos que dão continuidade à premissa de caminhar neste espaço da mediação e explorar o espaço público mediado através do digital.

Como já foi referido, este espaço é, ele próprio, um reflexo de vários reflexos de todas as acções que nele acontecem e como tal um espaço de contínua *sousveillance* (MANN, 1998) onde nos expomos repetidamente e onde virtualmente praticamos a ubiquidade. Desenvolvido em torno de uma câmara de um intercomunicador de um prédio em Montreal – descoberta a partir de uma série de sites que permitem aceder de forma simples a câmaras espalhadas pelo mundo – o processo deste projecto consistiu em desenvolver várias acções em frente a essa mesma câmara e a um acto de voyeurismo constante de simples observação do quotidiano com o objectivo de questionar novamente a presença enquanto esta surge

8 *Performance for the Camera is defined best in Rosalind Krauss’ “Video: The Aesthetics of Narcissism” (1976). According to Krauss, Video centers the body between two machines that are the opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera and the second is the monitor that re-projects the performer’s image with the immediacy of a mirror (Krauss R, p181). This immediacy makes the performer acutely aware that in seeing himself (recorded), ‘it’ is already over and he is enacting history. Time collapses visibly and editing happens during the making of the work in response to the camera’s view. (Gale P, p117) Krauss is careful in her analysis to distinguish between reflective and reflexive states, where reflexivity creates the ‘other’ separate from self, reflectivity implies the vanquishing of separateness. Where modernist reflexivity locates the object, the reflective feedback of performance for the camera brackets that same object out. Herein, the work becomes about the Self, it enacts a condition of narcissism. This is typical in works from the period. Canadian artist Colin Campbell’s Sackville I’m Yours (1972), wherein Campbell interviews himself on his own pathetic art celebrity status in small town Sackville New Brunswick, hilariously and preemptively pokes fun at Krauss’ formal arrangement. Krauss outlines two tangential (yet contradictory) ways out of this psychological squeeze, the first are videos ‘that exploit the medium in order to criticize it from within’, and the second are videos ‘that represent a physical assault on the video mechanism in order to break out of its psychological hold’. (Krauss R, p186)(Bailey, J. (2006). “Performance for the Computer”)*

como elemento, quase fantasmagórico, mediado e o significado possível de aferir relativamente ao que vemos realmente quando olhamos, através do ecrã, para estas presenças. Um paralelismo pode ser feito com o exemplo do trabalho *Finger Pointer Worker* de Kota Takeuchi onde, em 2011, um personagem anónimo aparece em frente da câmara, com transmissão ao vivo na Internet, instalada na central nuclear de Fukushima (Japão), e permanece em frente a ela, apontando directamente para a câmara/espectador comentando desta forma um acidente ocorrido no mesmo ano na central nuclear.

The sense of being observed is becoming a widely common state of mind. The world of telecommunications is in danger of turning into an all-embracing Panopticon: You cannot escape the feeling that anything you do with your computer or your mobile phone may be monitored and recorded by someone else at any moment. Simultaneously the massive tidal waves of SPAM that fill your Inbox lead to a growing feeling of unreality. This stream of data no longer arrives from "inaccessible capitals," but from unknown peripheral locations, routed via untraceable paths. (Erkki, 2004, p.36)

Este espaço do digital obriga-nos a caminhar numa sobreposição entre o público e o privado, é essa a estrutura do espaço digital, um tecido predominantemente visual que é um espelho de uma consciência social - um espaço infinitamente compartimentalizado e fluído onde as barreiras



Figura 6 - Kota Takeuchi, *Finger Pointer Worker*, 2011, Japan (Kota Takeuchi © 2011).



Figura 7 - Daniel Pinheiro, *LIF3STR3\M*, 2018, Canada (Daniel Pinheiro © 2018).

entre os compartimentos são extremamente porosas⁹ activando um processo contínuo de metamorfose(s) onde o simples acto de caminhar pode ser traduzido de diversas formas, um processo de transformação topológica do e através do ecrã¹⁰ que é uma constante no trabalho desenvolvido no âmbito da arte telemática e consequentemente da sua análise.

Desde as ligações satélite até ao mundo actualmente (e exageradamente) interligado enquanto sistema comunicante as possibilidades de caminhar este espaço são particulares no sentido que não conseguimos caminhar nele de outra forma senão numa direcção apenas, porque avançamos sem poder voltar atrás – é essa condição que Gabriella Giannachi aponta em “Virtual Theaters:

9 “In the digital age, we are giving more and more importance to the separation between private and public, precisely because this separation is less and less stable. There is a simultaneous increase of attention to issues related to privacy in the public discourse with many academic and non-academic texts devoted to the topic, and a dramatic rise of practices that cannot really be defined as either completely private or completely public. The difficulty of drawing a sharp line between private and public is one of the reasons why the web is a space of passwords – which clearly represent an attempt to separate spaces, including private spaces from public ones – and at the same time a space where the public and the private overlap. On the one hand, the web is a very compartmentalized space: each of its compartments represents a particular architectural framework, with its own accessibility and its own rules of visibility; on the other hand, these compartments are permeable. The web is thus both compartmentalized and fluid; it has many boundaries, but they are porous.” (Vitali-Rosati, M. (2018). “*On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age*” Theory on Demand #26. Institute of Network Cultures. p. 50.)

10 “If it were just a matter of the form or content of the screens taken separately, or even in a combinatoric, the experience would add up to very little. Surfing, however, like its television precursor, zapping, is oddly compelling. Given the meagerness of the constituent links on the level of formal inventiveness or uniqueness of content, what makes surfing the Web compelling can only be attributed to an accumulation of effect, or transductive momentum, continuing across the linkages. This accumulation of effect is to a certain degree a potentialization of the relay”. (Massumi, B. (2002). “*Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*” Durnham&London: Duke University Press. p 141.)

An Introduction”, de 2004, uma condição de *becoming* relativa à relação/tensão entre a realidade virtual e a realidade, onde no virtual a realidade está continuamente a aparecer porque já desapareceu¹¹.

Pensar e praticar a arte telemática foi e continua a ser sobre *considerar o espaço em que se desenvolve uma estrutura em movimento no sentido de conseguir reformular constantemente o pensamento sobre como re-pensar esse mesmo espaço (o da rede)* enquanto algo que não é próprio de uma unidade mas sim que é resultado daquilo que nele é activado e onde é constante a travessia entre a corporalidade/materialidade e mediação. É também sobre como procurar no digital uma forma de aceder à própria antropologia onde o ser humano existe em relação com e através da tecnologia e como tal, apesar de imaterial, o espaço também onde este se move com e através dos outros – num sistema relacional, sustentado através das emoções e igualmente frágil e instável.

Numa perspectiva em que a arte e a cultura existem enquanto elementos estruturantes da construção de identidade(s) podemos dizer que numa época globalizada como a que vivemos essa construção identitária seria uma de servir ao conjunto de seres que co-habitam num mesmo espaço. Experimentar o espaço digital, caminhar

11 “CRWDSPCR presents the dialectics of this tension between the real and the virtual in action (drama). Thus, the piece presents the conflict between the known, familiar movements of the dancers, and the unknown, unfamiliar (unheimlich) sequences developed through LifeForms. And herewith the piece shows how, in the complex relationship between the real and the virtual, the two never culminate into a synthesis and yet constantly strive to become each other. Here, as in most virtual-reality contexts, the relationship between the real and the virtual is one of desire (of wanting the other), cannibalism (of absorbing the other) and war (of annihilating the other). As dialectics in action, the relationship between virtual reality and the real is one of continuous transformation into the other. And thus virtual reality is in a constant state of flux. The virtual is in a condition of becoming; it is continually appearing because it has always already disappeared.” (Giannachi, G. (2004). “*Virtual Theaters: An Introduction*” Routledge. p. 130)

na especificidade da sua indefinição, requer cuidado e uma necessidade de atenção relativamente à tensão implicada nesta intersecção quase impossível de demarcar. Mas é precisamente nesse caminhar cuidadoso que a arte telemática – aquela que é dedicada a explorar as alterações provocadas pelo meio, usufruindo das condições do mesmo – pode servir à reflexão sobre a implicação de uma identidade globalizada que é resultado precisamente da instabilidade e fragilidade do meio em que essa(s) (i)entidade(s) se move(m). Os meios são ferramentas e como tal são necessárias em combinações diferentes para a resolução de problemas, individualmente apresentam-se como oportunidades e soluções.

Bibliografia

- Ascott, R. (1990) *Is there love in the Telematic Embrace?* *Art Journal*. New York: College Arts Association of America. 49:3, pp. 241-7.
- Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life* in UbuWeb papers acedido em 12 de junho de 2020. < http://www.ubu.com/papers/de_certeau.html >
- Dixon, S. (2015). *Digital Performance – A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Massachusetts: The MIT Press
- Erkki, H. (2004). An Archeology of Networked Art: A Symptomatic Reading of The Messenger by Paul DeMarinis in *Networked Narrative Environments*. Andrea Zapp (ed). Manchester: Manchester Metropolitan University. 32-44
- Kwon (1997) “One Place after Another: Notes on Site Specificity” *OCTOBER 80*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Steyerl, H. (2013). “*Too Much World: Is The Internet Dead?*” *e-Flux Journal* 49

IMAGINÁRIO FAMILIAR – LINHA DE TEMPO

Tânia Dinis¹

Os arquivos reúnem, preservam e organizam documentações que nos mostram acontecimentos do passado. Constituem fontes de conhecimento que nos dão acesso aos factos supostamente verdadeiros, principalmente quando o suporte fotográfico funciona como veículo da memória. A fotografia fixa um momento, identidades e constitui uma micro-história, mas não nos relata tudo. Existe um espaço de fronteira em relação ao qual nos falta a total memória daquela fotografia. É na procura constante pela verdade do que vemos, que o arquivo nos dá a possibilidade de pensar ou repensar várias perspectivas, manipulando e revisitando o que será, ou não, realmente verdade nestes arquivos e, por conseguinte, na sua memória e história. Podemos construir a possibilidade de criar e ficcionar factos, transformando a memória num dispositivo potenciador da construção de uma narrativa (Figura 2).

Os arquivos familiares (e grande parte deles de carácter amador) têm também a sua importância no registo do íntimo e privado. Registam-se momentos mais ou menos marcantes de percursos de famílias que ao longo de uma vida foram sendo arquivados. Todas as famílias possuem objectos, vídeos, cartas, postais, fotografias, filmes de situações do quotidiano e da intimidade familiar que as ligam a memórias e recordações. No álbum de família é possível encontrar imagens de animais, retratos, desenhos, paisagens, passeios, viagens, festas, casamentos, o crescimento e evolução dos elementos familiares, registos íntimos, até mesmo objectos que permitem construir uma possível história ou a história que queremos ver.

Na produção artística contemporânea são vários os artistas que recorrem ao tema da memória, utilizando a imagem fotográfica e o seu arquivo pessoal como ferramentas artísticas. Neste âmbito, a



Figura 1 – Tânia Dinis em Processo de trabalho *Álbuns da Terra*, na Casa da Memória Guimarães. (Fotografia de Tales Frey © 2020)

fotografia de família, assim como os filmes amadores de família, assumem um papel bastante significativo, porque constrói e reúne as memórias de uma história familiar. Assim, tanto funciona como documento, representando o real, como o pode ficcionar. As imagens e os álbuns são do foro do privado, do íntimo, mas quando transpostas para o domínio público, podem ser revisitadas, possibilitando novas interpretações que a própria imagem pode ocultar.

Na arte contemporânea são muitos os artistas que se apropriam de materiais que são os seus próprios arquivos pessoais, muitos deles de carácter familiar, para criarem obras e arquivos fictícios, como é o caso de Christian Boltanski (1944) e Rosângela Rennó (1962). Noutros casos, alguns artistas recorrem às fotografias das suas famílias, realizadas por eles próprios, como é o caso de Raymond Depardon (1942), Nicholas Nixon (1947) ou Robert Adams (1937), por exemplo.

O discurso combina com signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte das vezes são) quimeras. Ao contrário dessas imitações, na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (Barthes, 1981, p.109)

¹ Esta autora segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990
<http://tanasofiadinis.wix.com/tania>



Figura 2 - Exposição individual, *Imaginário Familiar*, 2015. Montagem fotográfica, reprodução em diapositivos. 31 de janeiro, Porto (Tânia Dinis © 2015).

É na procura constante pela verdade do que vemos que o arquivo nos dá a possibilidade de pensar ou repensar várias perspectivas, manipulando e revisitando o que será, ou não, realmente verdade nestes arquivos, nas suas imagens, na sua memória e história. A memória é facto e também pode ser considerada testemunho de um passado, transmissora de uma história. Fotografia e memória ligam-se pela sua capacidade de acontecimento passado, permitindo relembrar, fazendo uma deslocação do momento original no tempo e no espaço. Nos últimos anos tenho desenvolvido um trabalho de pesquisa e criação, sobre intimidade, arquivo de família, documento, na sua relação tempo-imagem-memória, e estes trabalhos em específico, estão inseridos na série *Arquivo de Família*, a qual está em constante desenvolvimento e atravessa diversas perspectivas e campos artísticos, como o da fotografia, o da performance, o do cinema, e o da estética relacional, tendo como base o mesmo processo de trabalho - princípio da montagem cinematográfica, de plano contra plano, sequências de imagens, a estrutura, a disposição e organização das imagens fotográficas, e imagens em movimento, são manipuladas, procurando novos sentidos e objetivos narrativos em múltiplos locais, em arquivos completos e incompletos (Figura 3).



Figura 3 - *Correspondências*. Da série: *Imaginário Familiar* Nº 34. Impressão em papel fotográfico. Caneta de feltro. Concepção e programação: Eduarda Neves. Exposição Colectiva. Artistas: Amarante Abramovici, Covadonga Barreiro, João Vasco Paiva, Sérgio Leitão e Tânia Dinis, (Tânia Dinis © 2015/2016).

Esta pesquisa começa por investigar e recolher imagens, pessoais ou não, assim como outros diapositivos: filmes, cartas, diapositivos, fotografias, objetos - para depois serem reunidos em experimentos artísticos, reorganizados, revisitados e manipulados pela montagem, implementando colagens e fragmentos sonoros, construindo pequenas narrativas, num exercício de confrontação da imagem e/com o som, da exploração da ideia de imagem como uma experiência da efemeridade do tempo e da memória, recorrendo também, a outros registos de imagem real, resgatando memórias através da imagem, como é o caso das curtas-metragens filmadas em Super 8: *Não são favas, são feijocas* (2013), um conflito geracional de pessoas que vivem do campo, para o campo. A minha avó e eu, num confronto da imagem com



Figura 4 - Fotograma da curta-metragem *Não são favas, são feijocas*, 2013. Um filme de Tânia Dinis. Com a minha avó Ermelinda de Jesus. Produção de Tânia Dinis e Jorge Quintela. 9'50 - Super 8 / Transfer digital. <https://vimeo.com/229208718> (Tânia Dinis © 2013).



Figura 5 - Fotograma da curta-metragem *Arco da Velha*, 2015. Um filme de Tânia Dinis. Com Ermelinda de Jesus. Texto de Regina Guimarães. Produção de Tânia Dinis e Jorge Quintela. 3'50" Super 8 / Transfer digital. <https://vimeo.com/192383890> (Tânia Dinis © 2015).

aqueles nela representados, *Arco da Velha* (2015), onde uma sequência de palavras, num texto de Regina Guimarães, convida o público a viajar num trajeto de pequenos gestos em apenas dois planos de imagem e *Teresa* (2017) que evoca uma memória pessoal. Uma memória que funciona aqui como um território de criação, um registo íntimo de alguém que parte, outra que fica. Uma memória como lugar de resistência de não querer esquecer, onde é espaço e tempo, onde se pode regressar. Imagens fragmentadas, registos fugazes, trémulos, subtis que sofrem um tratamento ficcional nas palavras de Pedro Bastos. Os filmes aproximam-se de um diário, um ensaio poético, de quem procura recuperar um sentimento. Durante o visionamento, as imagens são acompanhadas por uma voz que narra a relação de quem percorreu aquele espaço, viveu aquele momento esquecido no tempo, mas agora pronto para emergir do esquecimento (Figuras 4, 5 e 6).

É o fascínio e a curiosidade que me move, mas não me interessa a exposição da intimidade como constatamos nos dias de hoje nas redes sociais, pelo excesso de estímulos, onde a fotografia analógica, superada pelo ambiente digital transformou a ideia de imagem fotográfica como objecto, suporte, fonte e depósito de história. O território explorado na criação *Curva Ascendente*, onde uma sequência de fotografias circulava, de mão

em mão, pelo público sentado à volta de uma mesa, permitia o tempo que fosse necessário para a sua visualização, em nada condizente com o nosso tempo de hoje, veloz, num mundo globalizado e pós-moderno, mas sim, pelo desconhecido, pelos segredos, pelas memórias desses factos e acontecimentos, pela fronteira entre a verdade e a ficção. Isto é o que me motiva nesta pesquisa, a análise subjectiva, que é a condição do arquivo. Prossigo o meu trabalho de revisitação de memórias familiares através da imagem, em experiências de visionamento de álbuns fotográficos familiares, pessoais ou encontradas, do seu tratamento ficcional, explorando as várias possibilidades narrativas para documentos visuais, mas também nas várias possibilidades de como filmar a fotografia, as suas memórias, colecionando imagens e sons. Na curta metragem *Laura* (2017), por exemplo, um lote de fotografias encontradas, são acompanhadas por uma narração, imagens que se projectam através de uma encenação ficcional, num texto de Regina Guimarães, e que através de um plano fixo, viajam de quadro em quadro, usando a memória como espaço de transformação, acumulação e criação, como se cada imagem recuperada, fosse uma legenda, que se desvenda ao espectador e que encontrar um novo arquivo, um tempo testemunho de uma história que se desdobra ao longo de uma sequência de imagens (Figura 7).



Figura 6 – Fotograma da curta-metragem *Teresa*, 2017. Um filme de Tânia Dinis. Com Horácio Guiamba. Texto de Pedro Bastos. Música de Jorge Quintela. Produção de Tânia Dinis e Jorge Quintela. 4’37”. Super 8 / Transfer digital. Moçambique – São Tomé e Príncipe – Portugal. <https://vimeo.com/224173361> (Tânia Dinis © 2017).

Na curta metragem *Armindo e a Câmara Escura* (2017), Pedro Bastos escreve, não só sobre o arquivo fotográfico do meu avô Armindo, fotógrafo amador de casamentos e outros eventos familiares, mas sobre todos os fotógrafos amadores, sobre o facto de “*activarmos a memória, mesmo que não reconhecamos ninguém nem nada na fotografia. Ainda assim, procuramos coincidências nas caras dos outros, nas casas dos outros, nos carros dos outros, nas flores do quintal dos outros e substituímos pelas nossas flores, os nossos carros, as nossas casas, as nossas caras(..)*”². Um plano fixo, filma uma sequência de fotografias que se movimenta, personagens que vivem na imagem, que confrontam agora o público, da mesma maneira que foram confrontadas pela câmara do fotógrafo, acompanhadas num espaço sonoro criado por Jorge Quintela, que se desvendam, se sobrepõem, como que não quisessem sair do plano, do tempo, onde se resgata um tempo que passou, mas um tempo que ainda nos pertence, pois “*o fotógrafo está prestes a enviar-nos para o futuro, congelando o dia de hoje para sempre. Amanhã faremos todos parte de uma recordação, onde convivem vivos com os mortos no mesmo lance de escada,*

2 *Alegoria fotográfica* texto de Pedro Bastos para a Curta Metragem *Armindo e a Câmara Escura*



Figura 7 – Fotograma da curta-metragem *Laura*, 2017. Um filme de Tânia Dinis. Texto de Regina Guimarães – a partir de “*Aura – um folhetim fotográfico –*”. Produção de Tânia Dinis e Jorge Quintela. 10”. <https://vimeo.com/254100724> (Tânia Dinis © 2017).

daquele domingo à tarde, no aniversário da tia que já se foi. As fotografias nunca são velhas, nunca são antigas. As fotografias são sempre o presente. Eu é que envelheço(..)”³

Aqui a imagem fotográfica participa de um teatro, na existência de um argumento e na presença de uma protagonista na voz da narração, mas também em todos os outros personagens que se apresentam, representam e expõem no retrato fotográfico, também ele encenado e dirigido, numa estrutura rolante que manipula o tempo e ritmo. Já em *Laura*, Regina Guimarães, a dada altura escreve sobre a mulher do lote de fotografias, “*sabia que nasceria personagem, figuração e desfiguração, boneca de cera em terras quentes, ela vinha da pátria do desaparecimento, uma pátria química a desbotar no globo e fora colocada sem valia à venda numa feira de gente usada, ela era o pequeno esplendor da mercadoria, que um dia vai parar à vida alheia, e à vida alheia se entrega e à vida alheia se confia, cegamente*”⁴

Em *Linha de Montagem*, um olhar de três artistas sobre o arquivo do Teatro Oficina de Guimarães,

3 *Alegoria fotográfica* texto de Pedro Bastos para a Curta Metragem *Armindo e a Câmara Escura*

4 AURA – um folhetim fotográfico – de Regina Guimarães para a Curta-Metragem *Laura*



Figura 8 - Fotograma da curta-metragem *Armindo e a Câmara Escura*, 2017. Um filme de Tânia Dinis. Com Armindo Carvalho e Tânia Dinis. Argumento de Tânia Dinis. Texto *Alegoria Fotográfica* de Pedro Bastos. Música de Jorge Quintela. Montagem Jorge Quintela e Tânia Dinis. Produção Tânia Dinis e Casa das Artes de Famalicão - Close-Up - Observatório de Cinema de Famalicão. Apoio Fundação GDA. <https://vimeo.com/238323858> (Tânia Dinis © 2017).



Figuras 9 e 10 - Instalação audiovisual - *sobrepostos*. Projecto vencedor - Laboratórios de verão no *gnration Braga*. Pesquisa de Tânia Dinis. Imagens arquivo pessoal, Centro Português de Fotografia Porto e Museu da Imagem de Braga. Apoio artístico de Jorge Quintela, Paulo Aureliano da Mata e Tales Frey, 2019. <https://vimeo.com/360596037> · <https://vimeo.com/361018262> (Tânia Dinis © 2019).

Figura 11 - *Memoração*. Exposição *Alegoria fotográfica*. Ensaio visual. Pesquisa Tânia Dinis. Álbuns de fotografias, fotografias impressas, diapositivos, visionador de diapositivos, negativos, negativos vidro, negatoscópios, lupas, marginador, molduras, porta retratos, molas. CAAA - Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, 2020. <https://vimeo.com/408174617> (Tânia Dinis © 2020).



uma análise sobre o que poderá ser um arquivo, a documentação, de uma política cultural de uma companhia de teatro, com relação socioeconómica de uma região, neste caso, do Vale do Ave. Encontramos também o Teatro, quando na pesquisa sobre o Vale do Ave, fomos ao encontro das fotografias do princípio do século, das primeiras fábricas. Vimos operários, donos das fábricas e a transformação do Vale do Ave num grande polo industrial. Mas o que nos chamou a atenção, foram as fotografias encenadas. Vários operários estavam descalços, contudo, sempre que era necessário fotografar a fábrica, os operários calçavam-se e vestiam-se para a fotografia, numa relação entre fotografia - teatro - encenação, mascarando as verdadeiras condições de trabalho (Figura 8).

Desde o seu aparecimento que a fotografia conduziu ao arquivamento, ao inventário, a uma espécie de compulsão obsessiva pelo registo do real. Fotografia e arquivo, remetem para a necessidade de o ser humano guardar e imortalizar momentos, acontecimentos, documentando-os com o intuito de activar as nossas memórias. A fotografia arquivada, materializa de uma só vez o conhecimento e a verdade, o poder e o controle, bem como a ilusão da verdade revelada que pode ser transformada. A fotografia é vista como prova de verdade e é um documento de eleição por ser bastante credível, conseguindo guardar algo, ao longo de gerações, daí ser um dos meios mais utilizados pelos artistas para a criação de arquivos na produção artística. Há quem afirme que é possível negar a existência de qualquer uma das pessoas que vemos numa fotografia. De acordo com Susan Sontag, “*vivemos um período nostálgico, e a fotografia promove intensamente a nostalgia. A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. (...) Todas as fotografias são memento mori. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objecto. Ao seleccionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo.*” (2012, p.24) (Figuras 9 e 10)

O foco da minha pesquisa está centrada, também, nos álbuns incompletos. Na sua organização, na sua fragmentação e na transformação do

álbum em outro objecto cénico. Foi isto que aconteceu na criação *Álbuns da Terra*, nos espaços vazios, na falta da imagem, que são lacunas cheias de forças para serem trabalhadas. Depois de trabalhadas, contarão outras histórias, ensaios visuais, ensaios e montagem sobre a sua ausência, pelas imperfeições que se vão instalando ao longo do tempo, pela manipulação do tempo que a imagem pode ter, do tempo interior do próprio arquivo, na relação de movimento e sobreposição de imagens entre micro e macro, com a utilização de ferramentas como lupas, pequenas legendas, jogos de luz, num território onde a própria dramaturgia é a tentativa de criar, encenar novos quadros. Uma linha de tempo onde o próprio espectador, tem a possibilidade de construir, também ele, o seu tempo de montagem, reenquadrando, deslocando, num diálogo da imagem e som, onde a imagem é reflexo, é metáfora entre o que é visível ou não, ou na transformação de novas microimagens que surgem das transparências das próprias imagens, negativos em vidro, ou fotografias impressas em acetatos. Esses espaços podem ser preenchidos por imagens em movimento, registos de memórias, sons, legendas, vestígios de legendas, no diálogo entre o vazio e aproveitamento do erro para o próprio trabalho, na exposição e apresentação de diversas maneiras de representar a realidade, como podemos ver na instalação audiovisual - *sobrepostos* e na exposição *Alegoria fotográfica* (Figura 11).

O meu processo de trabalho demora vários meses de pesquisa, recolha, ou então, por correspondência de arquivos, que foi o que aconteceu na criação *Temporárias*, onde três artistas, de diferentes países e culturas, durante um ano, trocavam imagens de família, memórias em diferentes suportes, para depois serem manipuladas e transformadas em tempo real, com o objectivo de resultar num novo álbum de família que continua aberto a várias leituras; pois ao utilizarmos as ferramentas - fotografia e memória, estamos a usar a sua capacidade de se ligarem a um acontecimento passado permitindo às artistas uma partilha íntima e familiar. Procuo no trabalho uma conversa, onde dos diálogos crescem relações e jogos de afectos, relembando, criando, ficcionando recordações, fazendo deslocamentos de



Figuras 12, 13 e 14 – *Temporárias*. Uma criação de Tânia Dinis em co-criação de Ana Villanueva (ARG) e Maria Antónia Mion (BR) Pesquisa e interpretação de Tânia Dinis, Ana Villanueva e Maria Antónia Mion. Apoio artístico de Jorge Quintela, Paulo da Mata, Tales Frey, Regina Guimarães. 1º momento, foi apresentado em 2017, no programa MARIAS, pela Mezzanine, na SEDE, no Porto. 2º momento, outubro de 2018, CAAA – Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, Guimarães. 3º momento, maio de 2019, Casa Tangente, Curitiba Brasil 4º momento, junho de 2019, Quema la Nave, Buenos Aires, Argentina. Apoio à circulação Fundação GDA. Apoio à criação DGArtes (Tânia Dinis © 2017).

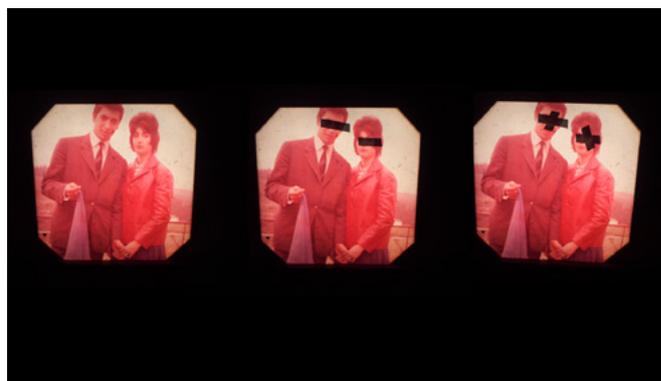


Figura 15 e 16 – *Curva Ascendente*. Uma criação e pesquisa de Tânia Dinis. Arquivo de Ermelinda de Jesus. Participação especial, na imagem e áudio, da minha avó Ermelinda de Jesus. Texto de Regina Guimarães. Apoio artístico de Jorge Quintela. <https://vimeo.com/100409442> (Tânia Dinis © 2013/2015).



Figura 17 - *Rota (pequena história de uma família)*. Uma criação de *Tânia Dinis*. Participação especial, na imagem e áudio, da minha avó Ermelinda de Jesus. Arquivo e pesquisa de *Tânia Dinis*. Apoio artístico de Jorge Quintela. <https://vimeo.com/195994431> (*Tânia Dinis* © 2013/2019).

Figura 18 - *Bastidores*. Criação de *Tânia Dinis*. A partir do arquivo fotográfico de antigos funcionários do Teatro Municipal Rivoli. Com *Tânia Dinis*, Fernando Sousa, Luís Ribeiro, Manuel Rodrigues, entre outros. Apoio à criação Jorge Quintela, Paulo da Mata e Tales Frey. Apoio à produção Associação Cultural - Tenda de Saias. Pesquisa *Tânia Dinis*. Material de arquivo Teatro Municipal do Porto, *Tânia Dinis*, Luís Ribeiro, Manuel Rodrigues, Fernando Sousa, A. Carvalho, L. Alves, António Torreira, Esperança Borges, Sr. Jorge. (Rivoli Teatro Municipal © 2019).

Figura 19 - *Linha de Montagem*. Em criação com Pedro Bastos e Sara Costa. Arquivos Teatro da Memória. 2ª Bolsa do Ganguê de Guimarães - CIAJG (*Tânia Dinis* © 2019).



momentos originais, ou não, no tempo e espaço (Figuras 12, 13 e 14).

Em todas as criações proponho um pensar, repensar sobre como voltar ao ritual familiar da visualização das fotografias, à sua materialidade. Para Elizabeth Edwards, a materialidade e a fisicalidade da fotografia é parte integrante do lado afectivo da imagem ligada à memória e ao passado, recorrendo a suportes e dispositivos de imagem associados ao universo afectivo familiar. Importante também, neste processo é o lado imagético das pessoas e o seu lado observacional sobre determinada fotografia, que no relato das imagens, falam de memórias que contam a histórias de uma região, a sua cultura e o seu povo e tradições. A sonoplastia dos trabalhos pretende uma abordagem sonora que irá sempre ao encontro para o universo das memórias afectivas, das suas raízes, dos seus territórios, sobre a organicidade dos sons provenientes da experiência sensorial evocada pela própria pesquisa (Figura 15, 16, 17, 18 e 19).

Durante o visionamento das imagens de cada pessoa, que vai passando por várias décadas, por um contexto socioeconómico, o discurso vai ser direccionado, numa reflexão sobre a questão do passar do tempo, também da velhice na vida de cada um, na sociedade, pensando que a velhice não é só uma questão biológica mas também cultural, o que muda e o que se pode mudar na imagem que fazemos da velhice, do tempo, do passado, resulta





Figura 20 – *Álbuns da Terra - Ribeira*, Viana do Castelo de Tânia Dinis e *Juliana Sá*. *Portas do Tempo Viana do Castelo x 17 Nov Dos Descobrimentos*. 2019 <https://vimeo.com/303771910> (Tânia Dinis © 2019).



Figura 21 – *Álbum de Família. Casa da Memória* – Teatro Oficina – Festivais Gil Vicente – Guimarães. A partir do espólio de fotografias D'A Muralha, estas duas peças distintas, partilham o mesmo princípio: O Álbum fotográfico familiar. E ainda com os criativos: Tales Frey, Rui Monteiro, Óscar Rodrigues e a preciosa colaboração de Nuno Preto e Tiago Sarmento. Com os alunos das Oficinas do Teatro Oficina. Isabel Costa 1ª parte do espectáculo Tânia Dinis 2ª parte do espectáculo Imagem – A Oficina. <https://vimeo.com/229354718> (Tânia Dinis © 2019).

assim, em ensaios de composição visual que parte da sua apropriação, descontextualização e fragmentação. As imagens são revisitadas, desdobram-se em novas narrativas, num tempo que passa e do tempo que não passa expandindo-se no espaço. Espaços cénicos, pequenos, experimentando diferentes possibilidades de exibição, transferindo dos lugares clássicos de exibição muitas vezes não convencionais para um público reduzido, íntimo, ficcionando uma mesa de montagem, mesa de trabalho, muito próximo ao espaço do processo de trabalho, onde é possível vislumbrar uma personagem, pesquisadora de arquivos, que ouve em tempo real os registos efectuados nas entrevistas/encontros/oficinas, visiona as imagens, através da sua mesa de montagem projecta por dispositivo de vídeo e transforma em directo, as imagens e memórias, agora num texto poético, onde fluem



Figura 22 e 23 - *Álbuns da Terra*. Programa: Museu do futuro #1 na Casa da Memória de Guimarães. Projeto Vencedor da 2ª Bolsa de Criação do PACT - Plano de apoio à Criação Teatral. Criação, objeto, pesquisa Tânia Dinis. Texto Pedro Bastos. Apoio à criação Tales Frey, Jorge Quintela. Produção Associação Cultural - Tenda de Saias. Coprodução A Oficina. <https://vimeo.com/413260929>. (Fotografias de Paulo Pacheco © 2020).

como quadros sobrepostos como potenciais micro histórias (Figura 20, 21, 22 e 23).

O exercício do tempo, neste trabalho e neste momento, coloca-nos no limite do resgate, tanto do individual como do coletivo, nas memórias, nos jogos dos afectos. Se hoje é tudo digital, as nossas emoções também vão a esse encontro. Com toda esta fragmentação, no pensamento de criar novas formas de afecto, vejo em todo este processo, uma urgência; não só do resgate de memórias privadas, de memórias colectivas, mas, também, invocar a introspeção, numa necessidade de narrar uma realidade íntima, privada, produzindo e guardando novos arquivos de memória. Explorando relações de afecto, desenterrando fragilidades da memória, procuro o subtil, o pequeno, e numa arqueologia do afeto, o plano da apropriação como prática artística contemporânea.

Bibliografia

- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70
Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal

NÓDOAS NEGRAS

Júlio Cerdeira

O BANQUETE é uma associação cultural sem fins lucrativos que dedica a sua atividade à criação e investigação em artes. Desenvolve um trabalho individual e colaborativo de investigação na prática das artes cénicas, onde o encontro de diferentes disciplinas artísticas e de formas de conhecimento é prioritário. O BANQUETE é responsável pelo apoio e pela promoção dos projetos desenvolvidos pelos artistas-investigadores associados: Joana Martins, Júlio Cerdeira e Rúben Borges.

O trabalho do BANQUETE passa pela investigação de diferentes formas de constatação, criação e utilização de nódoas negras nas artes cénicas. Para nós, é crucial perceber os seus significados imediatos, mas também alargar este conceito para lá do hematoma, criando manchas de penumbra que nos façam ver a escuridão como uma matéria fulcral para a criação de arte e conhecimento. Sendo-nos o iluminismo já distante, seremos capazes de aceitar que o conhecimento vive no breu, no caos e na incerteza das artes?

Passando por três peças do BANQUETE, cujos processos de investigação se encontram no escuro, olha-se a violência, a poética e o vazio, relacionando as variações nas abordagens metodológicas e nas conclusões que daí surgem. Trata-se a nódoa negra no seu significado imediato, mas também como nódoa de sombra, onde o negro reaparece como espaço de criação, efabulação, transformação, máscara e sono. Os palcos do BANQUETE são palcos de sombra, recatados, para públicos reduzidos em performances que se realizam apenas para um participante e para grupos restritos. A sombra destas nódoas surge na autoagressão do corpo, na penumbra do espaço, no negro da tinta que espalha e no som de um espaço ausente. A investigação do BANQUETE surge nas incertezas da percepção na sombra, é nessas dificuldades que aparecem as suas problemáticas e premissas, num território de ambiguidades. A investigação torna-se mais reveladora quando é arrastada para a intimidade



Figura 1 - Logotipo Banquete.

do corpo e do espaço escuro, onde se controla a sua exposição e se desafiam as metodologias e os seus limites.

De um avermelhado pós-embate, surge um violáceo que se expande, denunciando uma ruptura. Por vezes, assume a forma de um pontilhado, mas na maioria de um borrão. Daí para a frente, este escuro que nunca foi mesmo negro, varia na tonalidade e na sensibilidade. A dor vai-se tornado menos amassada e a cor mais clara, em gradações que se vão desbotando. O violeta denuncia a violência recente da ação e molda-a em formas gradualmente mutáveis, aparecendo muros, caldeiras e constelações de movimentos ténues. Uma nebulosa difusa que se transforma no tempo, perdendo a sua premência violeta para dar lugar a esporádicos verdes que se vão diluindo num amarelo que se turva com a pele. Quando a pele está pronta para voltar a ser tocada, a mão acaricia lentamente a memória da nódoa negra. Passa num vai e vem sobre o torso, cerra-se num punho apertado que se afasta do corpo, para logo de seguida nele embater com toda a força.

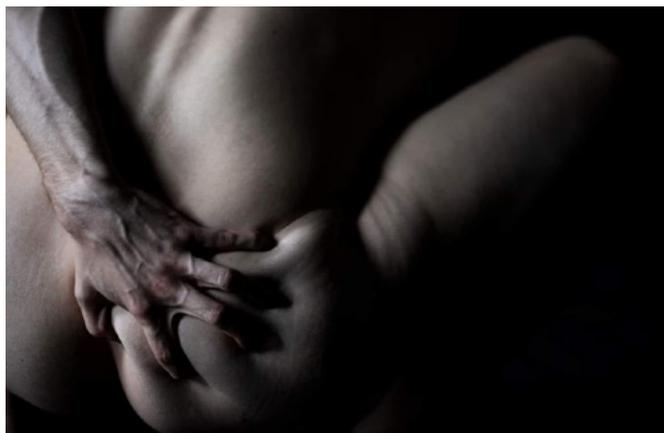


Figura 2 - Ad Lucem (Fotografia de Ana Resende © 2019).

A nossa primeira performance, intitulada AD LUCEM, parte de uma reflexão sobre registos fotográficos de Raymond Depardon de asilos italianos dos anos 70. Na série “Manicomio” aparecem imagens de pacientes beckettianos, com rostos escondidos, fechados em jaulas, perdidos nas tarefas diárias mais triviais. Existe nestas imagens a preto e branco uma violência extrema potenciada pelos tratamentos anacrónicos, que viriam posteriormente a ser reformados, mas acima de tudo por uma autoviolência característica de algumas doenças mentais.

Cruzando estas imagens com a obra *Topologia da Violência* de Byung-Chul Han (2019), criamos um corpo autoflagelador que se revela refém de si mesmo, explorando alguns dos conceitos da obra. Para o autor, a eliminação da violência direta dos contextos políticos e sociais faz com que ela altere a sua topologia, passando a habitar espaços mentais. A violência dos opressores dissipa-se e o corpo divide-se para desempenhar os dois papéis que historicamente correspondiam a corpos distintos. Para Byung-Chul Han, a sociedade de rendimento, assente na ideia de liberdade e desregulação, impõe uma autogestão que nos transforma

em empresários de nós mesmos. Deste modo, excluímos a ordem do outro, e por consequência a sua negatividade. Esta liberdade do outro transforma-se rapidamente numa relação narcísica do indivíduo para consigo mesmo, onde a ausência de gratificação leva a um rendimento infinitamente crescente, surgindo nos pontos de rutura doenças mentais como o burnout ou a depressão.

Tendo tudo isto em consideração, criámos um corpo entrelaçado em si mesmo, que vai tentando gradualmente lidar com uma agressão ou restrição por si imposta. Surge num corpo aparentemente uno uma cisão identitária, muito semelhante à que acontece na violência mental de Byung-Chul Han. Diferentes vítimas e agressores aparecem nos membros desta massa de corpo, que protagoniza micro conflitos: um pé que esmaga repetidamente uma mão ou uma perna que esgana um braço até à asfixia. Inconscientemente, surgem dois tipos de violência: uma direta e uma por apropriação. A direta age na medida do que se vê, e por apropriação impõe aos membros propriedades que não lhes são características, como a respiração da mão. Assim, a mão não se mostra simplesmente apertada e restringida no movimento e na circulação de sangue, mas também numa respiração que lhe é imposta pelo intérprete. O corpo desconstrói-se à medida que as suas características se vão alterando, sejam elas de separação, no caso dos dois protagonistas: opressor e oprimido, ou de assimilação, no caso da mão que respira.

Em AD LUCEM, o corpo vai-se desmontando num jogo de sofrimento, onde a carícia desempenha um papel preponderante. Ela parece dar esperança para uma alteração do tom da ação, mas acaba sempre por se revelar um meio para a extensão da violência. Esta só persiste durante um período tão longo, por ser intercalada com momentos de respiração e aparente carinho, como a dança de um incesto que distrai antes de atacar de forma letal. Porque nesta performance, a violência é raramente gradual, impõe-se de forma repentina, em contraponto à ação que a antecede, é ela que nos relembra que todas as ações são violentas, mesmo aquelas que parecem trazer conforto.



Figura 3 - Ad Lucem (Fotografia de Ana Resende © 2019).

A visão nada vê. Está um escuro denso que quase parece ser texturado. O ouvido nada ouve, para além dos sons do próprio corpo: os movimentos da saliva, uma respiração oscilada, uma pulsação leve e pouco distinguível. O artista vê as infinitas possibilidades da vida, constrói pensamento, arquiteta o estético, molda ideias sensíveis neste negro supematista, de onde emergem formas variadas. Ao longe, vê surgir um corpo bizarro, num caminhar desajeitado e cambaleante. Lembra um humano remontado de forma pouco funcional, com pernas e braços a envolver um torso tosco. É um corpo em conflito consigo, que procura a lógica das partes e do todo, a sua natureza e a sua expressão. É um corpo ainda verde, envolto na tentativa-erro da aprendizagem da sua mobilidade, sexualidade e posicionamento. Surgem outros corpos semelhantes que se perdem

na penumbra. Apesar da sua tez clara, não se percebem os seus contornos e volumetrias. Movem-se e deixam-se novamente absorver pelo espaço de sombra. A luz surge, e gradualmente o artista começa a cegar.

Como resultado do meu projeto de mestrado, surgiu a premissa ①: *Como desantropomorfizar o corpo humano na dança, relacionando-o com as matérias transformadoras de realidade: sombra, cor e reflexo?* Desde então, em colaboração com a Joana Martins e o Rúben Borges, debruçamo-nos sobre o uso do corpo humano na dança para a criação de corpos de alteridade. A composição destes corpos é feita num exercício de observação das características do corpo humano, percebendo quais são aquelas que o encerram na sua anatomia e nos remetem abusivamente para uma



Figura 4 - *Imagem Nua* (Fotografia de Ana Resende © 2018).

realidade conhecida e as que permitem abrir o corpo a novas significâncias e movimentos. Chamamos a estes novos corpos: corpos-matéria.

O corpo-matéria é um corpo plástico, moldável, que se procura para lá das formas fáceis, que recusa o antropomorfismo, usando-o para se constituir de outro modo. O corpo procura uma forma de ser distinta, uma alteridade de movimento, uma limitografia própria. Este corpo-matéria movimenta-se numa organicidade reconhecível (ex. articular, tensa, fluída, animal) e numa organicidade irreconhecível (ex. alteração do centro fisiológico, relação atípica das partes). Ele vive nesta dualidade de corpo que é ambigualmente humano e matéria, um corpo que pela transformação do movimento, da posição e da cor, se permite constituir mais polissémico.

As duas criações do BANQUETE que estudam a premissa ④, AD LUCEM (2019) e RITUAL (2020), mostram-nos duas abordagens distintas à investigação da desantropomorfização do corpo, a primeira, pelo uso da sombra e a segunda, pelo uso da tinta.

Na performance AD LUCEM, procura-se testar o uso da sombra como recorte e como penumbra. Partindo da obra *O Elogio da Sombra* de Junichirō Tanizaki (2016), pensamos o espaço escuro da cena como um espaço gerador, permitindo ver o surgimento lento do corpo e perceber a suas subtilizas, sem o sobre-expor. Na nudez deste corpo, surgem pormenores poéticos que lembram a crueza dos materiais de Tanizaki, que cintilam timidamente pelo seu não polimento. Como o cristal de Kai, também este corpo mostra na sombra características distintas, que seríamos incapazes



Figura 5 - Instante da peça *Ritual*, de 2020. (Fotografia de Júlio Cerdeira © 2020)

de perceber na luz. Quando a performance é feita com luz natural, o movimento da sombra recortada transforma a dimensão e o limite do corpo. Criam-se estênceis negros do corpo-matéria em abstrações ou figurações de si, imprimindo-lhe, pela sua movimentação, a inevitável passagem do tempo.

O BANQUETE, criando um corpo de sombras, pretende agrupar num corpo duas violências: uma que tem expressão física e outra que surge na regularidade da passividade do positivo. Para Byung Chul-Han (2019), a extinção da negatividade e o conseqüente surgimento de uma avalanche violenta de positividade assética, afastam-nos da possibilidade de alteridade, fazendo-nos mergulhar numa hiperprodução nociva.

Deste modo, a sombra trabalha-se num diálogo das suas significações antagónicas no oriente e no ocidente, mostrando-se poética e reveladora, mas

também densa e violenta. Um corpo liminar que na relação com a sombra transita entre o reconhecível e o desconhecido, que se afasta da forma humana, mas que a revela por alguns momentos, que se acaricia, mas que se auto agride. Não se trata da criação de uma ficção, mas do relembrar da plasticidade do corpo na penumbra. É tão importante anular-lhe a forma, como revelá-la. É neste limbo que se dá a construção e desconstrução de um corpo, a ilusão e ao seu desfazer. É neste limite de percepção que a investigação se desenvolve, neste pender inconstante entre forma humana, forma violenta, forma moldada e forma nova.

Em RITUAL (2020), peça criada para o projeto (RE=)INICIAÇÃO do Ballet Contemporâneo do Norte, em plena pandemia Covid 19, a desantropomorfização é abordada de um outro modo. Neste solo, o corpo pintado com traços infantis e



Figura 6 - *Ad Lucem* (Fotografia de Ana Resende © 2019).

tribais mostra a sobreposição da cor e da forma através do uso da tinta, fazendo destacar dois olhos vermelhos de proporções consideráveis no peito do intérprete. Usa-se esta técnica para relocalizar o centro fisiológico no corpo, saindo dele os membros que são fundamentais para a sua locomoção. As formas e as linhas que percorrem o corpo, dão-lhe uma textura importante para a alteração do modo como é percebido. Aliando a isso um movimento reminiscente de animalidades várias e uma imaturidade relativa ao funcionamento do próprio corpo, criou-se um ser desajeitado na busca da vivência de uma experiência de acasalamento.

A anulação da cabeça, pelo uso de tinta e de um gorro criada para o efeito, é fundamental para o processo de desconstrução do corpo. A cabeça permite o reconhecimento de um corpo como humano, é tão específica e repleta de informação,

que dificulta a criação de alteridade no mesmo. Enquanto vemos uma cabeça ou um rosto, dificilmente conseguimos ver para além disso. Após anulada a cabeça real, é desenhada a cabeça fictícia, que corresponde agora ao torso.

Esta desantroporificação do corpo não é uma recusa hostil da sua materialidade ou uma disforia, é antes uma mudança de perspetiva. Quando olhamos o corpo de outro modo, quando lhe retiramos um membro ou lhe desenhamos uma forma geométrica, abrimo-lo. Na estranheza desta ligeira amputação ou imposição, desregra-se o corpo, para a possibilidade da efabulação. Surge um corpo transitório, que quase parece ser qualquer coisa, mas que nunca chega a ser. Tem semelhanças, mas nunca se torna “um vírus” ou “um anfíbio”, talvez por não deixar de ser parte humano ou por não se preocupar em representar formas de ser conhecidas.

Vejo uma massa negra acartonada em direção ao meu rosto. Parece pouco agradável quando me toca, áspera e a desfazer-se a cada expressão que faço. Fecho os olhos por uns minutos e espero. Eu sou mais aquilo que faço ou aquilo que escondo? Sou mais o gesto que repito todos os dias ou aquele que descubro numa improvisação? Sou mais aquilo que me distingue ou aquilo que me faz ser confundido? Na vida não me reconheço, vivo desidentificado. Fixar uma identidade quando se vive a jogar com ela é-me praticamente impossível. Abro os olhos e vejo-me fisicamente transformado. Sou um corpo escuro e pegajoso, com um ligeiro brilho. Experimento a estranheza da novidade em movimentos amplos, salpico-me e mancho o espaço, repito-me até fazer algum sentido. Sinto-me, acima de tudo, líquido.

A dança é um ato de escuta e a máscara uma prótese para o esvaziamento. Dançar com uma máscara ou oferecer o corpo como máscara é recusar discursos de identidade artística, porque se entende o corpo como parte de um ritual para a transformação daquilo que nos identifica no momento. Ser um corpo-máscara é assumir temporariamente em si outras identidades. A máscara esconde para revelar, protege a nossa identidade, adiando-a, para a experimentação do novo ou para a revelação do secreto.

A performance AD LUCEM, divide-se em dois momentos facilmente reconhecíveis: no primeiro, desmonta-se o corpo desantropomorfizado até chegar à forma humana vertical; no segundo, vira-se o corpo, revelando o rosto numa expressão do sofrimento que até então não tinha aparecido. Para nós, era importante apresentar um corpo moeda, com dois lados: uma coroa violenta que se marca pelo murro e uma cara que nos mostra a interioridade deste corpo. Quando o intérprete se vira revela um rosto que cristaliza expressões de dor e sofrimento, num grito afónico que se torna ainda mais agonizante por não ter qualquer som. Parece que até a expressão do sofrimento é oprimida. O conceito da máscara é aqui utilizado no próprio rosto do intérprete, para mostrar a autenticidade congelada e castrada da expressão do sofrimento. A máscara não nos permite só

identificar uma personagem ou indivíduo, ela permite instalar cenicamente uma expressão vívida do sujeito. Para que se liberte o corpo, a máscara tem de ser, antes disso, uma fachada honesta.

No processo de investigação de RITUAL, o corpo é também ele usado como máscara, pintando sobre ele uma expressão facial que parte dos largos olhos vermelhos para um conjunto de linhas e geometrias variadas. Pinta-se, não para esconder, mas para abrir o corpo a novas formas. Aqui não se cristaliza uma expressão, pinta-se apenas um olhar suficientemente ambíguo, para poder jogar com as possibilidades deste bicho que aparece no escuro. Um corpo de tinta que mancha o espaço, destruindo as formas que o definem. É imperceptível para quem assiste, contudo curioso para o investigador que vê no final do seu ritual performático o espaço manchado de negro e suor.

Depois de repetir várias vezes o RITUAL e AD LUCEM, percebe-se que, muitas vezes, os rituais no seu sentido geral não provocam qualquer efeito. O que neles é mais significativo é a agregação e a cronologia deste conjunto de ações, muito mais do que os resultados que dele derivam. Independentemente da intervenção de forças ou entidades de poder como consequência, o ritual tem uma força transformadora própria que age no seu decorrer. Nele, permitimos o abrir de um espaço de vulnerabilidade, em que por momentos nos despimos daquilo que somos e fazemos, aceitando a possibilidade de nos tornarmos uma outra coisa. Acaba por ser um gesto de humildade ou prepotência, uma brecha na autoimagem. A criação em dança é uma descoberta de novos rituais ou a reinvenção de rituais antigos, em que regularidade do ato lhes dá significado. O hábito do gesto entranha-se no corpo, num processo gradual de assimilação daquela forma de ser.

Fecho as pálpebras e no período transitório até adormecer, viajo por um espaço de infinitas abstrações. Flashes de luz percorrem o espaço em finas linhas brancas que se cruzam, vincando a bidimensionalidade do olhar. Borrões de roxo, que pulsam em pequenos círculos, vão desaparecendo no escuro. Um fio verde vibra no seu ondulado quase sonoro. Manchas, dedadas,

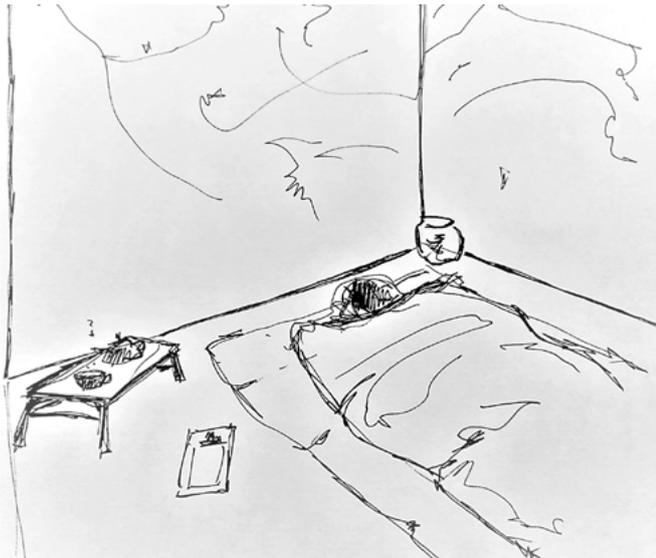


Figura 7 - Versa (Ilustração de Hugo Loureiro © 2019).

agressões encriptadas que se desenhavam na minha vista. Num instante, o fogo-de-artifício dissipa-se, para surgirem as brasas.

Na instalação VERSA, criada pelo BANQUETE em 2019, trabalhamos o corpo performativo ausente de consciência. Partimos da obra *A Casa das Belas Adormecidas* de Yasunari Kawabata (2017), que tem como cenário uma casa à qual homens impotentes se deslocam para pernoitar com virgens sob o efeito de soporíferos. Neste ambiente, Egushi vive e revive experiências, pelo contacto com um corpo adormecido que age sobre ele como uma porta de memórias familiares, eróticas e naturais.

Olhando a obra, partimos de três espaços que considerámos fundamentais para a instalação/experiência: o quarto, a antecâmara e o espaço exterior. A instalação é visitada de forma individual, com hora marcada e inicia-se na antecâmara, um espaço intermédio entre a rua e o quarto, onde o participante é recebido pela anfitriã, que o ajuda a pousar os seus pertences e a trocar de roupa, vestindo uma yukata branca e calçando uns chinelos brancos. É encaminhado para o quarto, uma estrutura de metal em forma de paralelepípedo, cujas faces estão cobertas com papel de cenário,

havendo apenas uma pequena abertura que permite a entrada e a saída. À entrada do quarto, é dado um diário e uma caneta para o participante versar sobre o que lhe interessar. Nas paredes de papel do quarto veem-se sombras de plantas, um vislumbre do que poderá ser este espaço exterior que já penetra no quarto pelo som de taças tibetanas. No interior do quarto, está apenas um corpo a dormir. É servido um chá ao participante que fica no quarto durante quinze minutos.

O participante é levado à emancipação pela inação do corpo e pela presença de objetos que o incitam ao preenchimento desse vazio (o chá, a cama e o diário). Aqui surge uma decisão importante: a permanência na apatia tradicional do público ou a consciência de que este é agente construtor de dramaturgia, perspetiva e ação. A artista-investigadora Joana Martins, pretende, desta forma, testar a expectativa do participante sobre o corpo performativo e sobre a ação em cena. O que fazemos quando nos deparamos com uma cena apática? Entramos num espaço de introspeção ou de ação sobre o espaço?

Este espaço interno, onde coabitam o performer e o participante, está rodeado por um espaço exterior desconhecido que o invade. Esta cenografia sonora materializou-se naquilo a chamamos um teatro de ausências. Um espaço exterior e fictício, arquitetado conceptualmente ao mais ínfimo detalhe, que se manifesta no espaço interior numa sonoridade envolvente. Um espaço de sombra efetiva e hipotética, porque se ouve e vê nos recortes das plantas, mas porque se imagina nas sonoridades que aparecem no espaço, sem nenhuma certeza da sua existência material. Esta composição musical de Rúben Borges, foi criada a partir do desenho dos elementos que ocupariam o espaço que circunda o quarto.

Depois de filtrados, transformados e distorcidos, os sons tornam-se menos reconhecíveis, com algumas exceções, nomeadamente os insetos, os pássaros e as taças tibetanas. Assim, remete-se o participante para qualidade imagética do som e para a sua capacidade de criar ambiências e incertezas. É através da aplicação musical do conceito Ma, utilizado de forma distinta por Toru Takemitsu e Toshio Hosokawa, que se propõe escutar o vazio



Figura 8 - *Versa* (Ilustração de Hugo Loureiro © 2019).



Figura 9 - *Imagem Nua* (Fotografia de Ana Resende © 2018).

sobre a forma de uma ausência presente, de um espaço e de uma energia que existem entre todas as coisas. O silêncio como força motriz do movimento sonoro, como ponto de partida para a criação de uma paisagem invisível, que só pode ser vislumbrada na medida da sua escuta.

Cada sessão acontece com variações significativas: a maioria dos participantes escreve, desenha, ouve e observa o corpo, outros deitam-se e dormem com ele e, por fim, uma minoria acorda o corpo para conversar um pouco. *VERSA* surge como um espelho do participante, a instalação é suficientemente neutra e envolvente para permitir que o participante a preencha conforme as suas necessidades e vontades.

Na sombra do meu vazio, a nódoa torna-se mais negra e a falha investigação.

O mundo clareado é o como o excesso de positividade, em que tudo parece ser mais nítido, mas acaba por ser ofuscado. Tudo se nivela num branco higiénico, que nos impede de ver aquilo que é diferente, poroso e manchado. No ambiente controlado da placa de petri esterilizada, os corpos são ensaiados na especificidade e na artificialidade. Na sala de ensaios, procura-se infetar o

corpo com todas as adversidades do espaço e as provocações dos investigadores. Ele reage à violência simultânea destes imputes, estilhaçando-se em múltiplas questões, que se respondem instantaneamente ou no decorrer do processo, podendo algumas delas perder-se. As nódoas negras são os espaços liminares onde a nossa investigação acontece, são incubadoras de problemas. Aqui, as questões são retiradas do seu contexto iluminado, podendo ser olhadas de outro modo, surgindo novas características, poéticas e metodologias de investigação. Numa sociedade desinfectada, o *BANQUETE* opta sempre por mergulhar nestes espaços de penumbra, nestas nódoas negras de violência e sombra.

Bibliografia

- Han, Byung-Chul (2019). *Topologia da Violência*. Lisboa: Relógio D'Água
 Tanizaki, Junichirō (2016). *O Elogio da Sombra*. Lisboa. Relógio D'Água
 Kawabata, Yasunari. (2017). *A Casa das Belas Adormecidas*. Alfragide. D. Quixote

NOW AND THEN

Hugo Calhim Cristóvão
Joana von Mayer Trindade¹

When I first approached the whole spectrum of those artistic practices deemed as performative, I did it with an almost mythical conception of the performer's craft and vocation. One where impossibility was the key word. Therefore, undermining a main focus on any actual context and actual possibilities the artistic milieu is able to easily provide and sanction. The intimate hope was to unleash the latent potentialities and experiences that human beings have unused and unknown, in the depth of what is not demanded and possible in the daily course of socialized life. Thus, any form of social or political engagement happened but secondarily as a side result of having to face things as they are in the profession, in the activity. In the connection of associated powers who conduct artistic practice towards a game whose possibilities and players are previously rigged in narrow lanes if one wishes to survive well.

I felt artistic practice as a systematic, a word I must stress, exploration of unrevealed darkness's, secrets, secretions, a way of knowing-through by becoming-through and coming back-through. A privileged way to build immaterial and impossible dreams into becoming alive in the concreteness of solid flesh and audible voice, immersing infinity into finitude. A locus of both utter excess and utter simplicity where life would appear with the physical roughness and subtlety brought by all that derives its meaning from a symbiotic relation with silence, with what is silenced, with what is never asked, with what is unbearable to look upon and to be one with. Otherness. As to the meaning of Otherness, it is completely devoiced, sweeping through you and leaving all certainties behind, travelling in silencing. It signifies as much as the word Blackness does and, indeed, it has the same scent and the same fleshly impulses on their way

up the spine, the feminine crawling of strangeness in the most archaic recesses of the bodily.

In astonishment and terror and pleasure the first inner flames and heats are born there. From those is artistic transformation forged steadily and radically, tearing away the roots of roots. At a point there is no way back and this should be known. Find your love conquering disgust and be as a dirty child searching for more dirtiness on and on. Stretching out aloud the frontiers of sanity until all is sane, while not losing your footing for good, make the witnesses reveal what they let in through you. This mythical conception serves now as an unreachable horizon, a framework of utopia that, coherently with the original pull of impossibility, still guides and points the direction of the eye, and of the hand, and of the mouth, and of the actual studio work.

Somewhere later on the course of juggling with possibilities, the aspect of theatre as the conference of mankind reflecting mankind's behaviors, the deeply human as apparently opposed to the non-human or the inhuman, also stood as vital upon itself. When and where it does imply engaging in actual struggles of a less tragic nature, the mis-failures, the accidents, the arching laughter one may gain by understanding that, in the end of Gilgamesh, there goes the flower plucked away. Thus, artistic practice was also there to unravel the processions of behaviors, tripping's, trapping's, hidden in the daily routines of the aforementioned socialized life and socialized bodies, making do with a very seducing beauty linked with the gradual fading away of all that lives, all that is not grandiloquent or huge, but as simple as the passing by of non-returning moments, one after the other, one after the other. The Is-ness.

Exactly because the web of artistic practice is weaved on the timely flow of our possible lives, is presented among that timely flow of possibilities, and so, in the performative arts, it stands for the greatest paradox of what is impossibly possible. To further, artistic practices of the instant do not survive the instant, except in memories, dreams and means of experience deprived from the primal freshness of the current instant living communication between human beings. When they are

¹ Os autores optam por escrever em língua inglesa.

no more, they are no longer. And neither are we. The artistic comes too, then, from the non-artistic, using the terms bluntly, and has to do with voices constantly being voiced again and again. Be it the web of human social and personal relations, as well as the age long practices that have their farthest shore in the touching of Otherness and their most hidden shore in what I am calling Is-ness which is only here and now or it is not. So, where there is an instant, there is a stage.

The fact that these approaches to the performative arts are still as valid as they once were is, for me, the most important fact in my autobiography, and for the purpose of this presentation, exercise in historicity, one more form of autobiographical enterprise. To discover the ways of being moved by the seemingly ridiculous, the seemingly trivial, the seemingly unimportant, is still one of the essences of the performative practice aimed at. Also, to find out the needs of joy and the needs of sadness, to find out the central points from where expression must arise and must be as darkness and otherness is plunged in again and again. Thus, the story tables of what one has done, commonly known as biography, or sheer historicity, or will do, or intends to do, is not of my interest and is much more easily expressed in the standard listing or third person descriptive essay. Besides, no one actually knows to which need artistic practice actually corresponds and no one can ever be sure if such a need is ever fulfilled or fulfillable. By using "need" I am stating two simultaneous points, one is that we do not have, in the endgame, privileged and incorrigible access to the whys, the what for, of a decision who, when took, takes you beforehand. The second is that, contrary to most aesthetical discourse, artistic practice hardly fits, for the practitioner, those categories of inutility, disinterest, categories we have been inheriting and which pay a poor service not only to artistic practice but also to the practice of living. It is not a cultural luxury. It is more of a war, and best to win it. Specifically, now, where it is more and more impossible to win.

Plain autobiography or plain historicity would mean, at best, the description of one's own life, made by the one who lives and has lived that life. The one who cannot be from that life separated.

The one who, all things weighed in and digested within, cannot be summed up and reduced to a succession of discreet events, themselves illusory or delusional. It is, at most, a counting and a choosing and a fitting of which finest beads to place in the finest collar, referring to an after-war examination of what has been winning and what has been losing. The interest of such pursuit, and perhaps most of all in the performative reality, the current situation included, resides solely in the ability to forget it in the effort of constantly tracing and understanding, under-standing, the manifestations and flows of the immediate presence of what is presenting itself. Of that which accounts for the living now, now recovered, now regained, now won, now lost, mostly lost and gone. In all periods of all histories.

Remember, as a strategic guide of how to, that the labyrinth of Crete was said to have no ceiling. Ariadne's (Arachne) thread was leaving its footprints in a ground exposed to all weather changes where lanes were narrow and wings were not provided. Thus, to know where to go from now on those who carry the thread will find it better to keep focusing in the ground, crawling or walking, running or standing still, dancing or jumping, all at once and all apart, weaving and impossibility to become possible, through webs necessarily fragile no programming gives justice to. As the spider that weaves the web is the same spider that eats the web that has been, literally, produced inside her belly. And then it falls, is lost, or who knows if out it goes.

An ancient tradition, of Valentinian Gnostics, spoke of entities called Syzygies, that stood for the union of complete oppositions creating a new reality that would never be known by the formalized description of its parts, or by the genealogical storytelling's of conception. Despite the constant re-enacting of this ab initio conception in pleasant full physical terms by some rather literal and humorous Gnostic practitioners, of which some do persist. A Syzygy is, as simplicity goes, the sexual union between Daemons and Angels creating a new entity that is neither and that overcomes either, only experienced in living it by becoming it. In snake bellying it through shedding it away. Such

are, I feel, the performative arts, such is theatre, such is dance, such are human beings, such is what is mildly relevant in biographical pursuits, such is what must be called forth, even now. Another tradition, the sabbatical as in sabbatical witchcraft, as well as the tantric one could add despite almost infinite diversity in concrete approaches, speaks of three states of consciousness. These three states of consciousness if made as if one, would reveal a fourth. The fourth would breed the fifth, the so-called magical quintessence of the alchemists, or the Azoth. These states are waking vigil, dreaming, and dreamless sleep. The fourth, then, is the crossroads where they all become one in the present moment, crucified and nailed in suspension, opening the so-called gates of eternal now, the mythical performance time, the place of going, of just going and just never just coming back. Such is the artistic practice that may breed from the crossroads. An impossible Syzygy. Not of the astronomical sort, but of Is-ness and Otherness. So, the Nulsls ZoBoP² group was and is dedicated to the systematic exploration of the most hidden and non-usual aspects of the performer's vocation, through a mixture of extremely intense physical practices, explorations, and trainings. And extremely intense inner workings on what can be named as inner technique, many related to conscious dwelling in the dreaming process, focusing on the subtle point where neither sleep nor awareness prevail. I stress "intensity", tension within, inner intention, intensity as a quality and not as a quantity of exertion or exhaustion. The work is drawn out of many sources, practically recreated in the workspace. No lineage or tradition is reclaimed but many are tested. Up to where the socialized, merely biographical body is asked to stand aside, gradually vanish, until the emergence of a non-patterned reality is not a mere idle hope but a concrete act. Nevertheless, which still occurs sine qua non through a biographical body, yours alone and no one else's. That is politics, too. Nulsls, additionally, is a term coined by Kenneth Grant that relates to the Thelemic Tradition,

connecting the meanings and scope of two Egyptian female goddesses, Nuit and Isis. The Zobop, those are the spider sorcerers of Haitian Vodun. Truth, here, at this regard, is nothing but a tool for inspiration, a match to inflame after inner friction is consummated.

The objective is to achieve real transformation, that utopia of performer's alterity and sameness, leaving aside the timely discussion on its effective possibility or aesthetical utility. If it were straightforwardly possible it would already have been gone or, in the nowadays of the activity, dully made harmless, colonized, and exposed as a spoil of war for the victors to linger on. Normality, that commonsensical adaptability tool, of desires, of commitment, of expectations, stops short any chances of achievement. There should be a Tantalus pull regardless of the actual availability of water, which is also a political statement in itself. In a sense then, the question of which stages are left is at this light rhetorical as long as some stages who allow for shared presence remain. Be they given, stolen, occupied, or conquered. And as long as places of meeting to work remain. The actual schedule implies long hours of hard work, with very little discursive reflections in the middle. The process tends to infiltrate daily living. Thus, not being an immediate reaction to any external circumstances of a political or social character, such as the one now being lived, it does sting back to it individually as what you dig in digs itself backwards up and needs changings to be put forth into the world or the world will soon eat it raw, which it usually does.

2 Site: <http://nuisizobop.com/en>

The actual structure of the group is a threefold symbolism of Investigation, Creation³ and Pedagogy / Edition⁴, each one linked with the others and hopefully deriving from the others in a syncretic way. The Investigation major routes, both having their fruitful development dwell in intimacy and which took the fullest of our time for around six to seven years are named “Thanateros”⁵ and “Ex-Nihilo”. Where “Thanateros” destroys, or is to destroy, Ex-Nihilo creates, or is to create. “Thanateros”, a name built from the union and logical inversion of the terms Eros and Thanatos, consists, to erroneously sum it, of psychophysical trainings of active decontextualization. It deals with the form aspect of the spontaneity versus form conundrum. I can add some guidelines, written around 2008, who are also political, to how the word “form” is to be understood or dealt with within it:

- a) Form – Until the original flame of Dionysian madness and delirium can be made present in the archaic body striving for ever more and ever more life in the contortions and juggling’s of the trance like repetitive movements of Ecstasies.
- b) Form – A thorn impulse embracing the teared flesh within the imagination, cooked, and boiled in the gentle stove of precision, brought upon the luminous day via the geometrical patterns of the inner architecture of life.

3 *Abbadon 2006*
She Will Not Live 2007
Veleda 2010
Zos (She Will Not Live) 2012
Nameless Natures 2014
M E N I N A S 2014
Heaven is just a blue disguise of hell 2015
Insatiability in the case or at the same time a miracle 2017
Mysterium Coniunctionis 2017
Suicided – The vice of Humiliating Immortality 2019

Link: <http://nuisiszobop.com/en/projetos>

4 *Suicided – The vice of Humiliating Immortality 2019*: <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1690&sum=sim>
Insatiability in the case or at the same time a miracle 2017: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15708.pdf>
Heaven is just a blue disguise of hell 2015: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1500&sum=sim>
5 The Dionysian, Zos vel Thanatos, and the “Zoetic Art-Sorcery” of Austin Osman Spare by Hugo Calhim Cristovão: <https://hdl.handle.net/10216/102419>

- c) Form – Until the upbringing of despair becomes a living constraint in the blossoming need of concretely fleshing and, essentially, exist.
- d) Vital for the achievement of purpose as it gradually slides the attentive aiming from the enclosures of safety misjudged as form up into the progressive grasping of form in time as a vital and meaningful choice.
- e) Lingering in the extreme notion of accepting within and beyond the oceans of all forms coined in the fraction of one form in one moment, of one instant as the radical axiom of performance.
- f) Form is the gate. Accepting the given choice of forms in full arithmetic and geometric progression the key.”

“Ex-Nihilo”, again to erroneously sum it up, consists on strategies of free creation and systematic improvisation, focusing severely on moment to moment discovery as a work strategy, an ideal approachable from a multiplicity of prismatic angles. I can share a poem-like text, written around 2007-2008, who is also political, on it:

“Opportunity is harsh and swift, if time contracts willingly into the imaginative space fused with sweaty soil beneath moving feet.

A vortex is born, a vortex is dead, farmed in untoppable conscious speech until the harvesting of the tongue creates the singing pattern within fleshless deviations, useless acts becoming lively.

Dead words giving birth.

One more voice prevails and so is and becomes.

Before that, the art of willing must embrace annihilation.

Metaphors for an ever-falling wave.

A steady vibration induces transformation in its due time.

The silence afterwards is heavily charged.

It feels as if we are opening the gates slowly and slowly, each time the mutual recognition grows into a no past perspective.

The space seemed a limbus yesterday, something not yet there, something not yet away.

Had this tremendous urge of laughing in the end, of lightness.

Movements were as if enclosed in unreality, in air and in water.

The basic fact that one seldom lives is the first clearance that my eyes watch. Metaphors of awakening are most of the times outstretched into distant dreams of completeness.

This is not so.

The basic is the basilar.

When in sleep in bed at night how does one imagine awakening?

When the eyes open where are the great emotions?

They are not.

The first question posed in Ex-Nihilo is what the word implies, how to create from nothing. No-Thing, Not A Thing.

A creation is a projection towards the future.

The present of a creation marks it's logical and chronological ending.

It has ended.

But there is never a completeness.

Only an inner achievement.

This first question is not the most essential.

The word creation lies.

Old man Darwin lost in the middle of giant turtles had this hint.

A tree cannot be created.

Even a human being cannot be consciously created ab-nihilo.

Ex-Nihilo is then a metaphor for unpredicted metamorphosis.

Again, there is a logic of reality and a logic of nowhere.

The principles are the same.

The logic of nowhere leads to no-thing.

How to nurture is the essential, not how to create.

How to nurture a tree that will become no tree.

The tree is your creation.

Murder all the creations that end."

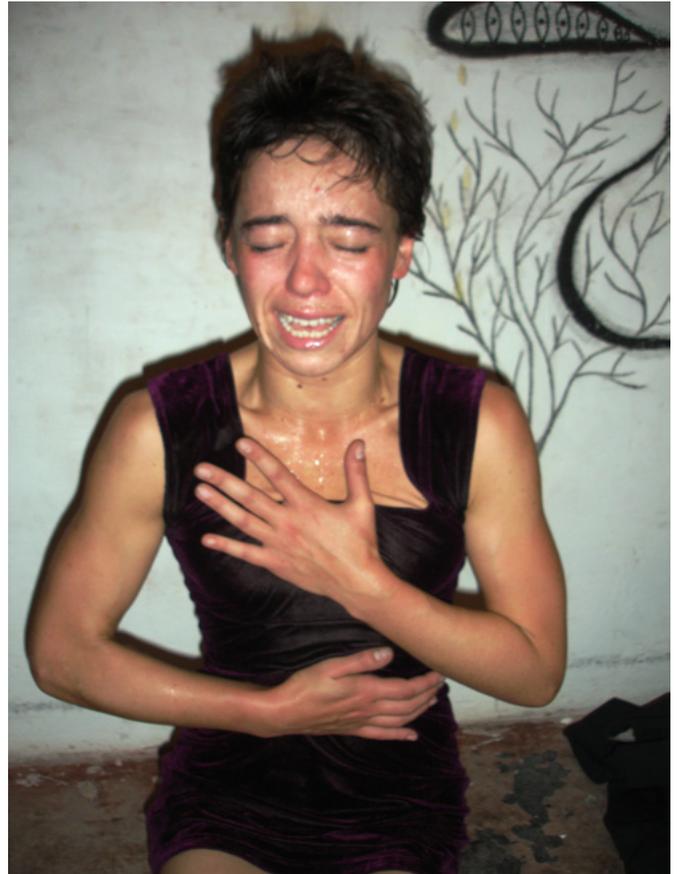


Figura 1 – *Abbadon* (Fotografia de Hugo Calhim Cristovão © 2006).

And I can also share a more programmatic text on “Ex-Nihilo”, written in 2006, as to dealing with that elusive word and practice of improvisation, which I also feel is political as improvisation does relate with rioting, insurrection, revolt, provisioning within:

Ex-Nihilo

1
Improvisation stands both as a fundamental base stone of the performer’s craft and as a great justification for creative dilettantism. These two sides of the question must be dealt with when devising a way of dealing with this subject. Improvisation will be seen here first and foremost as a skill capable of giving the performers the knowledge of improvisability, how to accept it, how to make use of it, how to turn it into a creative fact, not refusing the flow of the unexpected and, so, growing into the unknown.

2
Strategies will flow, roughly, FROM the usual interrogations: Who, What, How, When, Why, Where, for Whom, against Whom. Who Not, What Not, How Not, When Not, Why Not, Where Not, For Whom Not, against Whom Not? Roughly, means that there are specific moments when none of this is relevant. Sometimes the momentaneous Elan is enough to detonate the impulses of creativity and the pursuit of this Elan, that moves the psycho-physical whole of the performer rooted in organicity, demands that certain rigid methodologies are left temporarily aside. Organicity creates its own laws, second by second.

3
Performers will be asked, at this stage, to dig into themselves in order to act in the precise standpoint of the present moment, solving the problem of having to create problems, not being the least of them the fact that improvisation often appeals to lack of structure, to lack of remembering. This digging implies acute observation of the outside world (essential), acute observation of one’s own memories, acute observation of one’s own desires, of one’s dreams, of one’s imaginative reality.

It also implies a much-needed effort to think and to dialogue with what has come before, on the performing traditions, on this subject. From within to without and from without to within.

4
Performers will face themselves with the need to create a personal flow of performing, the arising of spontaneous structures and how to treat them with care in order not to fall into uncreative dilettantism of self-indulgency. There will be a much-needed distinction between what one really wants to do and what is most comfortable for one to do, and this reality will be treated at all levels. Performing is conflict, as it is seldom said. Conflict will be seen as a creative fire to be nurtured with care as a pathway to metamorphosis.

5
Improvisation should lead the performer into the consciousness of personal responsibility in any creative process, and the parts of this responsibility that cannot be passed to others. Performers will be asked to undergo a dramaturgy of the living moment meaning, in simple terms, to know what is important and what is not, for themselves and for the global situation in the work area. For this, Contact is required.

6
Contact between performers is a non-rational phenomenon and often contradicts the scope of this concept on daily socialized life, or on its surface. Performers must devise how to really engage in contact with the partners away from clichés and banalities, and useless abstractions. This will be approached in rather physical terms, steaming from attentive watching and listening of Space, Rhythm, Amplitude of Movement, Intention. Always in a non-detached way and under the constraint of having to Do something, to React. Now.

7
The main objective of this work will be to make the performers aware of the potentialities and flaws of their Personal creative processes. And of how to overcome the latest in relation with themselves and with others. One has but to look within/without in order to know that there is already, within/without, much material to be

acted, transformed, given and received, and placed in service of the theater or whatever needs to be served. Blockings and superficialities often result from failing to grasp this reality. Performers will be asked to Create from the start.

8

It is my belief, even taking into account the improvisational theatre or dance as exceptions, that the first time comes from inspiration, the second time will mostly come from technique, the third time will evolve into art only if the bridge of the second is rather well built. Improvisation must be so, in this context, the making of a bridge between what one Might do and what one actually Does, in the Present Moment. Slowly but constantly.

9

The methodology will tend to a synthetic way of approaching Improvisation. The schematic outline of each session will have two distinct moments. The first will consist on improvisation within the frame of external structures, in a sense determined by the specific characteristics those structures will entail. The second will consist on improvisation with no outside support, with the sole obligation of having to Create “ab nihilo” from the events arising in the present tense. This distinction is not rigid and a contamination and symbiotic relation between the two poles of the equation will hopefully become concrete. Spontaneity should infuse the first moment, and rigor the second. In the end the tension among these poles gives birth to One single moment, a Continuum.

10

Finally, a specific focus will be added, in the first steps, in the direction of the spoken word as a tool and material for creation. Vocal disarticulation/ imagination will be used together with verbalization of fictional pasts and futures, verbalization of momentaneous subtexts, verbalization of the unsaid and the unsayable.

11

There are no definite authors on this subject, as there is not One method, and also as the theoretical study for improvisation should embrace the multiplicity of the cultural phenomenon, with no prejudices: Mickey Mouse or an History of Football, might prove to be more important, in many

moments, than Heidegger or Grotowski, for example. The knowledge will gain more in being as encompassing as actual life is. However, in the Performative world, the following authors might be useful as they give precise hints into several viewpoints of the creative process, in a creative way coming from a creative practice, which is what matters here: Stanislavsky, Meyerhold, Vakhtangov, Chekov, Toporkov. Brecht and Pina Bausch. Tadeusz Kantor and Jerzy Grotowski. Charles Dullin, Artaud, Jacques Copeau. Peter Brook. Strassberg, Viola Spolin, Stella Adler, Thomas Richards, Richard Schecner, Rachel Rosenthal, Karen Finley, Annie Sprinkler, Barba. There are many others, on many fields. Performers should actively seek and find what resonates with them. In the perspective of someone who produces living culture instead of merely consuming it.

Finally, I end this small text with a quote from Alfredo Maria Bonanno’s “Armed Joy”⁶, 1977, as I do feel it puts it in the right track, as artistic practitioners, towards effectively surviving these, and all other possible pandemics, in an through what we do and aim to do. There is little to be said if what is below is not said first and certain illusions dismantled or fought, war-like, or near to it:

6 Bonanno, A. M. 1977. *Armed Joy*. Jean W. (Trad.). 1988. London: Elephant Editions. From the original: “*La gioia armata*”. Catania: Edizioni Anarchismo.



Figura 2 - *Veleda* (Fotografia de Silvana Torrinha © 2010).



Figura 3 - *Suicided - The vice of Humiliating Immortality* | *Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade* (Fotografia de João Peixoto © 2019).

Let's be done with waiting, doubts, dreams of social peace, little compromises and naivety. All metaphorical rubbish supplied to us in the shops of capitalism. Let's put aside the great analyses that explain everything down to the most minute detail. Huge volumes filled with common sense and fear. Let's put aside democratic and bourgeois illusions of discussion and dialogue, debate and assembly and the enlightened capabilities of the Mafiosi bosses. Let's put aside the wisdom that the bourgeois work ethic has dug into our hearts. Let's put aside the centuries of Christianity that have educated us to sacrifice and obedience. Let's put aside priests, bosses, revolutionary leaders, less revolutionary ones and those who aren't revolutionary at all. Let's put aside numbers, illusions of quantity, the laws of the market. Let us sit for a moment on the ruins of the history of the persecuted and reflect.

The world does not belong to us. If it has a master who is stupid enough to want it the way it is, let him have it. Let him count the ruins in the place of buildings, the graveyards in the place of cities, the mud in the place of rivers and the putrid sludge in the place of seas.

The greatest conjuring trick in the world no longer enchants us.

We are certain that communities of joy will emerge from our struggle here and now. And for the first-time life will triumph over death

Then and Now.

AUTORES

Beatriz Valentim

Frequentou o curso de formação de bailarinos, na Escola de Dança do Conservatório Nacional e completou a sua formação na companhia Budapest Dance Theatre e no F.O.R. Dance Theatre da Companhia Olga Roriz. É licenciada em sociologia pelo ISCTE-IUL, e concluiu recentemente a Pós-Graduação em Dança Contemporânea da ESMAE, Porto, terminando como bolsista para o *Camping 2020* do *Centre National de la Danse*, Paris. Profissionalmente, trabalhou com vários coreógrafos de renome nacional e internacional como Olga Roriz, Renato Zanella, Jérôme Bel, Raimund Hoghe, Mafalda Deville, Elisabeth Lambeck, Olatz de Andrés, Inês Jacques, São Castro e António Cabrita, Sílvia Real e Francisco Camacho, e Né Barros Como coreógrafa, criou “Beirut” para o Estúdio B (2016), e “Help me with my cry” para os alunos do 3º ano de dança do Balletatro, (2019). Atualmente circula com a sua primeira criação, em conjunto com Pedro Sousa, “VADO: solo sobre as coisas vazias”, estreado na XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira. É formadora artística do Projeto GruA - Grupo de Autonomia, desenvolvido pela ASAS Associação de Solidariedade de Santo Tirso. Colabora como professora de dança contemporânea com várias escolas e companhias do país.

Claudia Marisa

Professora Adjunta na ESMAE. Investigadora integrada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Doutoramento em Motricidade Humana - Dança (FMH/UL), Mestrado em Sociologia (FLUP/), Bacharelato em Teatro (ESMAE-IPP), Licenciatura em Sociologia (FLUP). Conta com inúmeras publicações na área da análise de espetáculo. É professora convidada na Université de Franche-Comté (FR); Universidade da Coruña (ES); e Zurich University of The Arts (SU) e Duke University (EUA). Paralelamente, tem vindo a desenvolver a sua atividade profissional artística, desde 1994, como

dramaturgista, coreógrafa e intérprete, em colaboração com inúmeros teatros e festivais. Das suas criações mais recentes destacam-se: *Cântico dos Cânticos*; *Ordo Virtutum*; *Speciosa Dolorosa*; *Eurídice Após Orfeu* e *Metamorfoses*.

Daniel Pinheiro

Nasceu na Venezuela e vive e trabalha a partir do Porto, Portugal. Licenciado em Teatro tem vindo a explorar a criação artística no contexto da Arte Telemática recorrendo ao vídeo como ferramenta e a Internet enquanto plataforma, unindo ambas as linguagens num objeto único de expressão artística. Neste campo procura refletir sobre o impacto da tecnologia no dia-a-dia e sobre o ambiente da Internet como espelho da sociedade em que vivemos e onde a natureza abstrata deste movimento transmedia desafia as noções de espaço, presença, privacidade e identidade.

Hugo Calhim Cristóvão

Encenador, Pedagogo, Investigador. Doutorando em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Licenciatura em Filosofia-FLUP; Mestre em Filosofia Contemporânea - FLUP. Licenciatura em Teatro - Ramos de Interpretação e Direção de Atores, na ESMAE-IPP. Criador do grupo de pesquisa “Nulsts ZoBoP”, onde dirigiu e dirige regularmente os processos de investigação contínua “Thanateros - Trainings psicofísicos e psicovocais de descontextualização activa para performers” e “Ex Nihilo - Estratégias de criação livre e improvisação sistemática”. Para o mesmo grupo criou, escreveu, e dirigiu “Abbadon”, “She Will Not Live”, “Veleda” e “Zos (She Will Not Live)”. Coaching e Dramaturgia nas peças “Saltus”, “Nameless Natures”, de Joana von Mayer Trindade. Direção conjunta com Joana von Mayer das peças “Meninas”, “Between Being And Becoming”, “O Céu É Apenas Um Disfarce Azul Do Inferno”, “Da Insaciabilidade No Caso Ou Ao Mesmo Tempo Um Milagre” e “Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade.

Joana von Mayer Trindade

Coreógrafa, Performer e Professora. Mestre em SODA Solo/Dance/Authorship, Universidade das Artes de Berlin UDK/HZT (2013). Licenciada em Psicologia (Comportamento Desviante) pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (1998). Curso de Intérpretes de Dança Contemporânea (1999) e Curso Reciclagem de Monitores de Dança para a Comunidade (2001), Fórum Dança. Curso Essais (2006) no CNDC d'Angers | Emmanuelle Huynh (Bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian). Fundadora com Hugo Calhim Cristovão da Nuisis Zobop (2004). Cria e interpreta as peças: “She Will Not Live”, “VELEDA”, “ZOS (She Will Not Live)”, “O céu é apenas um disfarce azul do inferno”, “Da Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre”, “Mysterium coniunctionis” e “Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade”. Da sua autoria destaca as peças: “Between Being and Becoming” para a companhia Edge, The Place London, “Installation - Exhibition For All, and For None”, “M E N I N A S” e “NAMELESS NATURES”. Enquanto intérprete trabalhou com: Antonio Carallo, Wil Swanson, Paulo Henrique, Olga Roriz, Filipe Viegas, Sónia Baptista, Min Tanaka, Deborah Hay, Ana Clara Guerra Marques, Emmanuelle Huynh, Eric Didry, Danya Hammoud, Colectivo artístico alemão LIGNA (Ole Frahm e Torsten Michaelsen) e Isabelle Schad. É consultora artística e professora em diversas instituições nacionais e internacionais.

Júlio Cerdeira

Intérprete, criador e investigador nas áreas da dança, do teatro e do transdisciplinar. Em 2015, formou-se em Teatro pela Universidade do Minho e em 2018 concluiu os seus estudos de investigação em artes no Mestrado em Artes Cénicas da ESMAE, especialização em Encenação e Interpretação (Dança Contemporânea). Como artista, trabalhou e colaborou com: Né Barros, Elisabete Magalhães, Rogério Nuno Costa, Susana Otero (Ballet Contemporâneo do Norte), Festival DDD (Quintas de Leitura) e P.Porto Fórum. Em 2019,

fundou no Porto, com a Joana Martins e o Rúben Borges, o BANQUETE - Associação Cultural de Criação e Investigação em Artes Cénicas.

Tânia Dinis

Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas FBAUP, 2015. O seu trabalho atravessa diversas perspectivas e campos artísticos, o da fotografia, o da performance, o do cinema e o da estética relacional, partindo de imagens de arquivo de família, pessoais ou anónimas, da sua apropriação, recorrendo também, a outros registos de imagem real, numa relação tempo-imagem-memória. Desde 2013 que desenvolve um trabalho regular como cineasta tendo os seus filmes recebido inúmeros prémios em festivais nacionais e internacionais. Integrou exposições individuais e coletivas em espaços como: Sputenik the window Porto, A Gentil Carioca-Abre Alas Brasil, Maus Hábitos Porto, Solar - Galeria de Arte Cinemática, Museu Júlio Dinis Ovar, Bienal de Cerveira, Encontros da Imagem Braga, Cinémathèque québécoise. Do seu trabalho artístico a partir de arquivos pessoais destaca-se: *Linha de Montagem*, em cocriação com Pedro Bastos e Sara Costa, que parte do Arquivo do Teatro Oficina-CIAJG-Guimarães e em 2019, a performance *BASTIDORES*, que partiu do arquivo fotográfico do Teatro Rivoli e de antigos funcionários entre os anos 40/80, para o 87º Aniversário do Rivoli.

