movimentos

MOMENTO ÚNICO NA HISTÓRIA DA DANÇA PORTUGUESA

No final da década de 80 uma nova geração de coreógrafos / bailarinos veio alterar radicalmente o panorama da dança em Portugal. A personalidade vincada destes coreógrafos, independentes de escolas, estilos e processos criativos institucionalizados, reflecte-se nas suas obras, introduzindo em Portugal o conceito de obra de autor, um factor importante, diria mesmo determinante, para a explosão de novas linguagens coreográficas no nosso país.

Se hoje podemos falar de uma vitalidade inédita na dança portuguesa, teremos que atribuír os méritos a esta geração que, nos últimos anos, tem vindo a conquistar um merecido interesse e credibilidade, contribuindo para colocar a dança a par das outras artes já reconhecidas. A constante atenção dos media, a existência de um público atento e assíduo e o prestígio internacional dos trabalhos destes coreógrafos, confirmam este momento único na História da Dança em Portugal.

Esta nova dança envolve uma vasta comunidade artística, não só de coreógrafos e bailarinos, mas também de compositores, músicos, artistas plásticos, figurinistas, actores e videastas, com um elevado nível de qualidade e um ritmo de produção muito significativo. O festival "Danças na Cidade", criado em 1993, surgiu da necessidade de providenciar um espaço capaz de dar resposta a esta vitalidade, constituindo-se como ponto de encontro e plataforma de apresentação das obras dos coreógrafos portugueses; um espaço que os organizadores do festival têm procurado abrir, paulatinamente, à presença de coreógrafos estrangeiros que partilham a mesma maneira pessoal de estar na dança.

Mónica Lapa

ÍNDICE

Introdução	4	8
Paula Massano	9	13
Madalena Victorino	15	19
Paulo Ribeiro	21	24
Margarida Bettencourt	25	29
José Laginha	31	34
Clara Andermatt	35	38
Joana Providência	39	42
Aldara Bizarro	43	46
João Fiadeiro	47	52
Mónica Lapa	53	57
Vera Mantero	59	64
Amélia Bentes	65	69
Rui Nunes	71	75
Marta Lapa	77	80
Francisco Camacho	81	86
Sílvia Real	87	91
Quadro Cronológico - Autores / Criações	92	95

edição
Danças na Cidade
Rua Fernandes Tomás, 60 - 4º
tel./fax 397 98 61

© Lisboa, Maio de 1995

textos
Maria de Assis

coordenação
Maria de Assis e Albino Moura

design gráfico
Albino Moura

fotografia da capa
Rodrigo Ferreira

apoio
Printer Portuguesa

agradecimentos
Duarte Barrilaro Ruas, Helena Marques, Maná Lucena, Maria Franco, RDP - Antena 2, Teresa Pizarro e obviamente todos os coreógrafos entrevistados

fotolito e montagem
Impriluz

impressão
Printer Portuguesa

depósito legal nº

tiragem
1 000 exemplares

Maria de Assis falou com

Paula Massano

Madalena Victorino

Paulo Ribeiro

Margarida Bettencourt

José Laginha

Clara Andermatt

Joana Providência

Aldara Bizarro

João Fiadeiro

Mónica Lapa

Vera Mantero

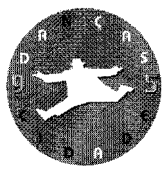
Amélia Bentes

Rui Nunes

Marta Lapa

Francisco Camacho

Sílvia Real



movimento

INTRODUÇÃO

Quando os organizadores das "Danças na Cidade" me desafiaram para fazer a apresentação dos dezasseis coreógrafos portugueses que integraram a programação do festival ao longo das suas três edições, não quis recusar. Os nomes em causa são representativos, incluem alguns criadores já reputados a nível nacional e internacional e são suficientemente numerosos para nos permitirem reunir testemunhos importantes para uma melhor compreensão desse fenómeno a que se convencionou chamar de Nova Dança Portuguesa. Com efeito não me pareceu oportuno nem viável optar por fazer uma apreciação crítica da Obra de cada um; porque para tal seria preciso conhecer bem a produção de todos eles e, acima de tudo, porque a maior parte é demasiado jovem para que tal apreciação se justifique fora dos parâmetros da convicção e do palpite. O que me entusiasmou e pareceu necessário foi descrever o percurso de cada coreógrafo, procurando evidenciar os problemas, as dúvidas, as descobertas, as decisões e os contágios por que foram passando, ciente que estes dezasseis percursos, colocados em paralelo, constituem um importante acervo documental para o estudo e a compreensão do dito fenómeno da Nova Dança Portuguesa. Optei, em conformidade, por relatar a história de cada coreógrafo a partir de uma entrevista que complementei com a consulta de textos facultados pelos próprios (críticas, comentários, descrições de projectos, etc.). Enquanto entrevistadora, orientei as conversas de forma a reunir a informação necessária que me permitisse estruturar textos susceptíveis de serem comparados; por outro lado, para ter a certeza que tinha conseguido assimilar correctamente o que era realmente importante para cada um, fiz questão que todos os textos fossem revistos e corrigidos pelos próprios.
Não faz parte do âmbito desta apresentação o referido estudo e análise da informação aqui reunida. De qualquer forma assumo o risco de colocar algumas questões que foram ganhando corpo ao longo desta interessante experiência:

Vivemos numa era trágica. Uma era protagonizada pela angústia do indivíduo, com a sua capacidade de criar e de inovar, perante a informação e o consumo massificantes, a ascensão da violência e a presença ostensiva da morte. Uma angústia incrustrada em realidades que escapam à compreensão. Um indivíduo desprovido de "norte", de verdades eternas e absolutas em que se possa ancorar. Um indivíduo que teve que aprender a viver com a angústia de se limitar a seguir o seu ponto de vista, construído a partir de ambiguidades, contágios e incertezas. Por isso em todas as áreas, e a dança não é excepção, os percursos constroem-se sobre uma combinatória de técnicas e processos moldados pelas convicções do "eu". Com efeito a dança "artesanal", construída a partir da noção de ofício que se aprende e domina sob a observação escrupulosa das ideias e dos processos do mestre foi-se transformando gradualmente durante

o século XX para dar lugar à dança de autor, indivíduo pensante, capaz de se questionar sobre todas as regras e princípios que orientam a sua Arte; aliás uma capacidade desenvolvida, cada vez mais, em oposição às regras e princípios instituídos pelo mestre. Foi uma emancipação sofrida mas aliciante, ao longo da qual a dança cresceu e se expandiu, passando a participar de forma bem mais interactiva nas questões fundamentais da técnica, da estética e da ética que sempre envolvem o acto criativo em qualquer expressão artística. Foram vários os "ismos" que polarizaram e nortearam os artistas ao longo deste século, por aderência ou confronto. No entanto, a proliferação dos diferentes "ismos" veio de certa forma "desorientar" os mecanismos de resposta. Hoje em dia, todas as opções são viáveis, legítimas e defensáveis, desde que o ponto de vista do autor seja genuíno e eloquente. Mas para que cada autor pudesse de facto ter a oportunidade de se afirmar e orientar por entre as inúmeras opções que se lhe apresentavam, era preciso mudar os métodos de ensino em todas as áreas, inclusive na dança. Foi dentro deste contexto que surgiram as chamadas técnicas de "release". A filosofia que lhes está subjacente - essencialmente a de que o movimento se radica em impulsões vitais espontâneas que cada um pode descobrir e potenciar de acordo com a sua experiência - corresponde à maturação de uma série de preocupações que encontramos, de forma dispersa, em personalidades de diferentes quadrantes, de Martha Graham a Rudolph von Laban. A pouco e pouco a pesquisa sobre o movimento, as suas causas e motivações (para a qual contribuiu de maneira decisiva todo o trabalho sobre a preparação corporal do actor, de Stanislawsky a Grotowsky), foi-se desenvolvendo e sistematizando numa série de conceitos e exercícios que percorrem, hoje em dia, todas as áreas das chamadas "performing arts". Não podemos no entanto confundir essa sistematização com códigos rígidos. Com efeito, ao contrário das técnicas da dança clássica e moderna, cada uma com as suas diferentes "escolas", as "novas" técnicas de "release" - "body mind centering", "body awareness", "realignment", "body focusing", "contact-improvisation", etc. - não são normativas e afastam-se do conceito abstracto de corpo, o corpo instrumentalizado para desenhar movimentos no tempo e no espaço segundo uma lógica formal. Importa-lhes sobretudo a interacção do corpo com a imaginação - usando a imaginação para transformar o corpo e usando o corpo para desenvolver a imaginação. O movimento acontece, instante a instante, a partir dessa pesquisa interior sobre a correspondência entre sentimentos e acções, permitindo adicionar uma gravidade emocional à gravidade física. Contacto inter-individual, motivações, fluxo de energias, improvisação por impulso e improvisação estruturada, organicidade motora e mecanismos de associação psicofísica, são tudo aspectos que estas técnicas trabalham através de viagens de descoberta ao interior de cada um. Desta forma o corpo actuante, o corpo em movimento, torna-se uma fonte de identidade: uma presença física

accionada por narrativas pessoais - memórias, sonhos, experiências. Ajudam o aluno - intérprete e/ou coreógrafo - a tomar consciência do corpo e a usar esse saber de acordo com as suas necessidades e interesses. Podemos dizer que de alguma forma Martha Graham fez o mesmo. Mas fê-lo para si própria e depois aplicou as suas "conclusões" na elaboração de uma técnica codificada que passou a impôr aos seus intérpretes e alunos. Estes começaram a aprender a moldar pelo exterior, pela reprodução do movimento em si, a expressividade do seu corpo. As técnicas de "release", e daí a sua designação, pretendem sim libertar os alunos de quaisquer regras, desenvolvendo as suas capacidades no sentido da diferença. Preparam-nos para construirem, cada um, a técnica que melhor serve as exigências do seu próprio movimento. Daí aliás o não podermos falar de uma técnica de "release". Muitas delas adquiriram mesmo o nome do respectivo mestre: a técnica "Klein" ou a técnica "Alexander". São por conseguinte técnicas abertas, permeáveis a múltiplas combinatórias com outras técnicas, mesmo as convencionais; no fundo, representam sobretudo a aprendizagem de uma maneira de estar na dança que passa necessariamente pela intervenção do indivíduo. A maior parte dos coreógrafos independentes com quem falámos foram profundamente marcados por esta nova atitude relativamente à preparação do corpo que pensa e do pensamento corporizado. Permanece secundário se o fizeram em Nova Iorque, em Arnhem ou em Berlim. E é mais do que evidente que mesmo os que não tiveram a oportunidade de experimentar directamente essas técnicas não deixaram por isso de ser contagiados por elas, por via dos contactos com coreógrafos com quem trabalharam, dos professores que entretanto dirigiram seminários ou workshops em Lisboa e até de conversas.

A passagem por este tipo de técnicas que facultam, à partida, novas abordagens aos conceitos de corpo e de dança, reflecte-se necessariamente na actividade criativa dos coreógrafos. É notória a valorização dos conteúdos em detrimento da forma: uma vontade compreensível de se demarcarem da obra meramente decorativa e, simultâneamente, uma possibilidade de afirmarem o seu ponto de vista. Com efeito, a maior parte dos coreógrafos com quem falámos refere-se à importância de encontrarem e transmitirem a "sua linguagem" e o "seu movimento" para exprimirem preocupações ora centradas sobre o foro psicológico - os seus fantasmas, angústias, frustrações, etc. - ora sobre questões de ordem cultural, social ou política, que se desprendem da sua visão do mundo. Por outro lado, porque foram "educados" no sentido dessa liberdade individual, querem alargá-la aos intérpretes com quem trabalham permitindo-lhes que participem, de forma activa, na própria criação (mesmo se para alguns intérpretes, alheios a este tipo de formação, esta atitude seja sentida como uma imposição constrangedora). Como a improvisação faz parte integrante do processo de experimentação e pesquisa individual desenvolvidas pelas técnicas de "release", não é de

estranhar que ela ocupe um lugar de primazia no próprio acto criativo. Muitos dos coreógrafos utilizam a improvisação como ponto de partida, como maneira de testar diferentes ideias no seu próprio corpo, e passam em seguida esse material aos intérpretes com quem trabalham, sempre com a preocupação que eles o transformem, moldem e façam seu, para evitar a mera reprodução mimética. Outros envolvem logo desde o início os próprios intérpretes no processo de recolha de material, reservando para si a respectiva orientação, selecção e composição final. Por vezes, chegam a comprazer-se com a improvisação em cena, fazendo de cada espectáculo um momento único e experimental, encadeando livremente os impulsos entre o corpo, as emoções e a imaginação.

Um aspecto curioso é que estas técnicas estimulam a busca de movimento que sai da consciência do corpo, da memória e das vivências individuais, mas não ensinam depois a seleccionar e a encadear esse material de forma a construir um espectáculo. E para o fazer não basta coreografar no sentido tradicional, já que a lógica é outra, menos formal e decorativa, mais próxima do teatro. Assim, as principais dificuldades dos coreógrafos parecem residir na orientação dos intérpretes e das suas propostas num contexto significante de pensamentos e mundivisões. Investindo-se a si próprio da tarefa de dramaturgo e encenador do corpo actuante, o coreógrafo sente necessidade de se familiarizar com os "segredos" da direcção teatral para levar a cabo os seus projectos. Não será por acaso que alguns destes coreógrafos valorizam as experiências que tiveram no domínio do teatro realista e que tenham chegado a recorrer a encenadores para os auxiliarem na construção das obras.

Foi o confronto com processos de aprendizagem e/ou rotinas profissionais demasiado normativas e por vezes castrantes, que levaram muitos dos nossos coreógrafos independentes a deixarem o país em busca de alternativas. É curioso verificar que no início, o principal pólo dinamizador dessas reacções foi o próprio Ballet Gulbenkian: por um lado como alvo da recusa aos modelos estruturantes da escola e do trabalho da companhia; por outro, como plataforma de apresentação dos projectos experimentais dos coreógrafos "dissidentes", nos workshops coreográficos realizados anualmente.

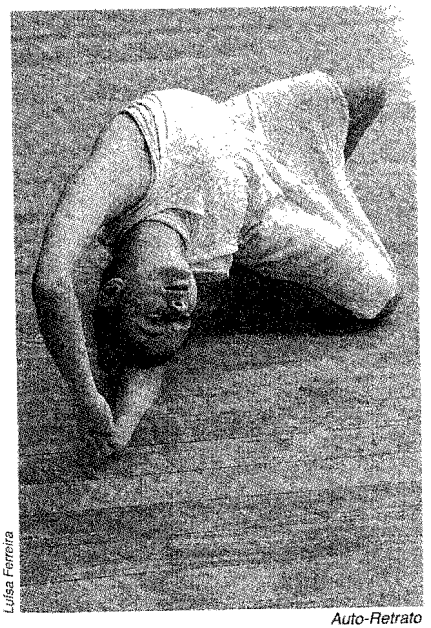
Depois, o interesse suscitado pelas propostas desta nova geração que crescia à margem das companhias institucionalizadas - interesse apoiado pela conquista de novos públicos graças à programação do Acarte - foi encontrando eco em diferentes iniciativas: nas Bienais Universitárias de Coimbra, workshops da Companhia de Dança de Lisboa, concursos Artejo, eventos vários organizados pelo Clube Português de Artes e Ideias e, já de forma regular e estruturada, no Acarte, nos Laboratórios da RE.AL - João Fiadeiro e mais recentemente no Centro Cultural de Belém, Culturgest e festival "Danças na Cidade".

Como as entidades oficiais não estavam (e continuam a não estar) preparadas para acolher e apoiar a expansão dos coreógrafos independentes, estes debatem-se com uma série de problemas estruturais: ausência de critérios de selecção na atribuição de subsídios, espaços para trabalharem e redes de distribuição e circulação das obras. Estas limitações têm condicionado o trabalho produzido e o respectivo crescimento. Entregues às leis de um mercado já de si restrito, concebem muitas vezes por medida: duração encomendada, o espaço que o estúdio de ensaio permitiu trabalhar, o número de intérpretes que o cachet consegue pagar...

Porque o tempo de preparação normalmente também é reduzido e as circunstâncias de apresentação demasiado formais, os coreógrafos ou se coibem de arriscar e levar até ao fim as suas experiências, optando por fórmulas já conhecidas e eficazes, ou acabam por apresentar projectos não completamente acabados que precisariam de rodagem para crescerem e amadurecerem. Como tal não acontece, resta-lhes reflectirem *a posteriori* sobre as falhas e as privações que marcaram as obras na esperança de retirarem dessa reflexão algum ensinamento. Até porque, de uma maneira geral, quando os coreógrafos arriscam a explorar novas vias e não são bem sucedidos - fenómeno compreensível em situações de insegurança de quem percorre terrenos desconhecidos- são julgados com severidade e, por vezes, são mesmo "esquecidos".

Por outro lado, a importância atribuída hoje em dia à individualidade e à genuinidade do acto criativo estimula a vontade de afirmação. Todos querem explorar a sua visão, todos querem ser coreógrafos, mal terminam um período mais ou menos consistente de formação. Aliás não deixa de causar algum espanto a situação dos coreógrafos que praticamente nunca dançaram para ninguém. Se é certo que a tónica se instalou no ponto de vista individual, não é menos evidente que quanto maior for o nosso repositório de conhecimentos e experiências de outros pontos de vista, mais fácil nos será depois defendermos o nosso com eloquência e convicção. Com efeito, os coreógrafos portugueses que já conseguiram afirmar-se com solidez tanto no plano nacional como no plano internacional são precisamente aqueles cujo percurso sofreu mais contágios e interferências, a influência sempre inovadora de múltiplas perspectivas e pontos de vista, sem medo de porem em causa os saberes e as fórmulas entretanto adquiridos e com a capacidade de remexerem e reordenarem, à sua maneira, as técnicas, os processos e as ideias com que forjam as suas obras.

Maria de Assis



Luísa Ferreira

Auto-Retrato
fotografia de ensaio (1993)

Paula Massano

PAULA MASSANO

Desde que começou a coreografar (*Areias*, 1979), até à sua última criação (*Auto-retrato,* 1993), Paula Massano percorreu um caminho árduo, feito à margem de apoios oficiais; situação que a levou a enveredar pela experimentação e pela pesquisa em busca de soluções diferentes para o espectáculo, e para a coreografia em particular.

Nasceu em Angola, em 1949, onde viveu até aos nove anos. África, com o seu espaço imenso, as tonalidades raras e os cheiros exóticos, envolveu a sua infância de beleza e mistério e permanece até hoje uma influência insubstimável, enquanto época construtora de um imaginário rico e generoso que se reflecte nas relações que a coreógrafa vai estabelecendo com o mundo e com as coisas.

A dança foi desde sempre uma presença constante. Sua mãe era professora de ginástica rítmica e uma vez radicada em Lisboa, Paula Massano inicia uma formação em dança que surge como uma opção natural. Começa por estudar com Ana Máscolo (1963-68) e chega a frequentar, na situação de bailarina pré-profissional, as aulas do Grupo Gulbenkian de Bailado, na altura dirigido por Walter Gore e muito radicado ainda no reportório clássico. É então convidada para integrar o elenco das *Danças do Príncipe Igor* (1968), mas durante a fase de ensaios uma insatisfação crescente atinge o limite levando-a a mudar radicalmente a sua vida: *Algo se passou na minha vida, eu não sei bem explicar o que foi, que me levou a entrar em rotura com tudo violentamente. E pus em causa a dança, pus em causa tudo, pus em causa o estar ali a ser comandada por alguém várias horas por dia, durante muitos anos... e resolvi saír da Gulbenkian e parar com a dança completamente.*

Paula Massano resolve então virar-se para outras artes. Estuda improvisação e expressão dramática com Carmen Gonzalez (1969-71), que a introduz ao teatro de Brecht e Artaud. Depois entra no curso de pintura da ESBAL, transitando logo em seguida para arquitectura, que frequenta até ao terceiro ano (1972-74). Paralelamente experimenta a fotografia, o filme e a "performance", criando espectáculos multimédia onde explora relações aleatórias entre o texto e a imagem (AR.CO).

Após estes seis anos de divórcio com a dança, a ESBAL encerra, devido ao 25 de Abril, e a nova escola do Conservatório atrai a sua atenção. Resolve candidatar-se e reconcilia-se com a dança, uma reconciliação que se tornou possível graças ao caminho entretanto percorrido: *Quando voltei para a dança, foi já com uma perspectiva completamente diferente. Os três anos em arquitectura abriram-me novos horizontes; a capacidade de desenhar e elaborar sobre o espaço, por exemplo, sem esquecer a importância de outras matérias ligadas ao curso, como a História da Arte e a Linguística, que me abriram diferentes áreas de raciocínio e reflexão sobre as coisas. A dança para mim já era uma outra coisa sobre a qual eu podia pensar e na qual eu podia viver de uma maneira possível e gratificante.*

Durante o curso no Conservatório (1974-77) houve duas experiências que marcaram Paula Massano: a constituição do "Grufo" (1976), com um grupo de colegas finalistas, com quem desenvolveu um trabalho regular no domínio da improvisação e da experimentação, e as aulas de pantomima moderna com Elisa Worm (1977). Segundo afirma, o estudo da pantomima moderna (uma espécie de técnica de relaxamento que se concentra na análise da propagação da energia ao longo do esqueleto) ajudou-a a perceber a passagem de um estado passivo de relaxação absoluta a um estado de tensão máxima, apetrechando-a com a necessária ferramenta - física e mental - para poder levar a cabo a análise do movimento, fosse ele clássico, ou de outro estilo qualquer.

Acabado o curso do Conservatório, Paula Massano tenta encontrar "empregos" em que possa exercitar e pôr em prática os conhecimentos entretanto adquiridos. Trabalha com diferentes encenadores, como João Brites, Ricardo Pais e Fernanda Alves; apresenta vários projectos - no âmbito da descentralização do ensino da dança e do estímulo à experimentação coreográfica - a diferentes entidades (Fundação Calouste Gulbenkian, Secretaria de Estado da Cultura e Companhia Nacional de Bailado), que nunca obtiveram apoio para serem

concretizados; e passa pelo Grupo de Dança Contemporânea de António Rodrigues, que teve uma existência fugaz, mas pioneira, já que foi o primeiro de uma série de pequenos agrupamentos que a partir de então foram surgindo à margem das companhias institucionais. Em 1979 ingressa na Secretaria de Estado da Cultura, no recém-criado departamento de dança: *Quando acabei o Conservatório não havia definida, em nenhuma instituição estatal, um departamento de apoio à dança. A dança não existia para o Estado. Acho que foi o facto de terem surgido, de repente, vários grupos como o Grupo de Dança Contemporânea, o Dança Grupo da Elisa Worm, o Grupo Experimental de Dança Jazz do Rui Horta, e o grupo da Águeda Sena também, que levou as entidades oficiais a realizarem que era necessário pensar um pouco neste fenómeno emergente e dar-lhe algum apoio.*

Apesar de o Estado ter iniciado nessa altura o apoio a vários pequenos grupos, eram apoios estritamente de montagem, impossibilitando a viabilidade de um projecto de continuidade. Assim, Paula Massano acumula a sua acção na SEC com a actividade de bailarina e coreógrafa no Dança Grupo (1979-81). O projecto deste grupo consistia em montar um reportório constituído inteiramente por trabalhos coreografados pelos seus elementos, várias vezes em regime de co-criação, e foi aí que Paula Massano apresentou a sua primeira coreografia, *Areias* (1979).

Embora não goste de falar de obras mais ou menos marcantes no seu percurso, já que considera que *cada trabalho é um degrau em que há mais qualquer coisa que se vai resolvendo*, é a própria Paula Massano quem deixa transparecer a importância da obra *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica* (1981) que criou em colaboração com Elisa Worm. Segundo a coreógrafa trata-se de um trabalho muito mais elaborado que os anteriores, concebido como um todo, onde as secções se desenrolam umas a seguir às outras sem intervalo e em que se levantam questões importantes sobre as possibilidades de transposição da representação cubista para a dança.

A seguir a esta experiência muito intensa e concentrada no tempo, Paula Massano sente que a sua capacidade de continuar a evoluir no Dança Grupo se esgotou e decide embarcar noutras aventuras. Uma delas, a que atribui um carinho especial, é o espectáculo *Tanza Variedades* (1982-83) organizado por Luis Serpa, o conhecido promotor da galeria "Os Cómicos". O espectáculo pretendia questionar o pós-modernismo e envolveu a colaboração de vários artistas e intelectuais portugueses: Ricardo Pais, Carlos Zíngaro, Joaquim Leitão, José Ribeiro da Fonte, Teresa Madruga, Helena Vieira, entre outros. Paula Massano participou enquanto bailarina e coreógrafa e afirma que foi uma experiência importante: *Foi a primeira vez que ouvi a Meredith Monk e era dela a música que me deram para coreografar, o que me estimulou imenso a pensar sobre as questões do movimento, da energia, dos paroxismos... também procurei, ao colocar os bailarinos a diferentes níveis do chão, condicionar a percepção do espectador, que era obrigado a ter um olhar global para poder perceber a relação entre os vários corpos que se movimentavam em simultâneo.*

Durante este período, que se prolonga nomeadamente com um curso de pantomima moderna para estudantes africanos no IFICT (1983-84) e com a criação de *Zoo&lógica* (1984), Paula Massano consegue fazer a primeira sistematização dos vários pressupostos que vinha trabalhando até aqui: *Definição do corpo como estrutura arquitectónica; análise das possibilidades geometrizáveis do corpo; intenso trabalho sobre improvisação dramática e de movimento; orientação consciente do trabalho de composição a partir das sequências improvisadas; desmultiplicação dos focos de movimento e interrogações sobre dois corpos, duas culturas - a ocidental e a africana - com a introdução de novas relações formais, rítmicas e simbólicas.*

Pouco tempo depois Paula Massano parte para Nova Iorque, com uma bolsa da SEC, onde permanece durante um ano (1985-86). Estudou aí com Merce Cunningham, Sara Rudner, e ainda Djoniba Muflai, com quem

procurou desenvolver o que já sabia sobre dança africana: *Em Nova Iorque aprendi muito, e não só em relação à dança. As ruas de Nova Iorque são um mundo, têm um potencial poético fortíssimo e estamos sempre a depararmo-nos com situações estranhíssimas, inverosímeis quase. Depois vi bastantes espectáculos, entrei em contacto com grupos de reconstituição de danças africanas, e quando regressei a Portugal foi quase um choque. Saí de lá muito entusiasmada, apesar de alguns momentos difíceis, porque estar sozinha numa cidade daquelas, com aquela dimensão, às vezes uma pessoa sente-se um pouco perdida... Mas cá, tudo é diferente, tudo é pequenino, as casas são pequeninas, as pessoas vivem dentro de espaços pequeninos e às vezes as ideias também são pequeninas...*

Regressada a Lisboa, Paula Massano continua a trabalhar à margem das companhias institucionalizadas, realizando uma série de seminários e workshops onde tenta explorar e integrar as várias influências entretanto recebidas e sempre dentro de um espírito de marcada interdisciplinariedade - trabalha com artistas plásticos, encenadores, actores e compositores.

Com efeito uma das características do trabalho de Paula Massano, desde o início da sua actividade criativa, reside na utilização de pre-textos - pinturas, esculturas, fotogramas, textos, ritmos, etc. - que a inspiram e orientam ao longo das sucessivas fases de pesquisa e composição. Foi aliás através desta tendência para comparar metodologias e processos de diferentes linguagens que Paula Massano foi seleccionando aqueles que decidiu adoptar como seus. A repetição, a fragmentação, a colagem, as variações rítmicas, as sequências invertidas, a desmultiplicação do movimento do corpo em focos geométricos e focos psíquicos, são tudo processos de desconstrução e construção do movimento que foi introduzindo e aperfeiçoando em cada nova composição coreográfica.

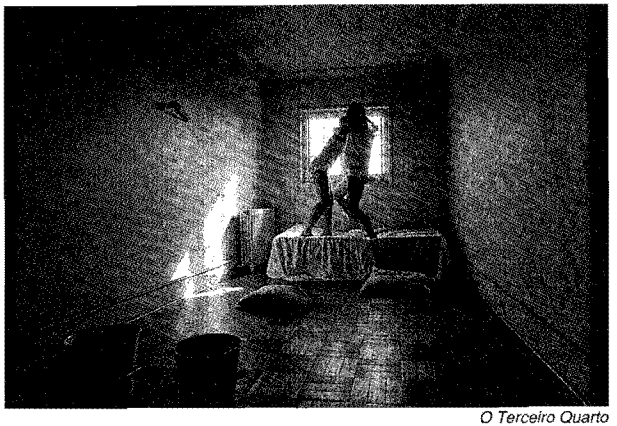
Embora prosseguisse a sua carreira de professora e coreógrafa com iniciativas soltas, Paula Massano alimentava o sonho de criar o seu próprio grupo e a primeira apresentação de *Pinacolada* (1988), um espectáculo sobre o período expressionista, destinou-se precisamente a angariar mecenas para o projecto: *Resolvemos fazer uma espécie de ensaio para apresentar* Pinacolada *a potenciais sponsors do grupo, pensando que teria mais força apresentarmos o objecto propriamente dito do que entregarmos um dossier. Uma ideia que não conseguiu, afinal, ter pernas para andar.*

Seguiu-se *Estranhezas* (1990), uma obra de síntese onde surgem referências e citações a trabalhos anteriores e que a coreógrafa encara como uma espécie de remate de um longo período de evolução. Nas obras seguintes, Paula Massano parte para novas experiências. Na *Bailarina do Mar* (1990), ao contrário do habitual, opta por seguir uma estrutura narrativa, inspirada na obra homónima de Sofia de Mello Breyner, onde procura caracterizar os diferentes personagens através do movimento, e logo depois cria com Joana Providência *Parcelas ABC+* (1991), um projecto que considera falhado e a leva a fazer uma pausa de reflexão: *Foi um tempo de balanço, um tempo de ficar quieta, de não fazer nada. Senti necessidade nessa altura de tomar uma atitude, de fazer tábua raza e começar tudo de novo. A não dança, não no sentido da destruição, mas no sentido da ausência, marca a possibilidade de um recomeço.*

Foi na sequência deste balanço que, dois anos depois, Paula Massano regressa à actividade criativa com uma peça de cariz biográfico, *Auto-retrato* (1993), interpretada por Aldara Bizarro (a partir de 1986 Paula Massano deixa de dançar). Ao aceitar o desafio vê-se obrigada, e pela primeira vez, a debruçar-se directamente sobre si própria, sobre fragmentos da sua memória, como ponto de partida para a criação coreográfica.

Actualmente, mantendo-se fiel ao princípio do "prazer da descoberta", Paula Massano está a equacionar novas questões, nomeadamente sobre os espaços que se situam para além dos que o corpo define: *Quando o corpo se movimenta, as figuras que desenha, definem um espaço. Mas para além disso eu tenho a possibilidade de*

agarrar outros espaços - uma parede, uma cadeira, uma árvore, uma superfície transparente - e fazê-los condicionar e interagir com os corpos dos bailarinos, de forma a exprimir outras coisas que o corpo, por si só, não pode exprimir. É um pouco neste sentido que me interrogo actualmente.



Luisa Ferreira

O Terceiro Quarto
(1991)

Madalena Victorino

MADALENA VICTORINO

Madalena Victorino vê a dança como a exorcisação de todos os seus males, uma possibilidade de falar do mundo e daquilo que nos acontece através da vida... e acima de tudo gosta de a ver brilhar, através da sua energia, nos corpos dos outros.

Nascida em Lisboa, em 1956, Madalena Victorino partiu para Inglaterra, aos 17 anos,onde encetou os seus estudos de dança contemporânea e composição coreográfica na London School of Contemporary Dance - The Place (1975-77). Uma bolsa da Fundação Gulbenkian permitiu-lhe continuar a estudar, no Laban Centre for Movement and Dance, onde se licenciou em Pedagogia da Dança (1980). Foram anos decisivos, pois pôde observar de perto o trabalho de vários grupos determinados em encontrar novas soluções para os modos de fazer e de ensinar a Dança. Este ambiente estimulou Madalena Victorino a interrogar-se sobre a dança, sobre o que ela pode dizer e onde se pode encontrar. Foi também nessa altura que se familiarizou com as teorias de movimento de Laban e que tomou consciência das questões levantadas pelos protagonistas da dança pós-moderna americana e da dança-teatro alemã. Munida dos ensinamentos de Laban e das propostas renovadoras destes dois movimentos, Madalena Victorino sentiu-se preparada para regressar a Lisboa e pôr em prática o que tinha aprendido: *Com o que tinha aprendido de Laban, que me ensinou que a dança não é um estilo, mas uma linguagem universal que se rege por princípios de natureza humana e que se pode potencializar nos corpos de todas as pessoas; com o que tinha visto no pós-modernismo americano, ou seja, a "descida" da dança do palco para os lugares do quotidiano - praças, apartamentos, praias - e o respeito e valorização dos corpos não trabalhados pelos códigos da dança num desenvolvimento coreográfico assente no contágio de linguagens; com o expressionismo alemão mergulhando na explosão das emoções e dos afectos e o contacto com uma dança hiper-realista, aprendi que era possível criar para mim, uma ideia de dança e do seu ensino que passasse por tudo isto.*

Quando regressa a Lisboa, em 1980, Madalena Victorino dá início a um projecto de "Dança na Comunidade" que passa a desenvolver com os elementos do Atelier Coreográfico para Não Profissionais do Ateneu. É um período em que se posiciona essencialmente como professora e procura incutir num leque diversificado de pessoas - nas idades, nas profissões, na formação académica - esse seu fascínio pela dança. Não uma dança exterior que se contempla à distância, mas uma dança útil e eficaz que se vive e se pratica para aprofundar o conhecimento de si próprio e do mundo que nos rodeia: *Provoco as pessoas através de um método de trabalho que liga ideias de formação a ideias de criação, de composição, mais, de construção. O projecto contempla o fazer e não tanto o criar algo de fascinantemente novo, acabado e perfeito. Tem antes que ver com a capacidade de olhar as coisas à nossa volta.* Durante vários anos Madalena Victorino desenvolve com o seu Atelier Coreográfico uma série de projectos ligados à literatura oral, à música e à etnologia, muitos deles no âmbito de disciplinas universitárias, no intuito de proporcionar aos estudantes uma perspectiva corporal e cinética das matérias em estudo: seja o mecanismo das superstições, o fabrico do linho ou os "cantares de trabalho" alentejanos. Embora estes trabalhos tenham sido apresentados em locais públicos como universidades, museus e centros culturais, o local e a natureza das apresentações determinou a presença de um público restrito. Paralelamente ao seu projecto de "Dança na Comunidade" Madalena Victorino é convidada a leccionar num contexto diferente, mais convencional - a Escola Superior de Dança - a cadeira de Pedagogia e Didáctica da Dança Educacional (1986-90).

Nos finais dos anos 80, Madalena Victorino alarga o seu projecto com o Atelier Coreográfico do Ateneu e passa a "demonstrar" através de textos e apresentações públicas o resultado de oito anos de experiências. *Queda num Lugar Imaginado* na Quinta Maria Gil (1988), *Projecto Tojeira* numa herdade da Beira Baixa, *Madeira/Matéria/Materiais* no Museu da Água (ambos de 1989) e *Torrefacção* na Torrefacção Lusitana (1990)

correspondem à necessidade de conciliar a actividade pedagógica à coreografia. Com essas obras e através delas, Madalena Victorino expõe as suas principais preocupações. Pretende ensinar a dança a qualquer corpo **através** da coreografia no intuito de valorizar a diferença e a verdade de cada um: *Venho, de certo modo, devolver às pessoas o seu próprio movimento, que não conhecem, porque não acreditam que têm o movimento escondido dentro de si; mas que é, para mim, perfeito e virtuoso porque é verdadeiro e pertence à pessoa exclusivamente.* Parte da biografia e da identidade de cada corpo para elaborar o vocabulário que utiliza, conservando o fraseado individual. Fiel à articulação da dança com a comunidade, Madalena Victorino começa por escolher um cenário natural que explora biograficamente, à semelhança dos corpos dos intérpretes: tenta descobrir as suas histórias, estudar as suas rotinas e apropriar-se dos objectos/materiais que o constituem - máquinas, grãos de café e chicória, portas, camas, árvores, ovelhas, etc. - como fonte de inspiração para o trabalho de improvisação que depois passa a desenvolver com o grupo. É a partir do entrecruzamento dessas biografias particulares dos espaços e dos intérpretes que constrói os seus guiões. No final, o resultado é devolvido à comunidade, possibilitando-lhe um novo olhar sobre um espaço conhecido, mas transformado pela representação.

A partir de 1991, com a criação de *O Terceiro Quarto*, numa casa abandonada dos anos 50, Madalena Victorino sentiu a necessidade de se envolver no próprio discurso e de utilizar os seus receios e as suas angústias como matéria coreográfica: *Anteriormente tratava as relações do corpo consigo próprio, do corpo com outros corpos e do corpo com o espaço, como algo exterior a mim própria. Agora incluo-me também no acto coreográfico, incluo os meus dados autobiográficos.* Para além desta diferença fundamental da existência de um discurso central, constatam-se outros desvios relativamente aos trabalhos anteriores. O cenário utilizado continua a ser "natural", mas desta vez ele é apenas utilizado como símbolo - a casa como lugar de referência de uma concepção do mundo. Em vez dos grandes grupos utilizados anteriormente, Madalena Victorino reduz para sete o número de intérpretes e concentra em dois deles o jogo de emoções. Para além disso foi o primeiro trabalho realizado fora do Atelier Coreográfico e marcado sintomaticamente por um clima de tristeza que contrasta com o clima anteriormente habitual de prazer e felicidade: *Desde a sua criação,o Atelier tem sido um espaço dotado de uma atmosfera de bem-estar e alegria, é um espaço sem traumatismos. Ora para* O Terceiro Quarto *a construção não era comunitária. Trata-se de um tema que me diz respeito, de um tema privado...(...) Este espectáculo nasceu da necessidade de exorcisar a minha infelicidade, de mostrar como somos prisioneiros dos nossos próprios limites.*

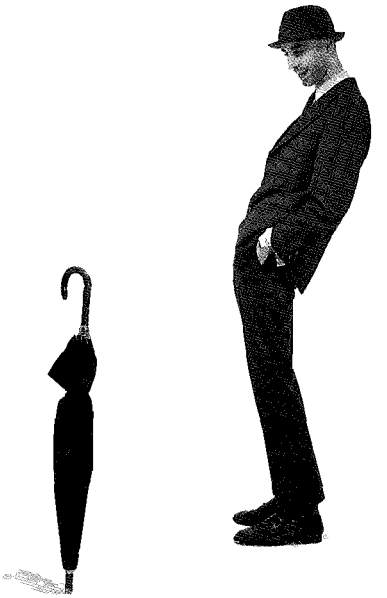
Na sequência de *O Terceiro Quarto* vem *Auto-retrato* (1993), uma obra que concretiza um novo salto, o salto para a caixa negra do palco. Trata-se de uma produção do Núcleo de Apoio Coreográfico do Forum Dança, instituição subsidiada pela Secretaria de Estado da Cultura e vocacionada para o ensino e divulgação da nova dança portuguesa, de que Madalena Victorino é co-fundadora (1990) e directora pedagógica. Embora por "imposição", no *Auto-retrato* o material continua a ser autobiográfico e o trabalho é mais uma vez desenvolvido fora do Atelier Coreográfico. É também a partir desta altura que começam a surgir convites do exterior, remunerados, e que Madalena Victorino passa a apresentar os seus trabalhos "ao lado" dos coreógrafos da nova dança portuguesa, tanto nos circuitos internos como no estrangeiro: *Nunca tive uma relação com a dança no sentido de as pessoas reconhecerem formalmente que eu sou uma coreógrafa, trabalhando com bailarinos profissionais, e cujos projectos precisam ser financiados. (...) O meu lugar na dança é estranho. Marginalizo-me um pouco, como se houvesse o mundo da dança e eu estivesse no lado subterrâneo. Os outros são o lado espectacular, acabado e virtuosístico. Eu sou o não visível, o lado impossível da dança. A atracção pela construção de uma dança impossível tem que ver com o meu próprio percurso. A partir do momento em que*

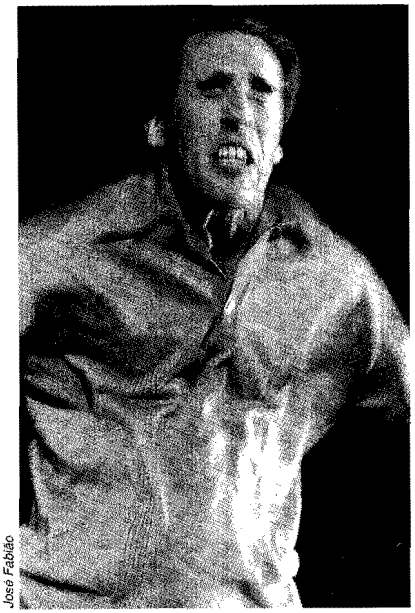
encontrei algumas respostas achei que valia a pena tirar partido delas para construir algo com isso.
Madalena Victorino continua a trabalhar com o grupo do Atelier Coreográfico e continua interessada em aproveitar cenários naturais. *A Festa*, um trabalho apresentado nos jardins e na Casa de Serralves (1993) é disso exemplo. A relação já não é como dantes; o caminho percorrido a partir de *O Terceiro Quarto* foi demasiado importante. Já não se põe mais a questão de trabalhar ou não trabalhar com bailarinos profissionais; já não se põe mais a questão de trabalhar em espaços da comunidade ou em palcos convencionais; já não se põe mais a questão de ensinar através da coreografia ou de coreografar através do ensino. Madalena Victorino quer prosseguir com essa necessidade primeira de criar com os corpos as suas ideias de dança; ideias mais elaboradas que já não partem da noção de que "tudo é dança": *Estou numa fase mais elaborada do tratamento do movimento, tanto dos conteúdos como da sua forma intrínseca. Tenho encontrado outras perguntas para fazer no meu trabalho. Sinto-me insegura, mas satisfeita também com essas questões novas e com os resultados.*
É com esta convicção que Madalena Victorino parte para o desafio de criar *Anna, Anna* (1994) para os Encontros Acarte. Teve vários contratempos na construção da peça. Propusera-se trabalhar sobre *Os Sete Pecados Mortais* da dupla Weill/Brecht, mas a indisponibilidade de alguns dos intérpretes que tinha escolhido obrigaram-na a desviar-se do projecto inicial e a debater-se com alguns problemas: ficaram quatro bailarinas, número complicado de gerir numa construção coreográfica de cerca de uma hora, dada a simetria e a passividade da quadratura; depois eram todas mulheres jovens, com características performativas pouco dramáticas, um factor de inibição para Madalena Victorino, habituada a explorar a dramaturgia do movimento - os jogos dinâmicos entre o interior do intérprete e a respectiva expressão corporal - e não o seu traçado formal e virtuosístico; finalmente não podia usar a música original de Kurt Weill, já que o seu porte dramatúrgico e teatral deixava de ter correspondência com a redução de escala no número de intérpretes. Apesar de ter tido que trabalhar sobre apenas alguns resíduos das ideias originais do projecto, Madalena Victorino considera que conseguiu resolver estes problemas de uma maneira satisfatória: *Em termos formais, da problemática do movimento, acho que consegui boas resoluções. Trabalhei pela primeira vez sob uma perspectiva racional, pensante, intelectualizada, e isso representou também um importante desafio, porque geralmente as peças que faço vêm muito do fundo de mim, num sentido impulsivo, espontâneo, orgânico, e aqui vi-me forçada a ter que pensar muitas vezes sobre a mesma sequência de movimento e traçá-la no espaço de uma maneira quase formal, que não é de todo a maneira natural de eu compôr. Nesse sentido, acho que este trabalho foi uma conquista para mim. Depois, o ter que escolher outra música, que representou também uma escolha racional, o ter que procurar peças que se ajustassem, por exemplo, aos conceitos de ciúme, da maldade feminina ou da inocência, fez-me estabelecer novas relações entre o movimento e a música, e aí também aprendi imenso.*
A exaustão face ao esforço de composição de *Anna, Anna* levou Madalena Victorino a reagir e, nos trabalhos seguintes, volta aos temas e aos processos usados anteriormente e que correspondem realmente àquilo que sente necessidade de dizer através da coreografia. Começa por se envolver num projecto artístico e pedagógico com o Museu de Etnologia. Cria uma peça com cerca de 17' para cinco intérpretes intitulada *Sobreiros* (1995), que funciona em paralelo com a exposição *Vôo do Arado*. O objectivo é essencialmente o de levar as crianças a relacionarem-se com o imaginário do campo de uma forma muito viva e energizante, como contraponto à tragédia iminente (denunciada pela exposição) do desaparecimento de uma tradição rural, rica em hábitos culturais, sociais e pagãos.
Depois deste regresso à dança "útil", uma característica que Madalena Victorino sempre tem cultivado, surge um novo trabalho, intitulado *Alma I* (1995), na sequência de um convite que lhe foi dirigido pelo festival "Freja", na

Dinamarca. Para poder aceitar o convite, Madalena Victorino teve que aceitar algo que considera, até agora, o maior desafio da sua vida. Como faz parte do regulamento que os participantes executem as suas peças, viu-se, aos trinta e oito anos, confrontada com a necessidade de se colocar, pela primeira vez, no papel de intérprete. Como começou a estudar dança muito tarde e porque considerava que não possuia as características físicas essenciais para se afirmar como intérprete, sempre procurou dar a volta ao enorme desejo que tinha de estar na dança e fazer dança, projectando noutros corpos, corpos muitas vezes de pessoas sem qualquer preparação em dança, aquilo que gostaria de ter dançado. Era uma maneira de testar a viabilidade dessa utopia de fazer dança onde ela, à partida, parecia impossível. Foi assim que descobriu que existem outras maneiras válidas de mostrar o corpo e o movimento: *Não tenho a intenção de me colocar no papel da bailarina que dança a sua própria dança, mas sim no papel de mulher, que sou, que tem desde sempre uma relação intensa com o movimento. Acho que há possibilidades expressivas e interpretativas em mim que tenho vindo a guardar ao longo destes vinte anos de trabalho e posso utilizar esse património para compôr uma peça que fale das coisas que eu quero falar através do meu próprio corpo, experiência única na história da minha vida de coreógrafa.*

Este solo tem 25 minutos e, como o nome indica, concentra-se na temática da alma. Trata-se da primeira de um conjunto de peças sobre esse território de dinâmicas intensíssimas que as pessoas normalmente escondem - lugar de luta, de expectância, de descoberta, de fantasmas e medos, de conhecimento e desconhecimento do eu. Trabalhando, como habitualmente, a partir da improvisação e da memória, Madalena Victorino estruturou este solo em três partes. Na primeira explora a animalidade que existe nas mulheres, o seu lado feroz, violento e agressivo, normalmente oculto, porque domesticado pelos códigos sociais; na segunda reporta-se ao destino comum às mulheres do Sul da Europa, obrigadas a gerir o triângulo formado pela família, o trabalho e a sua própria existência; e na terceira parte explora as tensões entre o inconformismo da primeira e a aceitação da segunda.

Ao contrário do inicialmente previsto, Madalena Victorino decide não apresentar este solo no festival "Danças na Cidade" de 95. Prefere confrontar-se primeiro com os resultados deste desafio em terra distante, longe de expectativas e julgamentos inevitáveis. Por isso criou para a edição de 95 do festival a peça *Alma II*, que também gira em torno desse território interior, mas direccionada especificamente para a dinâmica do sonho, com os seus fantasmas e fantasias. Para a interpretação escolheu duas figuras contrastantes, José Abreu, um actor com quem tem trabalhado regularmente e Paula Castro, uma bailarina pequena, flexível e versátil: *Volto a movimentar-me no campo das energias ditas perigosas que nós permanentemente controlamos. Em cima de uma secretária, ausente do chão, o corpo sonha, sofre, ri e tem prazer. No chão, está a terra e um conjunto de couves lombardas plantadas com rigor germanico como símbolo do trabalho e da realidade. Quando o corpo cai, ou seja, quando o sonho é transportado para o chão, o canteiro desordena-se e desorganiza-se. Portanto é preciso acordar e organizá-lo outra vez, para depois adormecer e voltar a sonhar. É nesse jogo de dinâmicas que a* Alma II *acontece.*





José Fabião

Rambo Ribeiro
(1994)

Paulo Ribeiro

PAULO RIBEIRO

Optimista por natureza, Paulo Ribeiro tem vindo a atravessar a cena da dança com um grande sentido de oportunidade, encarando cada projecto como um desafio que vale a pena explorar e viver até ao fim.
Nascido em Lisboa, em 1959, cresce sob a influência da disciplina e do autoritarismo da escola salesiana. A relação com o seu corpo é marcada, desde muito cedo, pela prática das artes marciais, em particular do judo. Tinha 15 anos quando os seus pais decidem ir viver para o Brasil. Aí, a sua adolescência foi moldada pela presença constante da música, do ritmo, do calor e da exuberância do corpo, factores que imprimiram traços fortes e perenes no desenvolvimento da sua personalidade: *O Brasil foi uma espécie de deslumbre, era o oposto de Portugal. A generosidade das pessoas, a camaradagem, um relacionamento muito vivo que se faz de uma maneira bastante física... as pessoas parece que falam mais com o corpo do que com as palavras. Na altura não me apercebi, mas de facto isto agiu sobre mim de maneira quase perversa, porque fiquei completamente dependente dessa fisicalidade, dessa filosofia de vida.*
Passados quatro anos, terminado o vestibular e após um ano frustrante na Universidade, no curso de Psicologia, Paulo Ribeiro decide partir à aventura. Chega a Bruxelas de mochila às costas, com a vaga ideia de que um curso de Belas Artes o poderia satisfazer, e é nessa altura que descobre a dança. Estuda dança clássica e contemporânea com Carmen Larumbe, directora do Ballet Contemporâneo de Bruxelas, e embora este início tardio o colocasse em desvantagem e o fizesse mesmo sentir um certo cepticismo por parte dos professores e colegas que o rodeavam, não desistiu, convicto de que era na dança que estaria o seu futuro. E assim se passaram mais quatro anos, a fazer muitas aulas e a trabalhar para sobreviver: *Fazia imensas aulas e depois, para viver, fazia tudo o que era preciso; pintar paredes, fazer mudanças, acarretar e pendurar projectores... e no Verão ia para o sul de França trabalhar nos campos para juntar mais algum.*
Em 1982 Paulo Ribeiro sente-se preparado para dar uma volta pela França à procura de trabalho como bailarino. Acabou por entrar na companhia da Ópera de Lyon e considera que foi aí, onde se aplicou afincadamente durante dois anos, que deu o primeiro grande salto qualitativo: *O facto de ter experimentado aí técnicas diferentes e ter trabalhado com vários coreógrafos fez-me dar um pulo como bailarino. E comecei então a perceber que havia várias maneiras de agarrar a técnica e trabalhar com o corpo. Percebi, no fundo, que a técnica não se reduz a uma capacidade muscular, que é bem mais importante a confiança, a força interior. E a partir daí passei a trabalhar mais ou menos com quem queria e como queria.*
Com efeito, em 1984, Paulo Ribeiro parte para Paris onde passa, como bailarino "freelance", por diferentes companhias de autor, hoje nomes reputados da chamada Nova Dança Francesa: Anne Dreyfus, Christine Bastin, Charles Créange e Anne Marie Reynaud. É um período rico em experiências com diferentes linguagens e diferentes processos de composição que imprimem no seu corpo e na sua mente uma enorme versatilidade.
Paralelamente à carreira de intérprete, Paulo Ribeiro associa-se a quatro colegas, dois dos quais oriundos da mesma escola/companhia de Bruxelas, e funda o Stridanse, grupo que se dedicava a um trabalho experimental desencadeado pelos próprios bailarinos/coreógrafos que o constituíam. É com esse grupo que Paulo Ribeiro cria as suas primeiras obras: *Meu Caro Amigo* e *Stride la Vampa* (1984) e *Facéties* (1985). *Em Bruxelas éramos obrigados a fazer coreografias ao fim de cada ano, e nós os três já eramos muito cúmplices nessa altura. Quando saímos de lá, continuámos a ver-nos e a tentar experiências juntos. Depois vieram mais duas pessoas e apresentámos um projecto com coreografias de todos que passou "em off" na Bienal de Lyon e correu muito bem. Logo a seguir participámos duas vezes no Concurso Volinine, em Paris; em 84 ganhámos o prémio de humor e em 85 o segundo prémio de criação contemporânea. E a partir daí a companhia continuou porque fomos recebendo encomendas tanto em França como na Bélgica e na Suíça. Mas ao mesmo tempo continuávamos a ser bailarinos de outras companhias. No fundo era uma espécie de trabalho paralelo;*

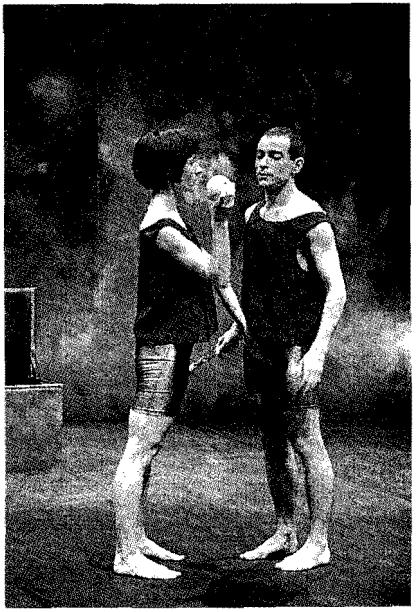
ensaiávamos aos fins-de-semana e à noite, e pontualmente fazíamos espectáculos.
Volvidos mais quatro anos de trabalho intenso e variado tanto como intérprete como coreógrafo, Paulo Ribeiro começa a sentir curiosidade em restabelecer ligações com Lisboa. Indicadores vários, como o contacto com bailarinos/coreógrafos portugueses, os workshops de coreografia do Ballet Gulbenkian e os Encontros Acarte, levaram-no a acreditar que seria a altura própria para fazer alguma coisa em Portugal.
Embora tenha mantido a sua residência em Paris até 1990, em 1988 já começa a passar em Lisboa períodos mais longos, e o primeiro pretexto foi a criação de *Taquicárdia* (1988) para a Companhia de Dança de Lisboa. O sucesso desta obra valeu-lhe uma série de convites consecutivos e a consolidação da sua reputação de coreógrafo: *Derradeiro Beijo* (C.D.L., 1990), *Ad Vitam* e *Percursos Oscilantes* (Ballet Gulbenkian, 1990), *Encantados de Servi-lo* (Nederlands Dans Theater II, 1991), e *Modo de Utilização* (Bienal de Coimbra, 1990 e Europália, 1991). Salvo este último trabalho, um solo também interpretado pelo próprio coreógrafo, todas as outras obras foram criadas para companhais de reportório que lhe impuseram, à partida, uma série de condicionalismos: *Eu sempre defendi a coreografia como um processo lento de maturação e envolvimento intimo com os intérpretes e é verdade que, depois dos primeiros trabalhos na Stridanse, nunca mais vivi nada disso... mas não me arrependo nem menosprezo as outras experiências. Acho importantíssimo sermos obrigados a adaptarmo-nos à realidade e a desenvolver uma espécie de flexibilidade para conseguirmos funcionar dentro de determinados condicionalismos. Não podemos ter a pretensão de recusar propostas que, afinal, também trazem compensações, ao nível da produção e até da qualidade dos bailarinos, mesmo se se trata de uma qualidade acima de tudo virtuosística... apesar de tudo é um desafio, e para mim isso é sempre fascinante.*
É logo a seguir a este sucesso crescente que Paulo Ribeiro é convidado a assumir a direcção artística da Companhia de Dança de Lisboa. Foi uma experiência fugaz (durou apenas seis meses) em que viu frustrada a possibilidade de concretizar um projecto de renovação global daquela companhia, que passava também pelo almejado envolvimento com os bailarinos e pela disponibilização de um tempo alargado para a criação: *Para mim a CDL deveria conseguir uma espécie de compromisso; por um lado seria uma companhia direccionada, com uma opção estética muito forte, mas sem deixar de se abrir ao exterior, já que o seu nome implica um projecto aberto, incompatível com a situação de uma companhia de autor. Era essa a sua vocação, foi assim que cresceu e serviu a realidade portuguesa durante um certo período. Fez bons bailarinos, deu a conhecer coreógrafos, circulou, fez novos públicos. Eu pretendia realmente ter bailarinos que tivessem a ver comigo, com quem eu pudesse criar, ter o tal tempo e cumplicidade que se exige numa criação, mas queria continuar a convidar coreógrafos com os quais tivesse afinidades artísticas e estéticas.*
Choques de personalidade com o director administrativo da CDL inviabilizaram a concretização deste projecto e Paulo Ribeiro acaba por se envolver numa nova série de criações encomendadas por companhias de reportório: *Une Histoire de Passion* (Grand Théâtre de Genève, 1992), *Le Cygne Renversé* (Centre Chorégraphique National de Nevers, 1993), *Waiting for Voluptia* (Nederlands Dans Theater II, 1993) e *Inquilinos* (Ballet Gulbenkian, 1993).
Mais uma vez, apenas um solo, *Rambo Ribeiro* (Centro Cultural de Belém, 1993), permite ao coreógrafo explorar livremente algo que lhe é muito caro - a capacidade de viver intensamente o momento que passa, respondendo de forma espontânea e intuitiva a estímulos imprevisíveis: *Eu parto de estados de alma que depois canalizo para um grande tema e é esse grande tema, profundamente ligado ao momento presente, àquilo que me estimula e preocupa naquela altura, que serve de motor para uma fisicalidade tão espontânea quanto possível. O tema vai sendo filtrado através de mim à medida que vou vivendo e sentindo o corpo, no caso dos*

solos, ou é filtrado através das pessoas que estão à minha frente, da maneira como o vivem e o destilam, e depois, neste caso, sujeito aos compromissos que entretanto criamos juntos. No fundo cada obra é um jogo, um jogo de vida e de emoções, muito presente.

Foi precisamente em 1993, com a recriação de *Le Cygne Renversé* para um novo elenco com quem trabalhou depois durante quase um ano (primeiro para a estreia dessa obra nos Encontros Acarte, depois durante a circulação da mesma, ao longo de várias tournées pela Europa e finalmente no projecto *Dançar Cabo Verde*, realizado no âmbito da programação de Lisboa 94 e que orientou em colaboração com Clara Andermatt), que Paulo Ribeiro pôde tomar consciência das vantagens de trabalhar com as mesmas pessoas e de manter o controle sobre a obra criada: *Uma obra, na estreia, nunca é aquilo que poderá vir a ser. As pessoas vão mudando e a circulação da obra permite que todos, as pessoas e a obra, vão crescendo em conjunto. E é fascinante estar por perto, ter a obra ao nosso lado e poder acompanhar esse crescimento. Embora não defenda os trabalhos "em progresso", porque considero que quando vamos para o palco temos que apresentar algo que esteja o mais próximo possível do produto acabado, também é verdade que há, em todas as obras, margens de evolução que se vão revelando à medida que a obra circula.*

Esta possibilidade, que Paulo Ribeiro só tinha podido explorar nos solos que criou para si próprio, tornou-se actualmente um dos objectivos fundamentais do seu projecto de criação de uma companhia de autor, um projecto que permanece no domínio das intenções já que lhe falta ainda o financiamento estrutural de que necessita para sobreviver. De qualquer forma, a celebração do protocolo "Inquilinos" com o Teatro Cinearte-A Barraca (com Clara Andermatt, em 1994) garante-lhe, à partida, um espaço de ensaios e apresentação de trabalhos. Espaço esse que os titulares do protocolo pretendem dinamizar, abrindo-o à promoção de uma série de iniciativas que passam pela realização de workshops/laboratórios (*Skite* e *Encontros para a Dança*, em 1994) e realização de espectáculos (*Danças na Cidade*, 1994 e 1995).

A estreia de uma nova criação, *Sábado 2* (1995), no Centro Cultural de Belém, no âmbito do festival *Danças na Cidade* representa já o primeiro passo numa direcção diferente, que aposta na cumplicidade e no crescimento em conjunto de um grupo coeso de pessoas com quem Paulo Ribeiro poderá partir para novas experiências que até ao momento só pôde explorar no seu próprio corpo.



Luísa Ferreira

A última noite
(1991)

Margarida Bettencourt

MARGARIDA BETTENCOURT

Pragmática e determinada, Margarida Bettencourt encara a dança como uma das muitas maneiras de ganhar a vida. É verdade que se considera privilegiada por ter podido seguir uma profissão que lhe dá muito prazer, mas esse prazer nada teve a ver com um trajecto fácil ou linear.

Começou a fazer dança na África do Sul, onde nasceu, em 1962. Tinha sete anos quando os pais decidiram pô-la numa escola de Joanesburgo que seguia o "syllabus" da Royal Academy of Dancing (1969-72). Quando regressou a Portugal, passou por um periodo de reintegração relativamente longo durante o qual permaneceu afastada da dança. Em 1978 decidiu fazer uma audição para os cursos de formação do Ballet Gulbenkian. Foi aceite e dois anos depois era convidada a entrar na companhia, tinha apenas 17 anos. Nessa altura o Ballet Gulbenkian permanecia sob a influência dos coreógrafos americanos. Margarida Bettencourt teve a oportunidade de trabalhar directamente com Lar Lubovitch, Peter Sparling, Elisa Monte e Louis Falco e deixou-se fascinar pelas suas danças e pelas suas conversas sobre Nova Iorque.

1984 foi um ano marcante no seu percurso. Participou então em vários projectos independentes liderados por pessoas como Constança Capdeville (*Vamos Satiar*, e *Almada Dia Claro*) e Paula Massano (*Zoo&Lógica*) que vieram a exercer sobre ela uma enorme influência; e frequentou em Guildford, Inglaterra, um curso para coreógrafos, compositores e bailarinos que lhe abriu novas perspectivas: *Foram quinze dias de trabalho muito intenso, sem parar. Nesse ano o coreógrafo convidado foi Christopher Bruce. De manhã tínhamos uma aula de técnica clássica e uma aula de Graham; e à tarde os coreógrafos, que eram aí uns 10, escolhiam as pessoas com quem queriam trabalhar. Mas estava organizado de tal maneira que acabávamos todos por trabalhar com toda a gente. Cada coreógrafo tinha a oportunidade de coordenar o desenvolvimento de um tema que depois era apresentado no dia seguinte, seguido de uma discussão. Apesar de eu ter participado como intérprete foi uma experiência muito aliciante, porque como o tempo era escasso, tínhamos que ajudar e participar muito no desenvolvimento desses temas. Foi talvez o primeiro contacto que tive com essa situação, tão diferente da do coreógrafo que marca os passos para o bailarino executar depois.Quando regressei desse curso vinha com a ideia de fazer um espectáculo, mas como me sentia muito insegura para criar sozinha uma coreografia, acabei por desafiar alguns colegas do Ballet Gulbenkian que também gostavam de entrar nestas experiências, para fazermos uma coreografia em conjunto.*

Com efeito, Margarida Bettencourt desafiou João Natividade, Ana Rita Palmeirim e Elisa Ferreira para participarem neste projecto, a que Nuno Carinhas se associou também, e foi assim que surgiu o *1º Encontro dos Peixes* (1985), uma criação colectiva que inaugurou um novo espaço, o Forum Picoas.

Pouco tempo depois, Margarida Bettencourt surpreende toda a gente no Ballet Gulbenkian ao pedir uma licença sem vencimento para ir estudar para Nova Iorque (1985-86). Era complicado na altura entender o que levava uma jovem com um futuro promissor a "interromper a carreira" para "regressar" a uma situação de mera aprendizagem. Mas a dita jovem planeara tudo. Durante um ano tinha conseguido pôr algum dinheiro de lado, o suficiente para a ajudar nos primeiros tempos, até conseguir arranjar um "part time" para cobrir as despesas com a estadia e a alimentação. Partiu com ideias muito concretas: dedicar-se ao estudo da técnica Cunningham, uma opção que tomou sob a influência de Paula Massano, que já conhecia e admirava o trabalho do coreógrafo americano. Assim, em vez de se perder na miríade de escolas e de técnicas que Nova Iorque tem para oferecer, consciente que só dispunha de um ano para lá estar, resolveu concentrar-se numa técnica que, segundo afirma, sentiu imediatamente que se ajustava plenamente ao seu físico, à sua maneira de mexer e à forma como o seu corpo e mente funcionam: *Fui muito marcada por Merce Cunningham, mas não só pela técnica, pela filosofia de vida que lhe está subjacente também. Foi aquela onda Zen do Cunningham que me atraiu muito e que depois me levou a fazer coisas completamente diferentes. De facto só quem saiba dessa tremenda influência que ele*

exerceu sobre mim é que conseguirá encontrar no meu trabalho algumas referências, e mesmo assim, nunca são referências directas. Acho que é basicamente uma grande tranquilidade e uma aparente simplicidade, já que estamos a falar de ideias muito complexas. Mas depois, parece que tudo se encaixa e surge essa serenidade... um estado de plenitude que eu procuro atingir não só na dança, acho mesmo que a dança virá em segundo lugar, mas na própria forma de estar na vida. Por outras razões, nomeadamente dores nas pernas e nas costas que começou a sentir por ter que ficar muitas horas em pé numa espécie de charcuteria onde trabalhava em "part-time", Margarida Bettencourt fez ainda regularmente aulas de Alexander Technique, que a ajudaram a corrigir a postura e lhe permitiram conciliar o trabalho na loja com a actividade no estúdio. Só mais tarde veio a sentir os resultados dessa aprendizagem, na dança propriamente dita.

Quando regressa a Lisboa, o choque foi brutal. Vinha cheia de expectativas e cheia de projectos que em primeiro lugar a realidade portuguesa, e em segundo lugar as obrigações do dia a dia dentro do Ballet Gulbenkian, tornavam difíceis de concretizar. Confessa que a partir desta altura não conseguiu mais esconder a rebeldia e a inconformação face às condições de trabalho dentro do Ballet Gulbenkian: era a nova fase que atravessava a companhia, que entretanto se voltara para coreógrafos europeus - como Jiri Kylian, Hans van Mannen ou Christopher Bruce - coreógrafos que pertencem à mesma família de linhagem neoclássica, pela qual sentia poucas afinidades; eram as dificuldades de conjugar, em termos de disponibilidade, a rotina diária na companhia com trabalhos independentes e era até o facto de ter que permanecer debaixo do chão, nos estúdios do Ballet Gulbenkian, durante todo o dia. Enfim, uma série de factores que a impediram de voltar a integrar-se. De qualquer forma o que importa salientar é que Margarida Bettencourt não se deixou esmorecer pelas adversidades. Pelo contrário, alimentou a rebeldia, ao ponto de tornar o seu percurso fora do Ballet Gulbenkian mais importante do que o conforto de uma carreira de intérprete no seio da companhia que gozava de maior prestígio no nosso país.

Assim, logo que chega dos Estados Unidos, embarca no projecto que Paula Massano (regressada um ano antes) já começara a organizar, o workshop *Lisboa/Nova Iorque/Lisboa* (1986). Mais que um workshop, este projecto consistiu num período de dois meses de trabalho, tendo em vista a realização de um espectáculo em que participaram, para além das duas coreógrafas, Francisco Camacho, José Laginha e Filipa Pais: *O espectáculo tinha ao todo uns 50 minutos. Eu fazia a primeira parte e a Paula a segunda. Eram duas peças completamente distintas, foi quase o juntarmos em passinhos, de uma forma muito simples, as nossas memórias de Nova Iorque, já que essa experiência tinha sido tão importante para nós. Tínhamos que estar todos os dias juntas para conversarmos sobre o assunto e era uma vivência que queríamos absolutamente partilhar com os outros.*

Aliás foi essa necessidade de partilha que levou Margarida Bettencourt a regressar a Nova Iorque no Verão seguinte com o fito de sondar a disponibilidade de alguns professores para virem a Lisboa passar *uma temporada: Naquela altura só eu e a Paula é que tínhamos estado em Nova Iorque. Por cá, ninguém conhecia a técnica Cunningham e muito menos a técnica Alexander. E eu acho que foi por isso ter sido tão importante para nós as duas que sentimos que, se não tínhamos optado por ficar lá, ao menos seria bom trazer um bocadinho de Nova Iorque para cá e partilhá-lo com toda a gente.* E assim foi. Em 1987, realiza-se o workshop *Lisboa/Nova Iorque/Lisboa II*, que Margarida Bettencourt orienta com João Natividade e Carlos Zíngaro, contando com a presença de Ann Papoulis (técnica Cunningham) e Ann Waxmann (técnica Alexander). Os cursos atraíram muita gente, tiveram a duração de um mês e terminaram com uma apresentação final na sala experimental do Teatro Dona Maria II.

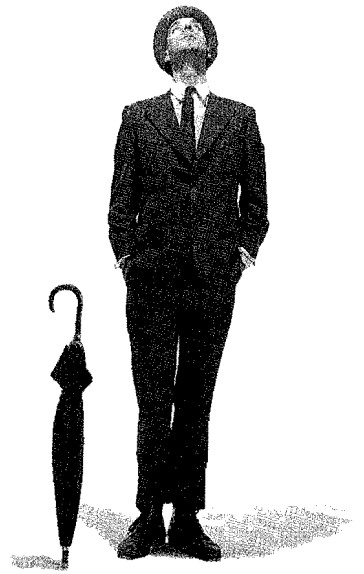
Mas o espírito independente e libertário de Margarida Bettencourt não se exprimia apenas fora do Ballet

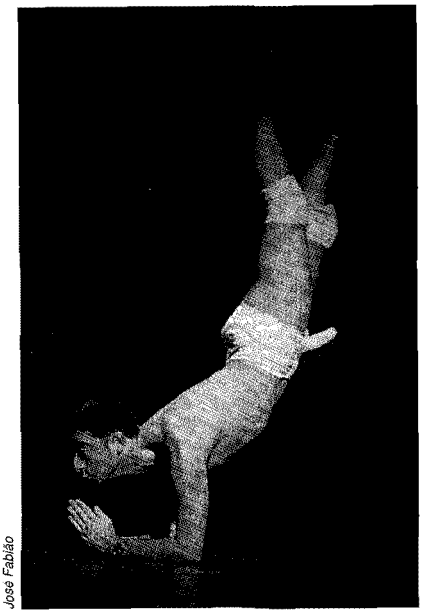
Gulbenkian. No seio da própria companhia, a jovem bailarina aproveita a circunstância do XII Estúdio Experimental de Coreografia para manifestar o que sente e apresenta *Do It Yourself - Serviço Permanente* (1987), uma obra que considera a sua primeira coreografia propriamente dita. Em primeiro lugar recusou-se a ensaiar nos estúdios da companhia, e como o espaço de que dispunha era muito pequeno, a obra reflecte essa restrição espacial; depois, partindo da ideia que "nós os artistas somos como as prostitutas" (que ouviu da boca de Herman José) criou a situação de um "peepshow" em que a imagem da bailarina clássica era subvertida em mulher objecto - segundo afirma, uma metáfora que pretendia denunciar a situação do bailarino dentro do Ballet Gulbenkian. Mas ao contrário do que se poderia supôr, o Ballet Gulbenkian não se ofendeu com a irreverência; vai aceitando as suas reivindicações e convida-a mesmo a participar no programa "Jovens Coreógrafos", em que Margarida Bettencourt apresenta *Io Sono una Bambina o Sono un Disegno* (1988), a primeira obra que cria para vários intérpretes. Foi contudo a última tentativa, de parte a parte, de conciliar o inconciliável, e até 1993, ano em que decide aceitar a pré-reforma, Margarida Bettencourt vive no Ballet Gulbenkian, uma situação "à parte". Daí que não nos surpreenda que tenha sido precisamente nesse ano de 1988 que surgiu o grupo Aparte, que marca o início de um trabalho de equipa entre Margarida Bettencourt, João Natividade e Carlos Zíngaro a que se associa, no ano seguinte, Daniel d'Assunção: *Eu acho que o Aparte tem muito a ver com essa situação de nós sermos do Ballet Gulbenkian e querermos à viva força fazer coisas fora. E depois agravado pela situação de termos sempre que pedir licença para o fazer, mesmo quando esses trabalhos não interferiam em nada com os horários e obrigações que tínhamos dentro da companhia. Pura e simplesmente o nosso corpo pertencia-lhes e tínhamos que pedir autorização para o utilizar noutro lugar. Isso fazia-me muita impressão, a mim e ao João.E acho que é por causa desse conflito latente, que acabava por vir periodicamente ao de cima, que surgiu o Aparte, como projecto e como nome. Éramos à parte em relação a tudo. Não queríamos fazer passos. Em todas as nossas criações desenvolvemos um trabalho de construção, a partir de um guião, que era sempre o João que elaborava. Depois, e conjuntamente, pesquisávamos o movimento em função desse guião e fazíamos várias adaptações de acordo com as ideias que todos davam, incluindo o Zíngaro e o próprio Daniel, porque quando se trabalha em equipa, toda a gente tem uma palavra a dizer em relação ao espectáculo. Outra coisa que não queríamos fazer era criar passos dentro da música. Aliás no que diz respeito à construção do movimento fomos muito ajudados pelo Zíngaro a encontrar temas e a desenvolvê-los através da improvisação, transpondo um pouco para o movimento os processos que ele utilizava na composição musical. E finalmente era a vontade de fazer um espectáculo global, onde todos os elementos, a música, o movimento, a luz e o espaço cénico, tivessem todos a mesma importância. Enfim, o contrário do que se pratica nas companhias institucionalizadas onde todos os elementos agem em função do movimento, como se fossem bengalas. Isso foi aliás uma coisa que aprendemos com a Constança Capdeville, porque era uma das suas grandes preocupações.*

A partir de 1988 e até 1994, a equipa do grupo Aparte trabalha regularmente, sendo a maior parte das obras coreografadas em conjunto por Margarida Bettencourt e João Natividade. Até 1992, ainda foram conseguindo arranjar algum apoio financeiro, quer por parte do Acarte (*Divagações*, em 1989 e *A Última Noite*, em 1991), quer por parte da SEC (*Con-m-certo Sentido*, em 1988 e *A Mulher Que Não Sabia o Quê* e *Sereios e Lollobrigidas*, em 1992). Mas a partir de então, tiveram que se auto-financiar com o dinheiro que ambos iam poupando (*Sebastião e Teresa*, em 1994). São tudo obras que deixam transparecer os espaços reduzidos que sempre tiveram, tanto para ensaiar como para apresentar os seus trabalhos. Foi uma condicionante que tentaram encarar de forma criativa, mas que, depois de exploradas todas as hipóteses, acabou por se tornar redundante: *já explorámos esse caminho, sabemos tirar partido do espaço reduzido que temos para ensaiar, sabemos que conseguimos fazer espectáculos interessantes sem termos um palco; já dançámos em galerias,*

em bares, numa capela... tudo isso já está provado para nós. Agora há outras coisas que queremos explorar. Mais para mim, o mais importante neste momento, é arranjar condições técnicas para poder experimentar as relações com a luz.

Quando sai do Ballet Gulbenkian, Margarida Bettencourt passa a ter disponibilidade para coreografar fora do âmbito do grupo Aparte. No ano de 1993 produz três obras: *A Mulher Armadilha*, para a Companhia de Dança Contemporânea de Setúbal, e dois solos que também interpreta - *Auto-retrato*, uma encomenda do Forum Dança e *Composição Com Nu e Vermelho*, encomendada pela Culturgest. Essa liberdade de criar sobre e para o seu próprio corpo levou-a a experimentar novas dinâmicas e enunciados corporais, que se traduzem num movimento lento e intenso, com reminiscências do Butô. Recentemente, já em 1995, volta a criar um solo, *Taça Mercurial* (Acarte), em que desenvolve o tema da androgenia. Embora os solos tenham surgido um pouco por acaso, todos por encomenda, Margarida Bettencourt afirma que está interessada em continuar a trabalhar para si: *Quando trabalho com outras pessoas tenho dificuldade em seguir os métodos que utilizo com o João para os nossos próprios corpos e acabo por ter sempre que marcar... é por isso que acho que, pelo menos por agora, me desinteressei de fazer coreografias para outros intérpretes. Suponho que teria necessidade de muito tempo para estar com eles e fazê-los entender o processo. Quanto ao que estou a fazer para mim, o movimento lento é uma coisa que me agrada e me é extremamente fácil. Não sei se será bom estar a desenvolver uma tendência que me é fácil, mas dá-me um enorme prazer. Já na dança clássica, embora eu seja pequena e magra, aquilo que fazia melhor era o grande adágio. Foi no* Auto-retrato *que descobri esse prazer de me mover à velocidade do sangue ou do ar a circularem no meu corpo. Gosto de me mexer assim e quero explorar todas as hipóteses que se prendem com este tipo de energia e de gestualidade.*





José Fabião

Doença d' Infinito
(1994)

José Laginha

JOSÉ LAGINHA

A única coisa que José Laginha sabe definitivamente sobre a dança, é que gosta. Muito. Mas tem com ela uma relação de impossibilidade gostosa. Um misto de prazer, enganos, vontades, carências e contradições com que não teve outro remédio senão aprender a conviver.
José Laginha nasceu em Loulé, em 1962. Não tinha sequer dez anos quando viu o primeiro espectáculo de dança, pelo Ballet Gulbenkian, mas apercebeu-se imediatamente que a dança era o que gostaria de fazer na vida. Durante oito ou nove anos, nada conseguiu fazer nesse sentido. António Laginha, seu irmão, dançava no Ballet Gulbenkian, e a família já encarava mal a situação de ter um bailarino no seu seio. Dois, representava, no mínimo, uma praga insustentável. Tinha aí uns 18 anos quando veio para Lisboa na mira de experimentar a dança. Para o conseguir, teve que aldrabar metade da família e contradizer a outra metade, ao inventar que a vinda para Lisboa era absolutamente necessária para tirar uma cadeira ligada ao curso que pretendia seguir, o Design. Foi um tanto à sucapa que apareceu na Gulbenkian para fazer uma audição para o curso de formação profissional da companhia; foi aceite e aí ficou (1981-85). Quando chegou ao fim dos quatro anos não entrou no Ballet Gulbenkian, e resolveu passar para a escola da Companhia Nacional de Bailado. Ao fim de dois meses percebeu definitivamente que não era aquilo que queria fazer, fez as malas e partiu para Nova Iorque (1985-87). Cruzou-se por lá com Paula Massano, Margarida Bettencourt, Carlota Lagido, João Fiadeiro, Filipa Pais e José Seabra. Apoiou-se bastante neles para as opções a tomar. Fez da Peridance International School a base, já que obteve uma bolsa que lhe permitia fazer todas as aulas sem ter que pagar, mas não perdeu a oportunidade de frequentar aulas soltas em diferentes estúdios. Para sobreviver trabalhava em restaurantes, como os seus colegas. Foi uma experiência marcante, mas com a sua quota parte de desencanto: *Tudo o que eram nomes sonantes de que tanto ouvira falar, foram uma desilusão. As aulas que sempre pensei que lá poderiam ser diferentes, não me entusiasmaram tanto quanto desejava. Os espectáculos das grandes companhias modernas de autor, não me disseram nada... aquilo que realmente me encheu e foi interessante era tudo o que existia à volta e não tem nome - a dança independente, as experiências... A grande virtude de tudo isto foi que consegui perceber aquilo que definitivamente não queria fazer dentro da dança.*
Embora ainda tenha sido convidado a integrar a companhia "Manoel Alum and Dancers", José Laginha decidiu que queria mesmo voltar para Portugal, deixar-se de questões de ordem técnica e procurar algo dentro de si mesmo. Durante algum tempo manteve-se próximo de alguns dos colegas com quem tinha estado em Nova Iorque. Participou com Filipa Pais e Francisco Camacho em *Pinacolada* (1988) de Paula Massano, aliás participara já no *Lisboa / Nova Iorque / Lisboa I* e *II* (1986 e 1987), e juntou-se novamente a Francisco Camacho e a Filipa Pais para um trabalho de co-criação, *Desperdícios*, apresentado na Bienal Universitária de Coimbra de 1988.
Depois passou por momentos complicados, iguais aos dos seus colegas: não havia dinheiro, não havia estúdios para trabalhar, não havia encomendas, enfim, viu-se com muita vontade, mas sem meios. Valeu-lhe o facto de ter começado a fazer o curso de Design. Durante os três anos que se seguiram ao regresso de Nova Iorque, estes estudos representaram uma espécie de escape: *Para além de dançar e de fazer aulas, tinha aquele tempo, que teria sido o ideal para trabalhar para mim, mas já que não tinha condições, metia-me na escola e ia-me enganando um bocadinho. A mim, e a quem me dava dinheiro para sobreviver. Portanto a família sustentava-me para eu poder estudar Design e eu aproveitava todas as ocasiões para continuar a trabalhar em dança. Como não tinha alternativas sedutoras, tive que arranjar defesas para conseguir viver desta forma.*
Em 1989 José Laginha recebeu um convite para participar com um solo no festival XiraJovem, uma experiência algo insólita. O festival tinha uma série de actividades a decorrer na mesma altura. Embora se tivesse inteirado das condições, quando chegou ao local, duas horas antes da actuação, deparou-se com uma realidade

totalmente diferente. Como havia uma passagem de modelos, o espaço estava cortado por uma passerelle. Apanhou um susto. De repente, tudo o que tinha trabalhado estava dramaticamente condicionado ao corredor estreito e comprido que tinha para se movimentar, sem frente nem costas, com o público de todos os lados. Não teve outra solução senão improvisar, do princípio ao fim, apoiando-se no tema original da peça: o primeiro acto consciente que temos quando nos levantamos todos os dias. Foram 10 minutos de gozo inesquecível, ao som da música de Meredith Monk. O que aconteceu exactamente, José Laginha não teve nem tem a mínima noção. Ficou o título, *8:30 I'm*, e o prazer de assumir, pela primeira vez, a capacidade de improvisar.

Pouco tempo depois e apesar das defesas que foi criando, José Laginha chegou a encarar a hipótese de desistir da dança. Mas entretanto os preparativos para a Europália 91 desencadearam alguma expectativa e a hipótese de criar uma peça para apresentar num Concurso de Jovens Coreógrafos que decorreu no Convento do Beato (1990). A peça suscitou algum interesse e passou à segunda etapa, ou seja, esteve entre as quatro que foram seleccionadas para o programa da Bienal Universitária de Coimbra de 1990 (juntamente com as de Rui Nunes, Tatiana Vassalo e Miguel Pereira). Intitulada *...dos Items dos Íntimos*, José Laginha considera-a a sua primeira coreografia. Contou com a participação de cinco pessoas de formações distintas: o próprio autor e Amélia Bentes, mais familiarizados com a dança contemporânea, Sofia Neuparth, ligada sobretudo à formação clássica e dois não bailarinos - um actor e uma socióloga. A intenção era precisamente essa, a de explorar as qualidades e a individualidade de pessoas vindas de diferentes áreas. Os dois não bailarinos foram colocados na situação de espectadores de um trabalho dançado pelos outros três, os enunciadores de frases, com a função de seleccionarem alguns movimentos que depois fizeram seus e com os quais construiram a sua participação na peça. Depois desse trabalho de apropriação, José Laginha reconhece que cometeu o erro de tentar "melhorar" a qualidade de movimento dos dois não bailarinos; acabou por desvirtuar a crueza e a espontaneidade que caracterizavam a actuação desses dois personagens, e esbateu, dessa forma, as diferenças que pretendera explorar.

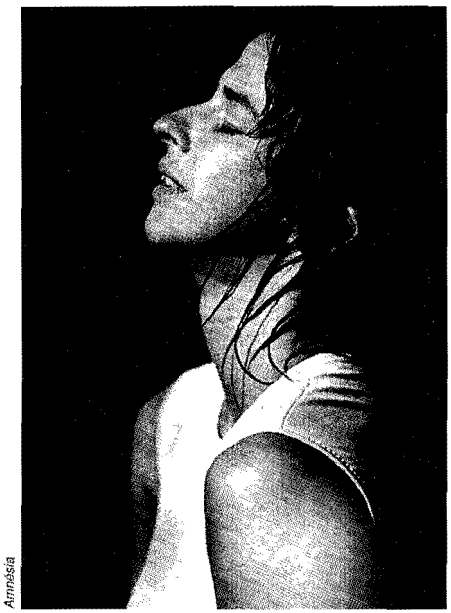
No ano seguinte toma a iniciativa de apresentar um trabalho - intitulado *eXprimentus* (1991) - num local um tanto insólito, o edifício Monumental, na altura em que estava ainda em construção. O facto de ser obrigado a assistir ao quotidiano de um pedreiro e de um servente que andavam a trabalhar em sua casa, levou-o a interessar-se pela actividade em si, do erguer, construir e destruir para construir de novo. Ao observar aquelas pessoas começou também a ouvir o que diziam e apercebeu-se que a mulher, embora ausente, era uma presença constante nas suas atitudes e nas suas conversas. Assim surgiu a matéria desta peça. Solicitou a presença em cena dos dois trabalhadores, que colocou no ponto de intersecção de duas paredes, confiando-lhes o movimento real: um construía, o outro derrubava. Enquanto isso, ele próprio dançava o seu solo a partir das associações que fizera durante aquela investida visionária ao mundo da construção civil.

Depois de fazer com Amélia Bentes a peça *Pola Non Haver* (1992) com base em improvisações sobre imagens e sentimentos despoletados pela literatura medieval portuguesa, José Laginha sentiu crescer dentro de si a vontade de iniciar um projecto sem condicionalismos: *Decidi que queria fazer uma peça que não precisasse de vender. Claro que era com a intenção de a mostrar, mas sem pensar nisso, se fosse preciso limitar-me-ia a guardá-la. Sobretudo o que eu não queria era permanecer naquela condição de jovem coreógrafo em início de carreira, ou de ter uma data X e ter que obedecer ao gosto da pessoa Y... achei que não queria fazer mais nada disso.*

Com efeito começou a trabalhar num solo sobre a morte invisível. Uma morte que nos ajuda a viver e que nos passa pela frente todos os dias, mas que não entendemos como tal. Chamamos-lhe carne, peixe, vírus, ramos de flores, poluição... Entretanto surge o convite para participar numa mostra organizada pela Culturgest,

intitulada "O que pode um corpo" (1994), subordinada ao tema da guerra da Bósnia. Entusiasmou-se com a proposta e a vontade de participar na mostra e apresentar um trabalho, foi mais forte. Aceitou mais uma vez o carimbo de jovem coreógrafo e voltou a enganar-se a si próprio, achando que apesar de tudo havia muito de comum entre o tema proposto pela Culturgest e a peça que estava a fazer: *Fiz uma coisa que, se calhar, não devia ter feito. Quis poupar tempo e cometi o erro de ser preguiçoso. Pensei que podia aproveitar partes do trabalho que já estavam feitas a que juntei algum material novo, mas a origem era diferente e depois de estarem em palco percebi que não funcionavam bem em conjunto. A partir de certa altura a peça deixava de fazer sentido.*

Meses depois, tem a oportunidade de regressar ao projecto inicial, e apresenta-o como "work-in-progress" na série "Danças à Hora do Almoço" promovida pelo Acarte, com o título de *Doença d'Infinito* (1994). Interessado em continuar a desenvolver esta ideia, volta a apresentá-la no mesmo ano, já sob a forma de dueto, na I Mostra Ibérica de Dança Contemporânea, em Loulé (de que é director artístico). Contracena aí com uma deficiente física. Nessa altura este segundo elemento limitava-se a manipular uma série de objectos circunscritos a estranhos rituais de destruição e construção, de morte e renascimento. Mas José Laginha continua a trabalhar na peça. Mais tarde tenciona acrescentar-lhe a intervenção de mais dois elementos, um dos quais possivelmente um actor. No fundo trata-se de um projecto que tem vindo a desenvolver aos bocejos, alimentando a ilusão de se tratar de um trabalho continuado: *Procuro sempre arranjar capacidade para trabalhar. Mas nem sempre é possível. Preciso de um colega para trabalhar, não tenho dinheiro. Preciso de um espaço, não arranjo... e começo a ficar aflito, perco o prazer, e faço um interregno. Parto para outras coisas que também me dão prazer. Trabalho como designer de interiores e dedico-me mais intensamente à Galeria do Convento do Espírito Santo onde desempenho funções de programador e carrego assim as baterias para um novo recomeço.Durante algum tempo ainda fui conseguindo pôr pensos. Faltavam-me coisas e arranjava uma maneira de as voltar ao contrário, mas deixei de ter a capacidade de resolver assim a falta de condições. Todos os trabalhos que fiz resultaram de um sem número de limitações. É assim... esta quase impossibilidade gostosa.*



Amnésia

Cio Azul
(1994)

Clara Andermatt

CLARA ANDERMATT

Para Clara Andermatt a dança e a vida são indissociáveis. É através da dança que vai tentanto conhecer e aceitar melhor o destino que todos nós, seres humanos, partilhamos; e por isso, encontra nas euforias e nos desesperos que a todos tocam, material abundante para construír as suas danças.

Clara Andermatt nasceu em Lisboa em 1963. Começou a dançar sem dar por isso; sua mãe, a professora Luna Andermatt, meteu-a no ballet aos quatro anos e foi com ela que estudou até aos 17. Como a dança era a única actividade pela qual nutria um interesse evidente, os pais estimularam-na a ir para Londres. Uma bolsa da própria escola para onde foi estudar, o London Studio Centre, permitiu-lhe prolongar o curso previsto, de seis meses, para quatro anos (1980-84). Com efeito revelou-se aí uma excelente aluna, foi premiada várias vezes (Best Student Award) e estimulada a seguir até ao fim a sua formação clássica: *Incentivaram-me a fazer o último exame da Royal Academy of Dancing, o "Solo Seal", e isso foi muito especial, porque investiram mesmo em mim. Tive aulas particulares e fui nessa altura a única aluna que a escola levou a exame.*

Para além da técnica clássica, Clara Andermatt recebeu no London Studio Centre uma formação diversificada que incluiu aulas de Graham, "choreographic jazz", canto e ballet espanhol. Mas na sua mira estava mesmo a carreira de bailarina clássica: *Como fui para a dança sem saber bem porquê, nos primeiros tempos nunca reflecti muito sobre o assunto. Apesar de ter passado por vários estilos e técnicas naquela escola, nunca me senti confrontada aí por questões como qual dança, porquê dança, aonde dança. E realmente, talvez por causa da minha mãe, o ballet estava muito enraizado dentro de mim. Vivi toda aquela fantasia da magia do clássico, dos contos de fadas... conhecia e sentia-me fascinada por todo esse universo. Não questionei nada, simplesmente fui.*

Uma vez terminado o curso, a questão de regressar ou não regressar também não se pôs e Clara Andermatt voltou para Lisboa no intuito de ingressar numa das duas companhias institucionais então existentes: em primeiro lugar a Companhia Nacional de Bailado, criada por sua mãe, e como segunda opção o Ballet Gulbenkian. Mas foi regeitada por ambas porque a sua estatura física não se enquadrava na linha direita, esguia e alta, que essas companhias tinham como modelo. Sentiu-se revoltada e pensou então em voltar a partir: *Foi uma situação que me chocou, porque em Inglaterra tinha sido muito acarinhada e posta em evidência, não só na escola, mas inclusivamente em vários espectáculos em que fui convidada a participar. E depois chego a Portugal, no fundo o meu país, e sou regeitada por uma questão de físico... fiquei magoada e apeteceu-me ir embora outra vez.*

Acontece que nessa altura surge a Companhia de Dança de Lisboa, que Rui Horta - enquanto director artístico - pretendia orientar para uma área mais contemporânea. Clara Andermatt é admitida e inicia aí a sua carreira de bailarina (1984-88). É durante esse período que tem a oportunidade de fazer a sua primeira experiência coreográfica: *já tinha criado umas peças na escola, porque fazia parte do currículo, mas não estava nada virada para aí. Depois ainda fiz o* Lib(e)ra (1987), *com o João Fiadeiro, para um concurso promovido pelo Clube de Artes e Ideias, mas considero o* Somos Diferentes?! (1988) *como a primeira peça que realmente me marcou. Eram dois duetos contrastantes, um de sabor neo-clássico e outro, talvez o possa chamar um bocadinho pessoal, construídos sobre duas músicas a condizer, apresentados e ouvidos em simultâneo. Dançaram o João Fiadeiro, a Carlota Lagido, a Sílvia Nevjinsky e o Vítor Garcia e, tal como o nome indica, tratava-se de fazer coexistir duas maneiras de estar e de mover perfeitamente contrastantes, mas que transmitiam o mesmo clima emocional. O trabalho foi bem aceite e a CDL propôs-me que essa coreografia entrasse no reportório da companhia.*

Entretanto a saída de Rui Horta da Companhia de Dança de Lisboa acabou por arrastar o seu declíneo e, com ele, os melhores bailarinos, entre os quais Clara Andermatt. Ainda sem planos concretos relativamente ao que

ria fazer, decide aproveitar a oportunidade de ir aos Estados Unidos (1988). Durante um mês, para além de aulas abertas e vários workshops, estuda teatro com Mervin Nelson, em Nova Iorque, e segue depois para Lee, Massachussets, onde passa mais um mês a frequentar os cursos do Jacobs Pillow. Foi um período curto, mas importante, marcado pelo confronto com outras pessoas, novos ambientes, novas experiências.

Regressada a Lisboa, Clara Andermatt participa ainda num projecto que Rui Horta, na nova situação de coreógrafo independente, apresenta no Acarte (*Rui Horta & Amigos*, 1989) em que dançam também Paulo Ribeiro, Francisco Camacho, Carlota Lagido e Inês Rego. Mas a vontade de continuar a dançar e a ausência de alternativas em Lisboa, levam-na a partir à aventura e a tentar a sua sorte noutro lugar. É então que conhece Ramon Oller, um coreógrafo independente de Barcelona, que exerce uma enorme influência sobre a sua carreira futura. Convidada a integrar a companhia Metros, onde permanece dois anos (1989-91), experimenta aí, pela primeira vez, um trabalho de relação mais sólido com um único coreógrafo, que lhe abre novas perspectivas sobre o seu papel de intérprete e lhe permite viver, mais a fundo, os meandros do acto criativo. Algum tempo depois, entusiasmada pela grande euforia que o III Certamen Coreográfico de Madrid suscita à sua volta, decide concorrer. Desafia Jordi Cortez, um excelente bailarino que entretanto se tornara seu amigo e cria um dueto com cerca de 15', *En-Fim* (1989), com que ganha o 1º prémio. Para além do aspecto pecuniário, o prémio garante-lhe a produção de uma nova peça, na edição seguinte do concurso. Surge assim *Só Um Bocadinho* (1990), já com quatro intérpretes, em que sente, pela primeira vez, a responsabilidade de estabelecer uma relação profissional, com cachets pagos: *Dois dos bailarinos que convidei eram-me de certa forma distantes, e vi-me na situação de lhes dizer - olhem, tenho dinheiro, vou fazer uma coreografia, querem dançar para mim? É sempre diferente de começar qualquer coisa de raiz com um amigo com quem nos sentimos à vontade para ir para o estúdio desbundar. Recordo que suei um bocado com a ideia de ser confrontada com a situação de ter que mostrar o que queria. Estavam ali pessoas à minha espera e eu tinha que desbloquear um momento, um tempo presente.* Ao contrário de *En-Fim*, que foi construído à base da improvisação com um amigo por quem sentia uma empatia grande, em *Só um bocadinho* Clara Andermatt "defende-se", propondo sequências marcadas. No entanto, a nível temático, as duas obras vêm um pouco no seguimento uma da outra: *Foi um período em que me preocupava muito com o lado efémero das coisas, das relações que acabam, dos momentos que passam, irrecuperáveis, que inevitavelmente se diluem e transformam... e daí o título, de facto as coisas acontecem, mas só um bocadinho...*

Entretanto Ramon Oller é convidado para uma residência, com a sua companhia, em França, e Clara Andermatt tem que optar por segui-lo, permanecer sozinha a trabalhar em Barcelona ou regressar a Lisboa. O convite para apresentar uma proposta ao Acarte e a sensação que em Barcelona permaneceria sempre como uma estrangeira, levaram-na a decidir-se por Lisboa, uma decisão que continha, implicitamente, o desejo de continuar a coreografar. O projecto é aceite pelo Acarte e surge *Louca, Louca Sensação de Viver* (1991). Trata-se de uma peça de cerca de 30', com seis bailarinos, dois dos quais vindos de Barcelona; a própria Clara Andermatt encara-a como uma peça confusa: *Trata mais uma vez de histórias que acabam, onde eu tentei utilizar muita coisa que senti e que aprendi e que reflecte uma grande influência do Ramon, como coreógrafo e como pessoa. Deitei cá para fora coisas que nunca tinha ousado deitar antes, mas com uma emotividade muito pouco controlada e pouco refinada. Por isso eu hoje olho para a* Louca, Louca... *e não a considero uma obra muito marcante.*

A seguir a esta obra, Clara Andermatt continua a receber o apoio do Acarte para concretizar novos projectos: *Mel* (1992), um trabalho sobre a dependência com que se abalança, pela primeira vez, a preencher o programa de uma noite inteira, e *Cio Azul* (1993), que versa o amor sob vários ângulos e sensibilidades. A consistência do

apoio do Acarte permitiu-lhe solidificar a vontade e os processos de coreografar e manter uma estrutura de companhia flexível, embora assente na cumplicidade entre coreógrafa e intérpretes. Mónica Lapa e Amélia Bentes acompanham-na desde 1991 e Felix Lozano a partir de 1993. Eles são a chave do processo criativo de Clara Andermatt, que se radica na discussão, na experimentação e na improvisação até se fixar na forma final. A dita forma final caracteriza-se, já desde essa altura e independentemente da sua duração, por uma construção segmentada (em quadros ou cenas), posta ao serviço de temas e conceitos que a preocupam em dado momento - o amor, a dependência, a dádiva, o cansaço - mas onde permanece subjacente a preocupação com a inevitabilidade da condição humana, e por conseguinte, do volúvel e do efémero. O movimento surge como consequência, articulado pela energia do instinto: *Eu funciono um pouco como catalizador daquilo que se passa à minha volta e acabo quase por exorcizar, nas minhas coreografias, aquilo que me preocupa; mas não só a mim. Estou a tentar chegar à essência das coisas, a uma camada do ser humano que é universal, que nos toca a todos. É nisso que estou interessada. E é algo que não te passa pela cabeça, passa-te pelo estômago. Quase que não há leitura, não há que decifrar... simplesmente provoca-te e obriga-te a reagir.*

1994 é um ano fértil em contactos com outras pessoas e outras culturas. Acontece *Dançar Cabo Verde*, um projecto apadrinhado por Lisboa Capital Cultural Europeia, que Clara Andermatt desenvolveu em conjunto com Paulo Ribeiro (com o qual recebem o prémio Madalena A. Perdigão); há um regresso aos Estados Unidos, desta vez um convite para participar no American Dance Festival onde trabalha com o casal Barrantes (voz), Steve Paxton e Irene Hultman, entre outros; há o *Skite*, com os seus laboratórios experimentais frequentados por coreógrafos, bailarinos, músicos e actores, das mais variadas nacionalidades. Começa aqui, de forma inconsciente, a preparação do material que Clara Andermatt tenciona explorar na sua próxima criação.

Já em 1995, a coreógrafa vai para Arnhem (durante dois meses) orientar um workshop de coreografia no European Dance Development Centre, um período que se revelou importante para uma série de reflexões: *É curioso, mas como já tinha começado a congeminar sobre o meu próximo trabalho, as coisas de repente começaram a saír e a fazer sentido. Tinha escrito uma série de pensamentos, imagens e ideias soltas que sei que quero utilizar, mas sem qualquer articulação entre si. E ao trabalhar com aqueles jovens, dei-me conta que o atelier de coreografia estava a funcionar também como uma espécie de estudo e preparação para a nova criação que devo estrear em Julho no Centro Cultural de Belém.*

Luis Cunha

Sustine et abstine
(1993)

Joana Providência

JOANA PROVIDÊNCIA

Encarando a dança como uma forma de comunicar, Joana Providência decidiu fazer da coreografia o seu modo de vida; opção que lhe valeu momentos de prazer intenso e assinalável reconhecimento por parte do público e da crítica, mas que lhe trouxe também graves problemas de subsistência e de saúde.

Nascida em Braga, em 1965, teve a oportunidade de ingressar, logo em criança, no Conservatório daquela cidade, onde usufruiu de uma formação diversificada que integrava a escolaridade normal com a música e a dança. Foi com Fernanda Canossa que estudou ballet até aos 17 anos, seguindo o "syllabus" da Royal Academy of Dancing. Quando chegou à altura de optar por uma carreira, elegeu a dança, mas já com a convicção de que gostaria de aprender mais, para além da técnica clássica. Tendo ouvido falar que estava para abrir um curso superior de dança em Lisboa, decidiu esperar. Durante três anos limitou-se a dar aulas e a deleitar-se com as conversas entre estudantes de arquitectura e de pintura, que se prolongavam, animadas, até altas horas da madrugada, em casa de seus irmãos: *É verdade que era tudo muito teórico, havia um grande desfasamento entre aquilo que ouvia e aquilo que era capaz de experimentar no meu corpo, mas apesar de tudo considero que foram informações muito importantes, que mais tarde pude desenvolver quando vim para Lisboa. Foi nessa altura que realizei que tudo está ligado; por exemplo, quando se fala em ritmo na pintura, fala-se de ritmo na vida, na dança, na música... e acho que esse tipo de visão foi muito importante, porque a pude aplicar e explorar durante o curso, sem me fechar no mundo da dança.*

Durante os primeiros anos de residência em Lisboa, Joana Providência tirou o maior partido dos acontecimentos à sua volta. Na Escola Superior de Dança (1985-89) valoriza os diferentes workshops, nomeadamente com Ann Papoulis, e fora da escola deixa-se fascinar por um mundo de propostas inovadoras, em particular aquelas que eram apresentadas pelo Acarte. Joana Providência considera *Mecanismos* (1989) o seu primeiro trabalho coreográfico, que surge no final do curso, como proposta de aplicação dos conhecimentos adquiridos nas disciplinas de Dança Criativa, Estética das Artes e Antropologia. *Mecanismos* resultou uma obra minimal-repetitiva assente na ideia de que o bailarino é *operário do seu próprio corpo,* já que o corpo é o seu objecto de trabalho diário. Durante os 20 minutos de duração da peça, as 5 bailarinas deixam transparecer as suas diferenças, na execução de sequências iguais e articuladas meticulosamente com a pulsação musical. Nessas sequências, Joana Providência explora a clareza e a força comunicacional do *gesto que acompanha o discurso.*

Convidada a apresentar esta obra no Porto, viu-se na necessidade de preencher o espectáculo com uma nova criação, *In-Tensões* (1989) e parte, neste trabalho, para uma ordem de preocupações praticamente oposta. Desta vez cada bailarina tem um trajecto específico e uma sequência de movimento própria, que acontecem na música sem marcação precisa. Esta flexibilidade dava à peça uma relativa imprevisibilidade, proporcionando o desenvolvimento de tensões e intenções diferentes, de representação para representação. O sucesso destas obras e o prazer que Joana Providência experimentou a construí-las e a vê-las em cena, valeu-lhe o convite para uma nova criação, *Gloria T* (1990), que estreou na Bienal Universitária de Coimbra. Nesta obra a coreógrafa queria explorar as ideias de instabilidade, cruzamento de linhas, labirintos, obstáculos, e acabou por encontrar no jogo da Glória uma imagem forte, simples e concreta, que se enquadrava perfeitamente no seu projecto de construção coreográfica.

Entusiasmada, resolve arriscar e aceita trabalhar em condições muito precárias. Com efeito, foram vários meses de ensaios numa sala pequena, com armários de vidro e um chão ardiloso, onde se restringiu à situação do "faz de conta": *como não tínhamos espaço, quando uma se estava a mexer as outras tinham que parar, e depois fazíamos de conta que tudo estava a acontecer ao mesmo tempo... só na última semana é que pudémos trabalhar num espaço em condições, sem vidros a tilintar e tacos de madeira a saltar do chão. É por isso que acontece tanta coisa frágil em termos de movimento nesta peça.*

Mais tarde, durante a semana de trabalho em Coimbra, foram vários os coreógrafos presentes, todos a prepararem-se para a estreia das suas peças e muitos deles a dançarem nas peças uns dos outros. O stress era enorme. Apesar de tudo, Joana Providência recorda a estadia em Coimbra como um período efervescente e rico em convívio e troca de experiências.

No ano seguinte, Joana Providência participa na Europália 91 com uma nova criação, *Sustine et Abstine,* que correspondia à autonomização e desenvolvimento de um dueto inicialmente integrado num projecto em que colaborara com Paula Massano, *Parcelas ABC+* (1991). Nesta peça, que tem a duração aproximada de 20', Joana Providência explora a diferença entre os corpos e a personalidade das duas intérpretes, Carlota Lagido e Cristina Santos. O trajecto das bailarinas é delimitado por um corredor de luz e por linhas que percorrem o chão, trajecto esse que se cruza com um outro, interior, radicado em emoções várias, como a paixão ou a vertigem, que ao trespassarem os corpos, os transformam e deformam.

A obra seguinte, *In Vitro* (1992), responde a uma solicitação da Casa de Serralves. Desafiada a criar propositadamente para aquele espaço, Joana Providência quis que a obra pusesse em evidência a beleza e a história daquela casa. Escolheu uma sala com grandes aberturas para o jardim e procurou manter sempre presente um relacionamento estreito entre o interior e o exterior. Os jardins iluminados funcionaram como cenário. As três mulheres, inspiradas nas personagens do Don Giovanni, de Mozart, deixavam transparecer um ambiente de luxo, sedução e prazer, alusivo ao *modus vivendi* do primeiro proprietário da Casa de Serralves.

Ainda em 1992, e graças ao apoio do Forum Dança, Joana Providência esteve em França, onde frequentou, durante cerca de mês e meio, o Théâtre Contemporain de Danse: *Foi um estágio dedicado exclusivamente às técnicas de relaxação, como a Alexander Technique, a Klein Technique e o Body Mind Centering. Cheguei lá com o meu hábito de usar os músculos e com uma ignorância quase total do esqueleto. Numa primeira fase, passei por uma espécie de desaprendizagem para conseguir de facto atingir uma relaxação absoluta. Nas primeiras aulas cheguei mesmo a adormecer... foi a partir desse estádio que comecei a sentir o esqueleto e a compreender o funcionamento das articulações e apercebi-me que é verdade que o corpo relaxado consegue ir mais longe, tem uma outra flexibilidade. É evidente que não senti os resultados práticos imediatamente, são técnicas que precisam de tempo. Aliás são técnicas que nos ajudam sobretudo a adquirir uma postura, uma maneira de estar. Mas o que é certo é que mais tarde pude aplicá-las, tanto no treino do meu corpo como nas aulas que dava, e isso permitiu-me tirar um rendimento completamente diferente do trabalho.*

Em 1993 Joana Providência volta a fazer um estágio com o apoio do Forum Dança, desta vez no European Choreographic Forum, em Dartington, na Inglaterra. Encontraram-se aí uma série de coreógrafos e muitas outras pessoas ligadas à produção, e havia a oportunidade de experimentar tudo, sobretudo com as luzes e o som. Mas para além deste tipo de questões de ordem prática discutiram-se outras, de índole mais filosófica, ligadas à estética e à própria ética dos processos de criação e de representação. Joana Providência participou em dois projectos; um com uma bailarina/coreógrafa inglesa que tinha uma formação forte em Butô, que lhe despertou o gosto pelo saber controlar o movimento em sequências lentas e contínuas; no outro, resolveu experimentar usar toda a gente, desde o director da Universidade ao auxiliar de produção.

A estadia em Dartington, nomeadamente o contacto com o Butô e com uma visão global do espectáculo, acabou por se reflectir na obra seguinte, *Auto-retrato* (1993). Aliás esta obra constituiu para Joana Providência um desafio importante. Tinha, pela primeira vez, que coreografar para si própria e permanecer envolvida, até ao fim, no processo criativo (anteriormente só tinha dançado no *Sustine et Abstine,* para substituir Carlota Lagido). Confrontou-se, inclusivamente, com a dificuldade em executar o tipo de movimento que costumava pedir às suas intérpretes. Não nos deverá, portanto, surpreender, o facto de o *Auto-retrato* ter muito pouco a ver com os

seus trabalhos anteriores. Joana Providência partiu das experiências que foi fazendo sobre o seu próprio corpo, as suas emoções e as suas memórias e construiu um solo com um movimento muito contido, com gestos pequenos e subtis, onde a dança, o som e os elementos cénicos assumiam um mesmo poder evocatório. Embora a obra não tenha sido bem recebida pela crítica, a coreógrafa considera-a uma experiência fundamental, que tem muito a ver consigo própria. Os problemas com que se debateu ajudaram-na a repensar o seu lugar na dança e as conclusões que conseguiu retirar, segundo afirma, vão de certo influenciar os seus próximos trabalhos.

Com efeito, depois do *Auto-retrato,* Joana Providência não chegou a apresentar, até Abril de 1995, nenhum novo trabalho. Estava a criar um solo com uma bailarina caboverdeana para a Culturgest, previsto para estrear em Janeiro de 1994, mas o espectáculo foi cancelado, por motivo de doença. A coreógrafa encontrava-se à beira de um esgotamento. Depois do cancelamento do espectáculo, que muito a confundiu e agravou o seu estado, ainda chegou a participar nos primeiros meses de ensaios da obra *Primeiro Nome: Le,* de Francisco Camacho (a primeira vez que trabalhava para outra pessoa como intérprete), mas não aguentou o ritmo e acabou por dar entrada numa clínica do Porto, onde esteve internada em estado de depressão profunda. As razões desta depressão são de vária ordem: *Enquanto estive casada tinha um marido que me dava de comer, casa para dormir, assegurava a minha existência. Basta dizer, por exemplo, que para o In Vitro, que foi um dos trabalhos em que ganhei mais dinheiro, recebi 150 contos; trabalhei durante cinco meses; feitas as contas, dá muito pouco por mês; não dá sequer para sobreviver. Depois de me separar fiquei numa situação difícil. Muito trabalho, pouco dinheiro, uma alimentação insuficiente, não dormia, não tinha casa própria e as minhas coisas andavam espalhadas por cinco ou seis sítios diferentes entre Lisboa e Porto, não tinha sequer um quarto, uma estante com os meus livros... vivia numa grande instabilidade; sentia-me completamente partida aos bocadinhos. A tudo isto veio sobrepôr-se uma certa angústia criativa. Durante os primeiros tempos foi muito estimulante perceber que havia todo um discurso a construir-se à volta do meu trabalho. Mas isso também constituiu um aspecto inibidor porque a partir de certa altura comecei a perguntar-me: E se me engano no próximo trabalho, o que é que me vai acontecer? Eu própria me entusiasmei imenso com os trabalhos que construí. E isso acabou por se tornar uma sensação horrível, esmagadora... porque nos primeiros trabalhos uma pessoa está muito novinha, muito fresca, com uma vontade enorme de trabalhar e produzir. Depois, começa-se a ter medo de não ter mais nada para dizer...*

Já recuperada desta crise, Joana Providência sentiu-se com força para recomeçar a trabalhar. Surge assim *SA,* um dueto que está a criar para Helena Nogueira e João Galante (a primeira vez que tem contacto directo com o movimento de um corpo masculino). Pretende explorar um corpo global, que para além de se mexer, também fala, pensa, canta, e integrar essas acções com a luz e com o som: *gostava de alugar luzes e dispôr de um som razoável e começar a manejar e a construír tudo de forma integrada desde o princípio. Evitar o que é costume; primeiro vem o movimento, depois, dois meses antes do espectáculo aparece a música, e uma semana antes aparece a luz. Invejo as pessoas do teatro, que têm um palco equipado à sua disposição. Infelizmente, na dança, isso permanece um luxo.*

De qualquer forma, e embora continue a sentir a necessidade de criar, Joana Providência não quer perder a oportunidade de trabalhar com outras pessoas, porque sente que lhe falta o traquejo de palco e a experiência de dar resposta às propostas de outros coreógrafos.

José Fabião

Alvo me imposso
(1993)

Aldara Bizarro

ALDARA BIZARRO

Aldara Bizarro encara a dança como uma forma de insistir em participar na vida. Muito sensível ao lado absurdo e distorcido da existência humana, a sua actividade na dança surge, ao mesmo tempo, como alvo e como reflexo de uma insatisfação constante.

Nasceu em Moçambique, em 1965. Entrou no ballet por volta dos 6 anos, já em Angola, onde estudou com Helena Coelho e Ana Mangericão de acordo com o "syllabus" da Royal Academy of Dancing. Dois anos depois de vir para Portugal reata as aulas de ballet com Ana Mangericão com quem trabalha até aos 14 anos (1976-79). Entra em seguida para o Conservatório Nacional (1979-82), mas interrompe o curso por incompatibilidade de horários com o ensino académico. Aproveita dois anos de interregno com a dança para fazer ateliers de teatro e cantar num coro, actividade que lhe dava muito prazer. Aos 19 anos volta a envolver-se com a dança, trabalhando técnica clássica com Carlos Caldas e moderna com Rui Horta (1984-86). Foi também nessa altura que conheceu Michel Roubaix, com quem aprendeu sapateado. Gostou da modalidade, dedicou-se muito e chegou a fazer parte do grupo As Meninas de Lisboa (1986-88). Como era jovem, bonita e sabia dançar, não teve dificuldade em arranjar emprego na televisão, no programa 1.2.3. Não foi uma opção inocente: *Dançar no programa 1.2.3. não era propriamente o meu objectivo, mas ganhava-se bem e como nessa altura eu vivia em casa dos meus pais e não tinha grandes despesas, juntei bastante dinheiro, agarrei em mim e fui para Nova Iorque.*

A estadia em Nova Iorque (1986), no "Steps", durou apenas três meses, o tempo que o dinheiro permitia. Regressada a Lisboa, aposta no mesmo esquema. Faz vários trabalhos comerciais, volta a juntar dinheiro e parte novamente para Nova Iorque (1987) para mais cinco meses de aulas, no "Steps" e noutros estúdios. Trabalha nessa altura com Milton Meyers e Susan McGuire.

Já em Lisboa, perante a ausência de alternativas profissionais que a interessassem verdadeiramente, chega a pensar desistir da dança e ir para a Universidade. Antes de tomar uma decisão, resolve voltar-se para a Europa por onde viajou durante algum tempo. Foi durante esse percurso que visitou o TanzFabrik, em Berlim; gostou do que viu, e considerou que valia a pena ir estudar para lá. Assim, esteve em Berlim em 1989, onde viveu duas euforias: a queda do muro e a descoberta de outras maneiras de estar na dança. Com efeito, no TanzFabrik, Aldara Bizarro teve a oportunidade de trabalhar a sério no domínio da improvisação e experimentar novas técnicas como o contacto-improvisação e o body-mind-centering; foi também aí que conheceu Giorgio B. Corsetti, que a escolheu para participar num workshop/espectáculo. Paralelamente, fez um atelier de Vídeo-Dança na Academie der Kunste, com Charles Pick.

Todas estas experiências marcam uma viragem no seu percurso. A questão de continuar ou não na dança deixa de se pôr, e uma vez em Lisboa, surgem oportunidades de trabalho com coreógrafos independentes como Paulo Ribeiro, Francisco Camacho e Joana Providência. Surge então também a primeira coreografia, *Me, Myself and Influências* (1990), criada para um concurso/workshop da Companhia de Dança de Lisboa: *O ter começado a coreografar foi algo de muito casual. Tinha feito algumas experiências no TanzFabrik porque as pessoas lá gostavam de trabalhar em conjunto e havia sempre salas disponíveis. A princípio pensei que um concurso seria o lugar ideal para apresentar o material que tinha explorado em Berlim, mas apercebi-me que não se tratava de um estúdio de ensaio e que devia preocupar-me também com outros aspectos como as luzes, os figurinos... depois associei-lhe ainda um trabalho em vídeo, com o Paulo Miguel Forte, para explorar a transformação do corpo através de grandes planos que revelavam detalhes não visíveis de outra forma e através de mudanças de cor. No fim de contas era um espectáculo de 15' onde eu procurava mostrar toda a informação que me tinham dado.*

Este trabalho foi visionado pelos responsáveis pela selecção dos coreógrafos que se apresentaram na Europália

91 e valeu-lhe um convite para participar no referido festival. Criou para esse efeito *As Marias e os Papelinhos*, que interpretou com Mónica Lapa, sobre música original de João Lucas. Inspirada nas colagens da pintora dadaísta Annah Hoch, Aldara Bizarro propôs-se trabalhar sobre memórias pessoais ligadas à vivência de situações de fragilidade, timidez, narcisismo, desconforto e ternura. O cenário, marcado pela presença de duas paredes em canto e uma cadeira torta, pretendia criar um clima de desproporção e distorção da realidade: *Tinha a ver com a sensação de desconforto e do constante colapsar das coisas à nossa volta. Todos os meus trabalhos têm sempre qualquer coisa ligada a esta sensação de desconforto, de perspectivas forçadas.*

Depois da Europália, Aldara Bizarro continua a aliar a actividade criativa à de intérprete de outros coreógrafos, sem nunca se fixar com nenhum: *Nunca consegui ficar muito tempo com um coreógrafo. Fácilmente salto de um lado para o outro e não é porque não me satisfaça o trabalho, mas gosto bastante de circular, de conhecer gente diferente e manter-me independente. Aliás não é só como bailarina, é com tudo. A minha formação também foi assim, sempre a estudar aos saltinhos...*

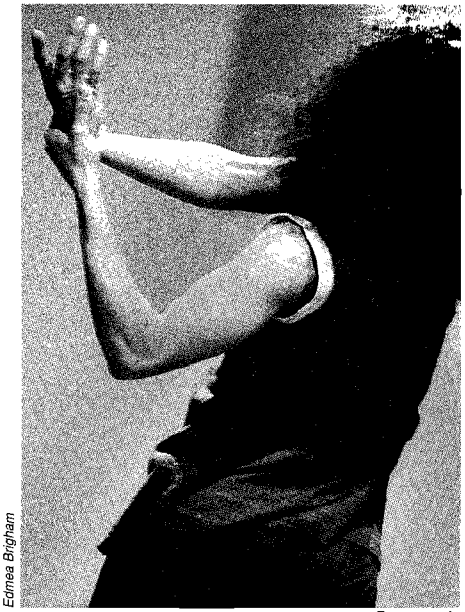
No que diz respeito à actividade criativa, depois de *As Marias e os Papelinhos,* Aldara Bizarro dedicou-se a um tipo de trabalho mais experimental, para públicos restritos, apresentado em vários Laboratórios da RE.AL e no Pequeno Auditório da Culturgest: *Ao contrário dos dois primeiros trabalhos, que eu considero que aconteceram por acaso, os que tenho apresentado na Malaposta, são de facto porque sinto necessidade de os fazer, porque tenho uma ideia a desenvolver. Mas ao mesmo tempo não quero ter grandes compromissos, não quero que as coisas corram mal, não quero criar grandes expectativas. Quero sentir-me à vontade para experimentar e correr riscos.*

Ao longo das várias experiências coreográficas que Aldara Bizarro fez entre 1992 e 1994, podemos notar duas constantes: o trabalho com o som e o trabalho com o vídeo. Segundo afirma, trata-se de uma tentativa de alargar os seus conhecimentos através do intercâmbio com outros processos e com pessoas que vivem o acto criativo sob perspectivas diferentes. Aliás não será por acaso que utiliza música original em todas as suas peças. Em *Alvo Me Imposso* (1993) apresentada na primeira edição do festival "Danças na Cidade", trabalha com Nuno Rebelo e Pedro d'Orey a interacção do movimento com a música ao vivo. Pouco tempo depois volta a juntar-se com Nuno Rebelo, em *Estudo II* (1993), para explorar o som, utilizando um microfone e folhas secas para sonorizar o movimento, que contrapõe à música interpretada ao vivo, em guitarra portuguesa. Quanto ao vídeo, também é uma presença frequente. Para além da primeira obra, a que já nos referimos, as outras experiências têm a ver com a transposição da dança para cenários impossíveis. Em *Formal Floor* (1992), realizado por Ricardo Rezende, testa a deformação de um movimento inicial, criado para o palco sobre chão de madeira, com o transporte da dança para outros chãos: a lama e o colchão. Já em *O Cacilheiro* (1994), um vídeo-dança realizado por Nuno Ricou, o que está em causa é a exploração de um espaço diferente, feita em função do olho da câmara. Dentro da mesma perspectiva de intercâmbio, mas desta vez com as próprias intérpretes, merece referência o *Estudo III* (1994), que resultou do desafio lançado pela Culturgest, para a criação de um solo sobre a guerra da Bósnia. A condicionante da apresentação deste trabalho - em sessões contínuas - levou Aldara Bizarro a criar três solos diferentes: *Começámos a trabalhar todas juntas e dei às bailarinas o mesmo material. Depois trabalhei individualmente com cada uma, estimulando-as a desenvolverem e a adaptarem esse material à sua própria personalidade. Foi nessa altura que me apercebi que o movimento funcionava em cada uma delas de forma diferente e resolvi estimular essa transformação no sentido da diferença. E foi assim que aquilo que à partida era apenas um solo resultou de facto em três solos bem distintos.*

A partir desta experiência Aldara Bizarro nunca mais deixou de estabelecer com os intérpretes este tipo de relacionamento e é também neste sentido que está a criar uma nova peça, com estreia prevista para Outubro de

1995, no Centro Cultural de Belém. Na criação agora em curso, a cumplicidade entre as três intérpretes passa por se envolverem em jogos proibidos, no fundo histórias reais dos nossos dias, que há uns anos atrás poderiam ter sido encaradas como histórias de bruxaria. Foi o facto de o desenvolvimento desta ideia acarretar despesas incompatíveis com uma apresentação informal que levou Aldara Bizarro a arranjar coragem para se expôr de novo num palco convencional.

Acontece que entretanto, no ano passado, ao assumir a coordenação pedagógica da RE.AL - João Fiadeiro, Aldara Bizarro descobriu que sentia um fascínio muito especial pela área da formação. A ausência em Portugal de professores com preparação sólida no domínio das novas técnicas de relaxação, capazes de incutir nos alunos uma compreensão profunda do corpo para que possam utilizá-lo de forma consciente, levou-a a tomar a decisão de voltar a partir para Nova Iorque, desta vez por um tempo mais alargado, para se apetrechar dos conhecimentos necessários para se poder dedicar ao ensino como actividade prioritária. Esteve dois meses em Nova Iorque, no ano passado (1994), precisamente para apalpar terreno. Segundo Aldara Bizarro, trata-se de um grande passo na sua vida, uma tentativa de acalmar a falta de domínio e a insatisfação que sente face às coisas que faz: *Tenho abordado várias actividades na dança, mas sinto que não tenho bases muito sólidas em nenhuma. Acho sempre que podia fazer melhor, com mais rigor e com mais qualidade. No fundo, tenho a sensação de não ser nada, não sou coreógrafa, não sou bailarina, não sou professora... sou tudo só um bocadinho. Se eu conseguir deixar de andar aos saltinhos e concentrar-me numa área, poderei explorar mais profundamente as minhas capacidades.*



Edmea Brigham

Branco sujo
(1993)

João Fiadeiro

JOÃO FIADEIRO

Marcado por uma infância e adolescência desenraizadas, falhas em memórias e referências, João Fiadeiro encontrou na dança uma forma de estimular o seu inconformismo, e com ele, a capacidade de se interrogar e tentar (re)conhecer os impulsos que nos orientam e desorientam ao longo da vida.
João Fiadeiro nasceu em Paris em 1965. Depois viveu ainda em Argel, no Brasil e em El Salvador e só aos nove anos se fixou em Lisboa, pouco antes do 25 de Abril. Era na altura o benjamim de uma família de esquerda que viveu com euforia a liberdade reinstaurada pela "revolução dos cravos". Mas nem tudo foram louros na aprendizagem da democracia. O ensino atravessou um período conturbado e essa referência fundamental para todo o adolescente, que é a escola, não passou de um episódio lateral na existência de João Fiadeiro, circunstância agravada ainda por um acontecimento trágico, a morte da irmã: *até aos 16 anos tive uma existência muito tensa e pouco consciencializada. De facto não tinha bem a noção das coisas e a escola para mim ia acontecendo, ia vivendo muito o dia-a-dia. O facto de ter vivido a minha infância de um lado para o outro fez-me não me agarrar às coisas, não estabelecer o contacto com os objectos e com as pessoas, as pessoas vinham e saíam... A morte da minha irmã ainda veio aumentar mais esse isolamento, essa defesa, porque de repente perdi uma pessoa que me era muito querida... perdi-a mesmo. Portanto essa questão de perder as coisas, ou melhor, de não conseguir vivê-las depois de elas deixarem de existir, passou a ser um dado adquirido em mim.*
Insatisfeito com uma existência que hoje em dia classifica de vegetativa, João Fiadeiro encontrou no desporto, em particular na natação, que praticava já com contornos profissionalizantes, uma espécie de escape, uma maneira de libertar a tensão acumulada. Mas continuava sem perceber o que se estava a passar, para onde ia, o que queria. Tempos depois encontra uma bailarina que o entusiasma, observa as emoções que a série "Fame" deixa transparecer através do pequeno écran e a dança aparece no seu horizonte como um território propício para explorações várias. A dança, neste contexto, surgia como uma oportunidade de cortar com tudo: com a escola, com os amigos, com um modo de vida. Responde então a um anúncio de jornal, inscreve-se num curso de dança e conhece Rui Horta que se torna uma influência determinante nesta fase do seu percurso: *o Rui é de facto uma pessoa fora de série. Tem uma energia fabulosa e foi ele que me ajudou a descobrir muita coisa... até mais na vida que na dança. Para além das aulas, comecei a trabalhar com ele no Grupo Experimental de Dança Jazz, não como bailarino, mas como ajudante. Ia comprar sandwiches, transportava as luzes, arranjava o chão... passado um ano já era quase técnico.*
João Fiadeiro continuou a fazer aulas com Rui Horta, mas a mistura do Jazz com a dança moderna não o entusiasmava. Em seguida, experiências fugazes nas escolas da Companhia Nacional de Bailado e do Ballet Gulbenkian também não se revelaram como estimulantes e em 1984, tinha então 19 anos, decide partir para Nova Iorque. Ia na mira de passar um mês e acabou por ficar quase dois anos, à custa de limpar casas e trabalhar em restaurantes. Frequentou aí o Centro Peridance e a escola de Paul Taylor onde acabou por contactar com diferentes técnicas da dança moderna - Graham, Nikolais, Jenniffer Muller - e dança clássica. Ainda estava em Nova Iorque quando foi convidado por Rui Horta a integrar a Companhia de Dança de Lisboa (1985-88). Mas após três anos de trabalho nesta companhia (intercalado por um novo período de passagem por Nova Iorque), João Fiadeiro permanece insatisfeito e chega a pensar em desistir da dança. É então que conhece Liz Thompson, que andava por Portugal a estudar a possibilidade de levar os Pauliteiros de Miranda ao Jacob's Pillow, um dos festivais de dança mais prestigiados e mais antigos dos Estados Unidos. Através de Liz Thompson, João Fiadeiro obtém uma bolsa para frequentar, durante quatro meses (1988) os cursos intensivos de dança organizados pelo Jacobs Pillow em Lee, Massachussets. É no final deste curso que toma contacto, pela primeira vez, com a chamada Nova Dança: *Tinham-me avisado que era no último mês que vinham os*

loucos. E de facto começaram a aparecer, cada um mais fora que o outro, com ideias completamente doidas, pelas quais eu me apaixonei imediatamente. Tive professores como a Trisha Brown, David Gordon, Ushio Amagatsu, Stephen Petronio, Steve Paxton, conheci ensaistas e críticas de dança muito conceituadas, como a Deborah Jowitt e a Sally Banes, que também me influenciaram profundamente. E pronto, acabou-se, mudou tudo, a cabeça deu uma volta muito grande.

João Fiadeiro considera que culmina aqui, na estadia no Jacobs Pillow, o seu primeiro período de formação, de contacto com várias maneiras de pensar e sentir o movimento, até à descoberta das técnicas e propostas coreográficas que mais correspondiam às suas expectativas. No Outono do mesmo ano de 1988, regressa a Lisboa e entra no Ballet Gulbenkian - um convite que não ousou recusar. É o início de uma nova etapa formativa, onde sobressai o contacto com várias pessoas que vieram a influenciar de forma decisiva o desenvolvimento do seu interesse pela coreografia: *O Ballet Gulbenkian, em si, não foi de grande importância, mas as pessoas lá dentro sim. Conheci nessa altura a Vera Mantero, que estava a começar a coreografar e a demarcar-se daquele sistema, a Margarida Bettencourt, o João Natividade, tudo pessoas que estavam lá dentro, mas ao mesmo tempo com propostas fora. Foi muito importante o contacto com estes jovens que estavam a desenvolver, aqui em Portugal, o mesmo sentimento de rotura que eu tinha experimentado no Jacobs Pillow quando me confrontei com a Nova Dança americana.*

É nesta altura que João Fiadeiro cria aquela que considera a sua primeira coreografia, *Plano Para Identificar o Centro* (1989), que é apresentada nos XII Workshops Coreográficos do Ballet Gulbenkian. Depois de saír desta companhia (devido a uma hérnia discal que o deixou paralisado durante algum tempo), passa três meses no TanzFabrik, em Berlim (1990), onde desenvolve os seus conhecimentos de contacto-improvisação, uma técnica a que o seu corpo e a sua mente responderam de forma imediata. Essa identificação levou mesmo João Fiadeiro a instituir o contacto-improvisação como referência fundamental para a assimilação de todas as outras técnicas e como ponto de partida para o processo criativo.

Também por esta altura, funda com Vera Mantero, Francisco Camacho, Carlota Lagido, Paulo Abreu e André Lepecki o Pós d'Arte (1989), que se anunciava como uma estrutura que ajudaria a implementar e a divulgar as ideias inovadoras daquele grupo de pessoas. Com efeito, o que a estrutura produziu foi precisamente uma saudável discussão de ideias, já que não se conseguiram reunir condições para fazer muito mais do que isso. No entanto, graças aos preparativos para a Europália 91, o Pós d'Arte é convidado em peso para apresentar trabalho na Bienal Universitária de Coimbra (1990), iniciativa que acabou por se constituir como uma espécie de plataforma de pré-selecção para os coreógrafos que vieram a ser convidados a participar naquele festival: *Foi a primeira vez que tivemos bom dinheiro para fazer coisas e apresentarmo-nos como Pós d'Arte. Foi a nossa primeira e última apresentação como grupo de coreógrafos independentes, porque acabou aí.*

A obra que João Fiadeiro apresentou na BUC, intitulada *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto* (1990), deixava transparecer a influência de Wim Vandekeybus, um coreógrafo belga que tinha conhecido por ocasião dos Encontros Acarte 87: o What the body does not remember, *do Wim Vandekeybus, é uma peça que de facto alterou a minha forma de estar. Ele consegue apresentar um estar psicológico que vive duma relação muito forte com sentimentos e acções tão básicos quanto o risco, o peso, o medo... utiliza uma música fabulosa, explora uma relação interdisciplinar que sempre me fascinou, por ser tão simples, e pura, e directa; deu-me completamente a volta, muito mais do que qualquer outro coreógrafo. É verdade que eu fui um pouco megalómano. Eu tinha essas ideias fortes e quis utilizar tudo na peça. A peça tinha vídeo, tinha teatro, tinha música ao vivo, tinha palavra, tinha... tinha tudo! E não resultou.*

Embora não estivesse muito satisfeito com a peça, João Fiadeiro ficou chocado quando percebeu que

praticamente toda a gente tinha sido convidada para ir à Europália e que o seu projecto ficava de fora. Uma circunstância que acabou por funcionar como estímulo e dar-lhe força para criar a RE.AL - resposta alternativa (1990), uma estrutura que pretendia intervir na área da dança, dependente apenas da vontade e do dinamismo dos seus elementos constituintes: João Fiadeiro, Sílvia Real, Ângela Guerreiro, Ofélia Cardoso e Nuno Bizarro. E o primeiro projecto da RE.AL foi precisamente a revisão e remontagem do *Retrato...*, no Convento do Beato, graças à colaboração fundamental, no plano da produção, da Arte & Empresa (uma estrutura independente e pioneira no apoio à produção de vários artistas intependentes). O sucesso foi evidente: valeu-lhe não só a atribuição do prémio Acarte/Madalena Perdigão (1991), como levou também o comissário belga, responsável pela área da dança, a reconsiderar, e a convidá-lo a integrar o grupo de jovens coreógrafos que se iam apresentar no festival de Lovaina no ano seguinte. João Fiadeiro estreia aí *Solo Para Dois Intérpretes* (1991), uma obra bem mais intimista e reflectida que a anterior. Colaboraram no projecto a artista plástica Marta Wengorovius (que já participara no *Retrato...*), e o Miso Ensemble (Miguel e Paula Azguime), que vieram a revelar-se como influências importantes no processo de pesquisa coreográfica de João Fiadeiro. Com efeito é nesta altura (e um pouco na sequência das conversas com estes artistas) que o coreógrafo começa a alargar o seu campo de conhecimentos relativamente às questões que se colocam nas outras artes e áreas de saber, deixando-se contagiar pelas ideias de Duchamp, Artaud, Cage e Wittgenstein. No cerne das suas buscas e preocupações estão as origens e o percurso da comunicação, a relação do individual com o colectivo, a capacidade de perspectivar objectos e situações, a duplicidade intrínseca do ser, e com ela, a extracção do genuíno.

Em 1992, e no rasto do prémio Madalena Perdigão, João Fiadeiro é convidado a apresentar uma nova criação nos Ecntros Acarte. Surge assim *O Que Eu Penso Que Ele Pensa Que Eu Penso*, que representa para o coreógrafo o fechar de um ciclo, já que conjugou nesta obra os elementos intuitivos e conceptuais com que tinha trabalhado nas peças anteriores.

É também em 1992 que a companhia RE.AL-João Fiadeiro se instala no Centro Cultural da Malaposta, no âmbito de um protocolo com a Amascultura (uma associação de municípios empenhados em dinamizar, em conjunto, a vertente sócio-cultural da sua região). Essa oportunidade de dispôr de um espaço, levou João Fiadeiro a desenvolver as suas ideias no âmbito de um projecto mais vasto e aberto à comunidade artística em geral, apostando na experimentação, na interdisciplinaridade e no diálogo (entre criadores, intérpretes e público) como aspectos fundamentais e dinamizadores do processo criativo: *Nem eu nem os outros elementos do grupo considerávamos que a criação se limitava ao acto do espectáculo. Sentimos uma grande necessidade de apresentar projectos em progresso, falar com outras pessoas, comunicar com outras artes, e foi por isso que começámos a desenvolver laboratórios e workshops que progressivamente se foram abrindo a uma comunidade artística cada vez mais alargada. O projecto cresceu de tal maneira que hoje em dia a RE.AL se encontra dividida em duas. A companhia propriamente dita, que neste momento sou eu, e a RE.AL como estrutura de produção autónoma que, graças ao envolvimento e ao dinamismo do Nuno Bizarro e da Luciana Fina, movimenta e dá trabalho a muita gente.*

Ainda em 1992, pouco tempo depois dos espectáculos nos Encontros Acarte, João Fiadeiro dá início a um novo trabalho, intitulado *Solos,* que estimula uma viragem no seu processo criativo. Até então o coreógrafo tinha utilizado regularmente a improvisação, mas em moldes específicos: umas vezes integrada na própria estrutura coreográfica (momentos em que os intérpretes tinham a liberdade de preencher o tempo com movimentos improvisados na altura, em torno de determinadas "âncoras" previamente acordadas); outras vezes ocupando um espaço de acção reduzido, circunscrito à reconstituição de um enunciado (João Fiadeiro executava um

anunciado mais ou menos longo e depois os vários intérpretes, ao tentarem reproduzi-lo, eram obrigados a preencher os segmentos esquecidos com movimentos seus). Mas a relação que estabeleceu e desenvolveu durante dois anos com Miguel Azguime (no decorrer de 25 *Solos*, todos improvisados) levou João Fiadeiro a querer introduzir a improvisação como um processo de pesquisa e construção de diferentes "estares"; era acima de tudo uma tentativa de cortar com os métodos utilizados anteriormente, que continuavam a não o satisfazer. Foi dentro deste contexto que surgiram as obras seguintes: *Branco Sujo* (1993) e *Recentes Desejos Mutilados* (1994): *Eu tinha um enorme desejo de acabar com o método anterior, porque acabavam sempre por passar muitos fenómenos de imitação e inclusivamente de falta de compreensão do movimento... e então pensei em agarrar nas duas pessoas que mais me conheciam e partir para novos territórios. Mas passámos momentos horríveis. O Nuno chegou a estar horas, dias, em cima de uma cadeira sem se mexer. Eu espicaçava-o, falava com ele, punha música, e ele não conseguia saír daquilo. Mas depois fez-se um "plof", ele arrancou, e acabámos por conseguir. Porque o* Branco Sujo *foi feito por eles, praticamente, porque eu não coreografei no sentido convencional. Estimulei-os, provoquei reacções, e foi esse material que eles me deram que constituiu o material de base que eu depois seleccionei e trabalhei para a composição final.*

Depois destas duas experiências, João Fiadeiro permanece insatisfeito e indeciso quanto à fórmula a adoptar. Por um lado, gostaria de continuar o caminho iniciado em *Branco Sujo*, mas sente que necessita de intérpretes que se disponibilizem a ir ao fundo de si mesmos, com coragem para se expôrem, reconhecendo, ao mesmo tempo, que os problemas com que se defrontou e não consegiu resolver, também têm que ver com a sua falta de coragem, ou de experiência, para ser capaz de estimular e sacar do intérprete aquilo que pretende. Chegou a pensar experimentar um processo novo de levar os intérpretes a conhecerem o seu estilo, a sua maneira de se relacionar com o corpo e com o espaço, de forma a serem capazes de executarem o que ele pede, mas sem irem pelo processo da imitação. Quando parte para a escola do Centro Coreográfico Nacional de Angers (Março de 1995) é precisamente com a intenção de trabalhar nessa segunda via, pegando num estímulo base - pequenas relações espaciais e rítmicas - para construir uma peça de um só fôlego de *22 Minutos, 22 Segundos e 22 Frames* em íntima ligação com a música de Miguel Azguime. Mas as coisas acabam por acontecer de outra maneira. A vontade de continuar a tentar estimular os intérpretes para que sejam eles a produzir o movimento foi mais forte e João Fiadeiro depara-se com nove bailarinos finalistas daquela escola, com uma energia e disponibilidade insuspeitadas. Começa por conversar com eles, questiona-os, provoca-os, leva-os a surpreenderem-se a si próprios e entusiasma-se com a sua capacidade de resposta. O material recolhido ao longo dos vários exercícios de improvisação chegou a perfazer um total de 4 horas. O resultado final, de 1 hora e 15 minutos, recebeu o nome de *Amor ou Sexo.*

Agora, quando fala do futuro, João Fiadeiro refere o início de um novo ciclo. O sucesso deste último trabalho deu-lhe confiança para continuar na via da improvisação como método de levantamento do material coreográfico. Acabaram-se as indecisões. Resta pôr à prova a capacidade de se provocar a si próprio nesse sentido, já que os seus solos anteriores, incluindo aquele que vai apresentar no festival "Danças na Cidade", partem da improvisação em cena, como reacção espontânea a estímulos de vária ordem.

É dentro deste contexto que João Fiadeiro avança para a criação de um novo trabalho, um solo (Acarte, Novembro de 1995), que deverá representar a síntese de todo o seu trabalho anterior: *Este solo vai ser um apanhado da minha vida, como pessoa e como coreógrafo. Vai resultar de uma análise profunda ao que fiz em cada peça, tirando ilacções dos erros cometidos e obviamente também dos aspectos que resultaram. Já sei sobre o quê e como falar. Agora preciso de limpar, de prescindir dos extras e de optimizar o meu potencial. Também vai haver um cruzamento disto com as interferências de outros, de outras áreas, mas que partilham as*

mesmas preocupações. Veremos se com esta concentração, com esta calma e com esta secura eu vou conseguir ou não.

Se repararmos bem, ao longo de todo o seu percurso e apesar da referência a ciclos diferentes, João Fiadeiro tem-se dedicado sempre à exploração de um único grande tema - a relação entre o eu e o outro, entre o instintivo e o reflectido, entre o sentido e o compreendido. O que tem mudado é a maneira de o abordar, com o intuito de atingir resultados mais satisfatórios: *Existe ainda um grande abismo entre o que digo e o que faço. Quero um dia suprimi-lo em absoluto. Sei que nunca o conseguirei, mas quero tentá-lo de qualquer forma...*

Luís Cunha

Despe-te e nada
(1993)

Mónica Lapa

MÓNICA LAPA

Mónica Lapa começou a dançar com os pés. Sapateava com paixão. Depois descobriu outras danças a que se entregou com paixão renovada. Foi uma passagem difícil, que encarou como um desafio pessoal e artístico. Hoje em dia, interpretar, coreografar, organizar e produzir dança, são actividades que ocupam grande parte da sua vida.

Nascida em Lisboa, em 1965, Mónica Lapa recorda a energia com que trabalhava o físico em diferentes modalidades desportivas, com o comportamento de uma Maria-rapaz. O mundo das artes, em que sua mãe se movimentava, causava-lhe algum receio e nunca ousou aproximar-se para além dos bastidores. Paralelamente aos estudos curriculares, fez um curso de fotografia no ARCO e esteve mesmo a trabalhar durante algum tempo como repórter fotográfica, mas não gostou nada da experiência. Pela mesma altura e por causa de uma amiga, viu-se de repente nas aulas de sapateado da Escola de Circo Mariano Franco (1982). Ainda fez algumas aulas com o Mestre, que veio a falecer pouco tempo depois. Continuou então a estudar com Michel Roubaix, deu mostras de grande jeito e facilidade e, três meses depois, entrava na sua primeira apresentação pública enquanto sapateadora. Tinha 16 anos. Como gostou da experiência dedicou-se completamente a esta actividade, chegando a actuar quatro vezes por semana nos espectáculos de café-concerto que então animavam as noites do Bairro Alto. Assim se familiarizou com o palco e com o público nas situações mais difíceis: estar a dois metros de distância de pessoas que estão a beber, a fumar e a falar e conseguir atraír a sua atenção sem perder a concentração naquilo que se está a fazer, não pode deixar de ser uma experiência marcante para qualquer performer.

Dois anos depois de estar a dançar com o Michel Roubaix, pela altura em que se constituiu o grupo "Lisboa Tap Dancing Show" (1984-86), Mónica Lapa sentiu vontade de experimentar coreografar para sapateado, vontade que o mestre acabou por aceitar e até estimular: *Era sempre o Michel que coreografava as peças que nós dançávamos. Quando quis experimentar criar, comecei por fazer um solo; depois dei ideias e participei na concepção de algumas coreografias dele, até que para o final já uma das coreografias era assumidamente minha. Mas passou-se tudo lentamente e timidamente, eu na altura não tinha qualquer objectivo de me afirmar como coreógrafa. Pura e simplesmente começámos a perceber que era interessante apresentar espectáculos mais variados, com peças de estilos diferentes, e por conseguinte isso aconteceu de uma forma muito natural.*

A vontade de continuar a evoluír e a sensação que aqui em Lisboa não tinha mais com quem ou onde aprender, levou Mónica Lapa a partir para Nova Iorque (1985). Esteve por lá cerca de dois meses, fascinada pela diversidade de raças e culturas que animam as ruas daquela cidade. Sofreu então o primeiro embate com a variedade de estilos e técnicas de sapatear, ao mesmo tempo que se confrontava com a elementaridade da sua formação. Fez muitas aulas com professores diferentes e ao fim de algum tempo sentiu-se subjugada pela consciência do muito que tinha ainda que aprender e um tanto perdida no meio do excesso de informação. Sem perder o sangue frio, comprou um livrinho e forjou um método de escrita para registar tudo o que aprendia nas aulas.

Regressada a Lisboa, retomou a sua rotina de espectáculos comerciais, muitos deles organizados e compartilhados com Rui Horta. Aliás o único contacto que tinha com outras áreas da dança, era precisamente com a dança-jazz, que Rui Horta ensinava e que Mónica Lapa observava com algum interesse, mas sem nunca ousar experimentar. Achava tudo muito difícil e permanecia fechada no mundo do sapateado que, na altura, lhe chegava perfeitamente.

Acontece que este tipo de espectáculos muito voltados para o musical e para o café-concerto começaram a tornar-se cansativos e Mónica Lapa e Mizé - que formavam com Michel o núcleo duro do "Lisboa Tap Dancing Show" - sentiram a necessidade de fazer coisas mais arrojadas. Para isso era necessário cortar com o cordão

umbilical e é desse desejo que surge o grupo "As Meninas de Lisboa" (1986-88), constituído por Mónica Lapa, Mizé, Aldara Bizarro e Catarina Santos. O primeiro espectáculo que apresentaram, intitulado *América, Sul-América* (1986) embora ainda dentro de uma linha de "entertainment", já representou um passo em frente relativamente ao que faziam anteriormente, em termos da música utilizada, dos figurinos, acessórios e do próprio ritmo global. Durante ano e meio apresentaram este espectáculo do Norte ao Sul do país.

Em 1987, Mónica Lapa decidiu regressar a Nova Iorque para mais dois meses de "banho" de conhecimentos na área do sapateado, e foi também nesssa altura que se aventurou a fazer as primeiras aulas de ballet. A experiência da primeira estadia levou-a, desta vez, a reduzir o número de professores. Trabalhou com Leslie Lockery, uma excelente pedagoga com quem aprendeu muito no campo do ensino (a falta de professores levou Mónica Lapa a dar aulas de sapateado desde muito cedo), e Brenda Buffalino, uma senhora do jazz, mais do be-bop, que tinha um sentido rítmico invulgar e era muito criativa. Foi com ela que Mónica Lapa trabalhou pela primeira vez improvisação em sapateado, uma experiência dolorosa nas primeiras sessões. Segundo afirma esta professora deixou-lhe marcas profundas no seu estilo de bailarina e mesmo de coreógrafa.

Uma vez em Lisboa, continuou no projecto "As Meninas de Lisboa" mas porque dois dos elementos do grupo - Aldara Bizarro e Catarina Santos - tinham uma formação de base em dança, começaram a incutir nas colegas o desejo de desenvolverem os seus conhecimentos neste campo, até porque essa seria, de facto, a via possível para darem o salto qualitativo que pretendiam. Assim, no ano seguinte (1988), partem as quatro para Nova Iorque com os olhos postos no contacto com outros tipos de dança: *Aos poucos eu e a Mizé fomos sentindo que estávamos a ficar para trás. Éramos as craques do sapateado, mas a nível do movimento, faltavam-nos muitas bases. Dessa vez que fomos todas para Nova Iorque foi mesmo a prova-dos-nove. Fomos quase pressionadas a fazer aulas de dança e foi assim que eu fiz as minhas primeiras investidas na dança-jazz e na dança moderna, para além de continuar as aulas de ballet. E comecei também a ficar fascinada com os bailarinos...*

Quando chegaram a Lisboa, as quatro "Meninas" viram caír por terra o seu sonho. Com efeito, a vontade de produzirem um espectáculo mais ambicioso no plano artístico, levara-as a apresentar à SEC o projecto *E Tem Tempo*, um espectáculo com música original e já com o propósito de utilizar o sapateado na dança, e não o contrário. Como o trabalho anterior se tinha situado no âmbito do espectáculo comercial, foi-lhes recusado o epíteto de "manifesto interesse cultural", um golpe que acabou por resultar na extinção do grupo. A partir de então Mónica Lapa foi a única que permaneceu em actividade na área do sapateado. Continuava a dar aulas e embarcou em novos projectos com músicos portugueses como Janita Salomé e Paulo Curado. No entanto a vontade de se "mexer mais" nunca a abandonou e, em 1989, vai até Montreal para frequentar a escola "Les Ateliers de Danse Moderne" onde durante mais dois meses volta a mergulhar no mundo da dança: faz aulas de barra no chão, de Graham, de Cunningham, frequenta aulas teóricas e contacta vários coreógrafos para assistir a ensaios e se familiarizar com a actividade profissional neste campo.

Para o projecto seguinte, resolveu desafiar Francisco Camacho, que tinha conhecido e visto dançar durante a última estadia em Nova Iorque. Passaram uma tarde inteira a falar sobre o assunto e decidiram trabalhar juntos. Era o início de *Bimarginário* (1990). Porque Francisco Camacho esteve ausente durante algum tempo, o projecto levou cerca de um ano a ser preparado. Exploraram aí relações binárias, homem/mulher, bailarino/não bailarino, real/imaginário e a oposição de linguagens diferentes. Com banda sonora de Bruno de Almeida, figurinos de Carlota Lagido e cenários de Rui Pedro Pinto, esta foi a primeira experiência de Mónica Lapa no domínio da coreografia em dança contemporânea: *Foi uma grande surpresa para mim, porque de repente apercebi-me que estava num meio que me era completamente desconhecido, mas que de alguma forma estava a iniciar-me. Havia ainda uma grande mistura, o meu lado de sapateadora estava ainda muito presente, aliás nós quisémos*

exactamente jogar com isso, com a diferença, a alteridade... mas essa foi, vá lá, a minha primeira entrada na dança... a sério.

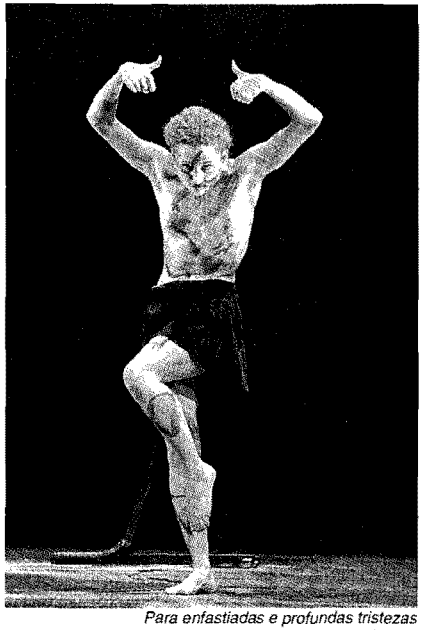
Graças à capacidade de organização de Mónica Lapa, que aliás já tinha dado frutos no projecto "As Meninas de Lisboa", *Bimarginário* acabou por ser apresentado dezasseis vezes, facto que para ela era importante porque se tratava de uma oportunidade de se dar a conhecer num meio em que tinha poucos contactos e precisava de se afirmar. Logo a seguir é convidada para dançar num trabalho de Aldara Bizarro, intitulado *As Marias e os Papelinhos* (1991). Curiosamente, invertiam-se os papeis: Mónica Lapa, a coreógrafa d' "As Meninas de Lisboa" para quem Aldara Bizarro tinha dançado, passava agora pela sua primeira experiência como bailarina de dança contemporânea, numa coreografia assinada por Aldara Bizarro. Nessa altura já estava a fazer aulas intensamente e a sentir que estava ainda longe de conseguir controlar o seu corpo. Resolve então participar num workshop de Clara Andermatt, que tinha acabado de regressar a Portugal depois de uma estadia de dois anos em Barcelona e fica fascinada com o trabalho dela. Tenta evidenciar-se, compensando as suas lacunas técnicas com a ousadia de dar tudo por tudo, com muita energia, e Clara Andermatt decide convidá-la para entrar na sua peça seguinte, *Louca, Louca Sensação de Viver* (1991). Começou assim uma longa colaboração, que se mantém até hoje: *Posso dizer que a minha formação como bailarina foi com a Clara. Neste momento sinto que já tenho uma formação técnica que me permite dar resposta ao que me é pedido pelos coreógrafos e me ajuda a voar mais alto no meu trabalho de coreografia.*

Com efeito, embora tenha participado em todas as criações de Clara Andermatt a partir de 1991, Mónica Lapa não abandona os seus projectos próprios. Continua a ensinar, a dançar sapateado e a debater-se com a questão se conseguirá ou não coreografar em dança contemporânea. Começa a alimentar a ideia de criar um trio, projecto que chega a apresentar ao Acarte, mas que não tem seguimento. Acaba por concretizá-lo um ano mais tarde, no âmbito da primeira edição do festival "Danças na Cidade", que ela própria organiza, em colaboração com Albino Moura e graças ao apoio do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa. Como não dispunha de um cachet de produção, resolve condensar as ideias que tencionava desenvolver com três pessoas para um solo de 20' que intitula *Despe-te e Nada* (1993). Foi um período de trabalho muito intenso de manhã à noite, tentando conciliar o trabalho de organização do festival com os ensaios com Clara Andermatt, Paulo Ribeiro e a criação do seu solo. Segundo afirma, foi uma experiência muito dura, porque embora contasse com a colaboração de Paulo Curado (música) e de Rui Pedro Pinto (cenário), foi um processo muito solitário, marcado por dúvidas que não estava ainda preparada para resolver: *Este solo é muito o reflexo da minha pessoa na altura. É muito virado para dentro. Eu estava a tentar perceber se deveria esquecer completamente o sapateado e entrar para outro mundo, ou se pelo contrário deveria trazer comigo o meu passado. Travei um autêntico duelo comigo mesma. Racionalmente, queria muito manter o sapateado, mas o meu corpo não queria... foi talvez por isso que a parte em que utilizo o sapateado ficou um bocado coxa... foi uma experiência importante, porque hoje em dia consegui ultrapassar essa questão. Percebi que devia deixar de me preocupar com isso. Quando tiver que saír, sairá, naturalmente, porque o corpo tem memória e foram tantos anos focalizados nos pés, que têm que cá estar de alguma forma...*

Com efeito, no trabalho seguinte Mónica Lapa integra movimentos que são de sapateado, mas que surgiram espontâneamente, por via directa do corpo. A ideia não partiu do querer usar sapateado numa dada altura. Simplesmente pensou em instabilidade e a sensação fugiu-lhe para os pés. Estamos a referi-nos à sua terceira coreografia, um dueto que dançou com sua irmã, Marta Lapa, num atelier promovido pela Casa de Serralves. Foi o resultado de uma semana de trabalho em estúdio a partir de ideias em que andava a pensar há mais tempo, e quando acabou de apresentar o trabalho, sentiu que gostaria de o desenvolver ao nível da

composição, integrando mais elementos. Conseguiu fazê-lo três meses depois, no âmbito dos I Encontros promovidos pela Associação Portuguesa para a Dança, já com a colaboração de Amélia Bentes. E para 1996, já decidiu, continuará a desenvolver este mesmo projecto mas estendendo-o a cinco intérpretes. Tudo isto tem a ver com o prazer de criar: *Ser só intérprete pode ser muito rico em sensações, em prazer, em aprendizagem, mas estamos sempre a dançar as ideias dos outros... durante um período chega, mas há alturas em que me apetece dizer as minhas coisas.*

Para além da necessidade de dizer as suas coisas, do prazer de dançar para outras pessoas e da vontade de bailar de vez em quando, Mónica Lapa tem uma capacidade de organização invulgar. Era ela quem organizava as tournées d' "As Meninas de Lisboa"; foi ela que conseguiu arranjar os dezasseis espectáculos de *Dimarginário*; é directora de produção da companhia de Clara Andermatt; tomou parte activa e decisiva na organização da Maratona, evento que pretendeu chamar a atenção pública para a situação precária em que trabalham os profissionais ligados à dança independente, registada num documento, o Manifesto para a Dança, que também ajudou a redigir e que aparece na rectaguarda da constituição da Associação Portuguesa para a Dança, de que é sócia fundadora; é directora artística do festival "Danças na Cidade" e tem feito assistência à produção de outros projectos, nomeadamente de Fernanda Lapa e de Vera Mantero. Como consegue fazer tudo isto?: *Até agora tenho conseguido gerir estas várias actividades de uma maneira bastante saudável. Acho que tenho energia para dividir pelas várias áreas e aliás quando há menos que fazer, fico extremamente irrequieta. Tenho excelentes interruptores, consigo ligar e desligar facilmente e isso é essencial para quem está a fazer muitas coisas ao mesmo tempo. É claro que a questão se vai complicando à medida que cada actividade vai crescendo. A disponibilidade e a entrega são factores indispensáveis para conseguir fazer melhor e ir mais longe em cada uma e chegará a altura em que terei que optar. Tenho consciência disso.*



José Fabião

Para enfastiadas e profundas tristezas
(1994)

Vera Mantero

VERA MANTERO

O prazer de dançar e a urgência de pensar com a dança, são contornos que delimitam e orientam o percurso de Vera Mantero. Enquanto bailarina, no início da carreira, deleitava-se com as diferentes experiências porque passava em contacto com os muitos coreógrafos que interpretou. Quando começou a sentir crescer dentro de si necessidades físicas e mentais que o seu trabalho de intérprete não conseguia satisfazer, encontrou na coreografia uma forma de filosofar sobre o mundo e sobre a vida.

Nascida em 1966 em Lisboa, Vera Mantero lembra-se bem do gozo que tinha a dançar ao som da música rock, mirando-se atentamente no écran apagado da televisão. Quando foi para a escola, a sua mãe, naturalmente, pô-la no Ballet. Quando passou para o ensino preparatório, continuou no Ballet, desta vez mais a sério, com Anna Mascolo, com quem desenvolveu a sua formação clássica até aos 18 anos (1978-84). Chegada a altura de optar por uma carreira, a dança permanecia num lugar de eleição. Mas não tinha muito por onde escolher - era a Companhia Nacional de Bailado ou o Ballet Gulbenkian. Decidiu-se por esta última e aí se destacou como intérprete versátil e talentosa (1984-89). Os primeiros três anos de trabalho no Ballet Gulbenkian tiveram um saldo muito positivo: *Quando saí da Anna Máscolo não tinha nenhuma ideia coreográfica. Sabia que me interessava muito mais por aquele tipo de dança mais moderna que via na Gulbenkian do que pelos clássicos que via na Companhia Nacional, mas dentro disso, não sabia o que é que queria especificamente. Esses vários coreógrafos por que fui passando no Ballet Gulbenkian foram-me revelando muita coisa, no meu corpo, e em mim... até que chegou uma altura em que essas relações foram sendo menos estimulantes. Começaram a repetir-se, deixou de haver surpresa, e ao mesmo tempo eu senti que foram acordando coisas no meu corpo que não me estavam a ser reveladas por essas pessoas, coisas que eu tinha vontade de fazer, de perceber, de descobrir.*

Vera Mantero teve que esperar por 1987, ano em que o Ballet Gulbenkian resolveu reatar os ateliers coreográficos, para experimentar pôr em prática as impressões que entretanto tinha vindo a armazenar dentro de si. Eram uma série de ideias sobre o que achava que se deveria ver e fazer em palco, donde tinham surgido vontades físicas muito concretas. É neste contexto que surge o seu primeiro trabalho coreográfico, intitulado *Ponto de Interrogação* (1987). São cerca de 10' coreografados para seis bailarinos, em que sobressai a influência de Trisha Brown. Com efeito a coreógrafa americana tinha-se estreado esse ano em Lisboa, no Grande Auditório da Gulbenkian, e Vera Mantero foi assistir a todos os espectáculos, fascinada por reconhecer no trabalho de Trisha Brown algumas das "impressões" que tanto a perseguiam. *Ponto de Interrogação* divide-se em duas partes. Na primeira, a coreógrafa resolve infringir uma série de regras sobre a maneira de estar em palco: *Eu queria desmistificar o palco para nós próprios, bailarinos. Sempre me tinha feito muita confusão o sermos obrigados a olhar e a estar de uma dada maneira. Quero olhar para o bastidor e não posso, quero falar e não posso, quero estar de costas e não posso. Há sempre aquele quadro, aquelas regras. E então na primeira parte tudo se passa em silêncio, sem música, e há um bailarino que vai bater no pano de trás, outros que vão mexer nas pernas pretas dos lados, outro que vai ajustar um projector, outro que sai do palco e anda na plateia... pronto, mesmo a querer infringir as regras.*

Na segunda parte, que é mais dançada e ao som da música, Vera Mantero concentrou-se no trabalho formal de uma única frase, decomposta em diferentes segmentos, que os bailarinos interpretavam de maneira desfasada e em pontos diferentes, ao longo de uma mesma linha, desenvolvendo uma espécie de jogo de linhas intercaladas.

A sua segunda obra, *Duas improvisações sobre música de Prince* (1988), é estreada no espectáculo que celebrou os 20 anos da Escola de Ana Máscolo. É nesta altura que Vera Mantero dança sozinha pela primeira vez e que introduz a improvisação no processo criativo. Com efeito, trata-se de um solo em que a bailarina-

coreógrafa assume uma atitude quase pavloviana, ao deixar que a música despolete no corpo reacções completamente reflexas, independentes da vontade. Fá-lo inspirando-se no fascínio que sente por Prince, como músico e como bailarino e com a vontade de experimentar transpôr para o palco os movimentos que lhe saíam instintivamente do corpo quando dançava aquela música em ocasiões sociais ou em casa: *Eu sou muito influenciada por Prince. Agora já não é o meu ídolo, mas na altura ele estava na época áurea e a sua presença em cena era um espectáculo total. Era um bailarino furioso, com a dança completamente dentro dele. Sempre me disse muito e sempre me influenciou muito esse tipo de dança assim.*

Depois destas experiências, Vera Mantero permanece ainda no Ballet Gulbenkian mais dois anos, mas com uma insatisfação crescente, que compensa com o aproveitamento de todas as oportunidades para embarcar em aventuras coreográficas. Assim, logo na temporada seguinte, aceita o convite para integrar o programa "Jovens Coreógrafos" com a obra *Os Territórios* (1988), para quatro intérpretes. São 15 minutos de dança muito geométrica, delimitada no espaço por efeitos de luz e por uma estrutura tubular, que se entrecruzam, para definir os limites de cada território. Mas a geometria foi posta ao serviço de uma ideia, a ideia de distância, que a coreógrafa desenvolveu no sentido de estabelecer afinidades e relações entre pessoas fisicamente distantes e de realçar as diferenças e a ausência de contacto entre outras, fisicamente muito próximas.

Segue-se um convite para ir dançar a Coimbra com o saxofonista Carlos Martins. Esta obra, intitulada *Em Corpo Com Som* (1988), a primeira em que Vera Mantero se abalança a criar cerca de uma hora de dança, parte da interacção do músico com a bailarina, levando-a a debruçar-se mais sobre o movimento em si, para explorar a capacidade de resposta a diferentes tipos de música.

No ano seguinte volta a participar nos ateliers coreográficos do Ballet Gulbenkian com a obra *Quatro Fadinhas do Apocalipse* (1989). As bailarinas, sentadas à boca de cena, executavam em uníssono e em silêncio muitos gestos, pequenos gestos, criando uma energia quase meditacional.

Ainda em 1989, cria mais duas peças. *A Sala ao Lado*, para a Companhia de Dança de Lisboa, que considera uma peça pouco genuína por se limitar a trabalhar com ideias e materiais que já conhecia e dominava; e *Uma Rosa de Músculos*, que beneficia de um contexto diferente. Com efeito, após cinco anos de Ballet Gulbenkian, a coreógrafa pede uma licença sem vencimento e parte para Nova Iorque (1989/90) onde passa nove meses. Mas já tinha aceitado o convite para participar num programa de homenagem a Nijinsky, promovido pelo Acarte. E é por conseguinte em Nova Iorque, durante o primeiro mês e meio, que se prepara física e mentalmente para criar essa obra de homenagem a que deu o título *Uma Rosa de Músculos*. Passou dias a fio na Biblioteca das Artes do Espectáculo, que tinha uma documentação rica e variada sobre Nijinsky - muitos livros e muitos filmes. Foi aí que descobriu Nijinsky coreógrafo, radical, tão diferente da única imagem que ela conhecia, a de bailarino virtuoso, grande mito do bailado clássico. No final, a peça foi-se construindo em torno dessa e doutras descobertas: *Ao princípio quis experimentar em mim uma série de imagens e poses, como se tentasse meter-me na pele dele, mas percebi rapidamente que esse caminho era perigoso e limitado; tinha que ser eu a falar dele. E comecei a formular um discurso sobre as minhas descobertas sobre ele, o que mais me tinha impressionado na sua vida, nas suas características... o facto de a sua vida ter sido um furacão, em rapidez e em intensidade; a loucura inevitável; o radicalismo e a força inovadora da sua coreografia; e depois o fenómeno do êxtase que provocava no público, a sua grande sensualidade... e a minha intenção foi a de relatar, assumir o papel de narradora que de vez em quando se põe na pele dele, por um instante, para logo em seguida voltar à narração.*

É nesta peça que, pela primeira vez, Vera Mantero pega em textos, a maior parte escritos por ela, tentando traduzi-los para o movimento de uma maneira muito directa, muito gestual. Com efeito, foi uma fase em que se

preocupava muito com a clareza, com a necessidade de garantir a comunicabilidade daquilo que tinha a dizer. E essa foi uma das razões porque decidiu trabalhar na área do teatro enquanto esteve em Nova Iorque. Queria ver como é que a comunicação se processava no teatro para depois fazer uma transposição para a dança e perceber o que é que a dança pode dizer, como e porquê.

Vera Mantero tinha partido para Nova Iorque com a necessidade de encontrar um tipo de formação mais criativa, que não se limitasse à mera preparação técnica do corpo. Por isso, em vez de se meter numa única escola, decidiu aproveitar as múltiplas oportunidades que Nova Iorque oferecia, e concebeu o seu próprio programa de estudos: aulas no Merce Cunningham Studio, no Lee Straasberg Theater Institute, técnicas de "release", contacto-improvisação, e aulas de voz, actividades que complementou com muitas idas a espectáculos e consultas assíduas na Biblioteca das Artes do Espectáculo. Mas de todas estas experiências, a que considera que mais a marcou foi o trabalho da voz. O treino que recebeu, à base de terapia bioenergética, tem a sua origem nos pensamentos de Wilhelm Reich, um estudioso da psicanálise que se demarcou de Freud por defender a relação do corpo e da mente no tratamento psicológico. Para Reich, as pessoas criam uma espécie de carapaça muscular de contracções, motivadas por uma série de pressões psicológicas, carapaça essa que as defende e as fecha nos seus problemas. Baseado nas teorias de Reich, e nos processos que posteriormente Alexander Lowen desenvolveu para libertar os traumas que estão na origem desses bloqueios, o professor de Vera Mantero, Ron Panvini, que tinha sido cantor, conjugava nas suas aulas o treino vocal com esta terapia bioenergética: *Fiz uma série de exercícios espectaculares, porque são muito simples, não parecem ser nada, e de repente despoletam em nós reacções emocionais insuspeitadas. Parece-me um processo muito directo e menos controlável. Porque enquanto uma pessoa, com a cabeça, vai tentando esquivar-se, porque já tem muitas defesas a esse nível, com o corpo é diferente. De repente há uma reacção que não sabemos de onde vem, que não somos capazes de controlar... O meu professor ensinou-me, com estes exercícios, a estabelecer a relação entre voz e reacções emocionais, e a minha vontade, desde logo, foi tentar transpôr isso para a dança.*

Quando regressa a Lisboa, Vera Mantero já tinha decidido que não queria voltar para o Ballet Gulbenkian. Preferia seguir um caminho independente que lhe proporcionasse continuar a descobrir novas maneiras de estar na dança, um caminho que, pelo menos em Portugal, significava optar pela coreografia e pela ligação aos jovens que, como ela, apostavam na experimentação. Aparece assim, logo em seguida, na Bienal Universitária de Coimbra (1990), participando como intérprete numa obra de Francisco Camacho, o *Quatro e o Quarto*, e co-criando, também com Camacho, o dueto *Blá Blá Blá.* Tal como muitos dos outros coreógrafos que estiveram envolvidos na BUC, Vera Mantero é convidada para criar uma nova peça para a Europália 91. O seu projecto inicial era fazer uma nova versão das *Quatro Fadinhas do Apocalipse*, mas encontrava-se numa fase difícil de transição, sentiu-se incapaz e desistiu do projecto: *Para mim já não fazia sentido seguir a velha fórmula de eu fazer o movimento todo para os bailarinos imitarem. Queria começar a trabalhar de outras formas, utilizar muito mais a improvisação, mas não me sentia ainda preparada para isso. Não sabia como fazer.*

Como Bruno Verbergt, o comissário da Europália, insistiu muito, chegando ao ponto de lhe dar carta branca para que ela se sentisse à vontade para fazer o que quisesse, Vera Mantero aceitou começar a trabalhar num solo, que acabou por permanecer improvisado e a que chamou, sintomaticamente, *Perhaps she could dance first and think afterwards* (1991): *Ainda pensei em fazer deste solo uma coisa marcada, escrita, mas estava em franca crise criativa, sentia-me incapaz de fixar um movimento. Tudo o que tentava estabelecer, mal o fazia, me parecia completamente impossível, execrável, odioso, não havia nada que eu pudesse guardar. Só o que improvisava me parecia suficientemente genuino e verdadeiro para ter o direito de existir. E ao contrário dos meus outros solos, que também foram sempre improvisados, desta vez eu estava a tentar falar de algo que se*

passava dentro de mim, estava a falar desse desespero, dessa impossibilidade, desse sentido do nada.
A seguir a este impasse, e apesar de *Perhaps...* ser uma das suas peças de maior sucesso, Vera Mantero sente a necessidade de parar de coreografar. É nesta altura que integra a companhia de Catherine Diverrès (1992-93). Tinha conhecido o trabalho da coreógrafa francesa por ocasião dos Encontros Acarte 1991 e sentiu-se desde logo atraída pela ambiência daquele espectáculo, por um certo tipo de teatralidade e sentido poético que dele emanavam. Depois, o trabalho com a companhia de Diverrès revelou-se extremamente importante nesta fase de instabilidade. Por um lado, estava a precisar de trabalhar com alguém que acreditasse na dança e a ajudasse a reconciliar-se com a possibilidade de dançar - e Diverrès tinha essa força, essa convicção, pela qual Vera Mantero se deixou contagiar. Por outro lado, identificou-se e aprendeu muito com todo um pensamento que envolvia o treino, o processo de composição e o próprio entendimento do espectáculo. Tudo se passava ao nível de uma procura mais espiritual que física. Os bailarinos trabalhavam muito ao nível do imaginário, eram levados a viver imagens e situações para criar a dança. Isto não quer dizer que Vera Mantero estivesse em sintonia com tudo o que se passava. No campo do movimento, por exemplo, estava numa onda muito fluida, de "release", que contrastava em absoluto com o carácter quase militar, muito tenso e muito duro, do movimento que Diverrès andava a explorar na altura. Quando improvisava, Vera tinha a tendência para trabalhar muito com as mãos e com a cara e Diverrès pedia-lhe que resolvesse a situação de outra maneira. Tudo o que lhe saía naturalmente, Diverrès cortava, e pedia mais, ao ponto de ela se sentir impossibilitada de se mexer. Chegou mesmo a obrigá-la a ficar imóvel durante horas, uma experiência difícil, mas que lhe trouxe depois uma nova percepção do movimento, de como estar e como dançar. Esse pôr-se em causa e o ser obrigada a resolver os problemas sozinha, de maneiras que não lhe eram espontâneas, deram-lhe novos utensílios, alargaram os seus horizontes e a sua capacidade de resistência para conseguir enfrentar o "parto" criativo nos seus próprios trabalhos com outras pessoas.
É com essa sensação de maior segurança que Vera Mantero aceita voltar a coreografar. A nova criação, *Sob* (1993), tem cerca de 45' e é bem representativa do começo de uma nova fase no processo criativo da coreógrafa. Há quatro anos que Vera Mantero não ousava criar peças para vários intérpretes. Durante esse período tinha passado por inúmeras experiências, tinha coleccionado ideias e métodos de trabalho e sentia-se finalmente com coragem para tentar aplicá-los na construção de uma nova dança. Acima de tudo partia da convicção de que a criação surge de um treino, físico e mental, e que é esse treino que permite ao coreógrafo, em estreita colaboração com os bailarinos, descobrir um momento do mundo e um momento da vida que é, em última análise, a razão de ser de uma peça. Durante vários meses de trabalho, os quatro intérpretes, incluindo Vera Mantero, passaram muito tempo a conversar e a reflectir e depois a improvisar, através de uma série de exercícios propostos pela coreógrafa. Foi a partir dessa colaboração muito estreita entre todos que foi surgindo o material, de forma parcelar e dispersa. Depois, houve que arranjar uma maneira para o seleccionar e encadear de forma coerente. Para isso, foi muito importante um estudo sobre o monstro na arte ocidental, da autoria de Gilbert Lascault, que se tornou um utensílio de base para a ligação das ideias e dos sentidos. Mas não só. Munidos dessa lógica associativa facultada pelo livro, todos os intervenientes tiveram que construir o seu percurso a partir do extenso material recolhido: *Acabámos por fazer uma espécie de jogo. Passámos tudo para papel - objectos, pedaços de dança, pedaços de acções, pedaços de texto - que espalhámos pelo chão e depois fizemos uma viagem pelo estúdio construindo o percurso através da associação. Fez-me pensar nas "chance operations", só que em vez de utilizarmos dados, cartas ou outro processo qualquer para encadear sequências aleatórias, utilizávamos a associação para produzir um sentido.*
Logo a seguir, Vera Mantero é convidada para criar de novo, no âmbito da programação de Lisboa 94. Pega em

Sílvia Real e Lília Mestre, que já tinham integrado a peça anterior e cria *Para Enfastiadas e Profundas Tristezas*. Esta peça vem na sequência de *Sob*, na medida em que é construída a partir do material que tinha ficado de fora. É no entanto uma peça mais amadurecida, porque foi possível canalizar todo o tempo disponível para trabalhar o tema - a noção de equilíbrio físico e psicológico, encarada a partir da ambivalência dos conceitos limpo/sujo e ordem/desordem. *Tristezas* está dividida em duas partes que se opõem e complementam. Na primeira, as três intérpretes esgotam as diferentes maneiras de dizer a mesma frase, manipulando objectos e assumindo a pele de vários personagens caracterizados por gestos e posturas distintos, muitas vezes estereotipados. Na segunda parte, totalmente dançada, a música e a letra de uma canção de Janis Joplin, trabalhada por Sérgio Pelágio, serve de base a uma dança muito ordenada e de sabor ritualista, em que o corpo das bailarinas está sempre inclinado, sob a ameaça constante do desequilíbrio. *Embora a primeira parte pareça ser muito de desordem e a segunda muito mais ordenada, a leitura não é tão óbvia assim, já que essa parte dançada em uníssono, que podia ser mais limpa e mais pura, está contaminada pela postura dos corpos, que dançam sempre inclinados, como se estivessem na eminência de caír; e por outro lado a primeira parte, onde se sente um grande desequilíbrio psicológico por haver imagens de desordem e de lixo, acaba por consistir na exteriorização daquilo que trazemos dentro de nós, o que para mim é uma atitude muito mais equilibrada do que mantê-las todas lá dentro a engrossar a tal carapaça.*

Neste momento, Vera Mantero sente que chegou de novo a um ponto em que precisa de parar para reflectir. Mesmo assim, decidiu aceitar o desafio de fazer um trabalho para o festival "Danças na Cidade"(1995). Para já, tem carta branca. E o que lhe apetece fazer, é novamente um solo - já que se refugia sempre no solo, ou seja na força do instinto que faz mover o seu corpo, quando precisa de tempo para pensar.

José Fabião

Sabão de toilette
(1994)

Amélia Bentes

AMÉLIA BENTES

Para Amélia Bentes a dança é uma maneira de viajar até ao interior de si mesma. Uma viagem alucinante e arriscada, na busca dum sentido para a vida.

Nasceu em Lisboa, em 1966 e começou a dançar por volta dos 14 anos. Antes disso fez muito atletismo, ginástica rítmica e patinagem artística. Adorava qualquer tipo de actividade que a fizesse sentir o corpo. Foi num sarau em Moscavide, onde se deixou fascinar pelo ritmo do movimento e pela exposição dos corpos, que sentiu crescer a curiosidade pelo mundo da dança. Começou pela dança jazz, como um "hobby" que praticava duas vezes por semana. Pouco tempo depois, a sua professora, Fátima Piedade, estimulou-a a dedicar-se à dança mais a sério e Amélia Bentes passou a fazer aulas todos os dias, todas as que aquele estúdio oferecia. Assim se iniciou no ballet e na dança moderna. Quando chegou aquela época crítica em que os pais ponderam com os filhos a viabilidade, a estabilidade e o nível de remuneração da actividade que projectam exercer no futuro, a perspectiva da dança era no mínimo sombria; mas Fátima Piedade chamou a atenção para valores não menos importantes, como o prazer e a gratificação de podermos fazer na vida aquilo para que revelamos um gosto e talento especiais. Esta cumplicidade alicerçou uma sólida amizade entre professora e aluna. Ciente das suas capacidades e ambições, Fátima Piedade deu-lhe liberdade para se interessar pela dança em várias vertentes. E assim, ao longo dos dez anos em que permaneceu ao lado daquela professora (1981-91), Amélia Bentes foi-se envolvendo gradualmente na organização das apresentações dos alunos no final de cada ano: os fatos, a música, a própria coreografia. Entretanto, o interesse crescente pela dança levou-a a matricular-se na Escola Superior de Dança (1986-89), embora sem nunca largar o estúdio de Fátima Piedade. A frequência do curso superior, proporcionou-lhe desenvolver os seus conhecimentos de técnica clássica e moderna, com a aliciante da introdução a disciplinas teóricas e de um maior contacto com a coreografia. Com efeito, foi aí que apresentou aquela que considera a sua primeira coreografia, *Vertigem* (1988). O título da obra não tem a ver com a dança propriamente dita, mas com as condicionantes da sua percepção: *A ideia era escolher um espaço dentro da escola e explorá-lo de uma forma criativa. Escolhi uma secção da escadaria que dava acesso à escola de música e coloquei o público em pé, ao longo das escadas. Nós dançávamos cá em baixo, no rés-do-chão, embora também houvesse partes com bailarinos no meio do público a dançarem no corrimão e a saltarem das escadas para baixo. Portanto a sensação de vertigem vinha da altura, do obrigar o público a ver a dança de cima. Nessa situação, em vez de ver corpos verticais na sua gravidade natural, o público era confrontado com corpos espalmados que rodopiavam e se entrecruzavam formando um jogo de pontos e linhas em movimento.*

Apesar de considerar o curso da Escola Superior de Dança uma etapa importante no seu percurso, Amélia Bentes permanecia insatisfeita. É certo que passou por professores que advogavam diferentes abordagens do corpo, mas de certa forma sentia que eram conhecimentos que lhe tinham sido "impingidos", e queria descobrir o seu próprio caminho. Foi por isso que decidiu continuar a estudar noutra escola, o European Dance Development Centre, em Arnhem, na Holanda (1989-92). Registou aí uma mudança radical na maneira de ver o corpo e de estar na dança. Em primeiro lugar, através de técnicas e formas de pensar que lhe eram ainda desconhecidas - como a relaxação e o body-mind-centering - e que vieram complementar a sua preparação anterior; depois, porque naquela escola se estimulava muito o trabalho de pesquisa pessoal: *Encontrei no EDDC aquilo que mais me interessava naquele momento; no fundo, era tentar perceber quem eu era, o que é que queria do meu corpo, o que queria dar aos outros com aquilo que danço, tentar explicar para mim própria o que faço e o que sinto. Para isso foi muito importante todo o trabalho de improvisação, um trabalho que era guiado por professores, em aulas individuais; e também foram importantes todas as técnicas de relaxação, que eu considero que nos preparam no sentido da interiorização. Como tive a sorte de ir para lá já com uma formação sólida, o meu corpo estava mais receptivo e mais alerta para descobrir coisas novas e para decidir o*

que queria e o que não queria.
Ao longo deste período, Amélia Bentes também teve que apresentar publicamente vários trabalhos coreográficos, já que fazia parte do curso preparar os alunos para a montagem de um espectáculo com as várias componentes: som, luz, figurinos, adereços, etc. Num desses trabalhos, mostrava em vídeo - com a presença de várias televisões em cena - o mesmo dueto em diferentes contextos - terraços, dentro de água, na areia - explorando a transformação do movimento, ao ser atravessado por diferentes sensações espaciais e físicas. Mais uma vez um jogo de percepções, mas não só do público, dos intérpretes também. Noutro desses trabalhos, teve a necessidade de afirmar a sua nacionalidade. Talvez por se sentir no meio de tantos estrangeiros, criou uma peça onde usou muito as cores portuguesas, o verde e o vermelho, reforçando o primarismo da cor com um movimento enérgico, veloz e agressivo.
Como o curso não a ocupava o ano inteiro, Amélia Bentes passava alguns períodos fora, embarcando em diferentes experiências, como bailarina e como coreógrafa. Dançou durante cinco meses no Amsterdam Dance Theatre (1990), actividade que não lhe deixou qualquer marca, com o grupo de Mary Fulkerson (1991 e 1993), sua professora e fundadora do EDDC, e com Clara Andermatt (com quem começou a trabalhar em 1991). No campo da coreografia merece destaque a sua colaboração com José Laginha na criação de *Pola Non Haver* (1992), apresentada no Instituto Franco-Português e mais tarde na primeira edição do festival "Danças na Cidade" - uma peça que a marcou muito a nível criativo: *Foi a primeira vez que tive a oportunidade de trabalhar a fundo numa criação, todos os dias durante três meses, de manhã à noite. Inspirámo-nos na literatura medieval portuguesa, nas cantigas de amigo e de escárnio e maldizer, com a preocupação de as transportar para os nossos dias. Fizemos pesquisas em bibliotecas, falámos com muitas pessoas, até na rua. E depois passámos muito tempo a improvisar, a descobrir, a dialogar, e tudo funcionou muito bem porque éramos só duas pessoas e estávamos muito sintonizados. Senti que cresci um pouco neste trabalho.*
Uma vez instalada definitivamente em Lisboa, Amélia Bentes dedicou-se mais profundamente ao trabalho com Clara Andermatt, embora continuasse a desenvolver a "sua via" no campo do ensino e da coreografia. No entanto, a entrega e a disponibilidade com que se dá à sua actividade de bailarina, impede-a de levar mais longe as suas experiências coreográficas: *Não consigo separar o ser bailarina do ser coreógrafa. Para mim é quase o mesmo, porque quando trabalho com alguém dou-me de igual maneira, não tento guardar coisas para mim. É verdade que sinto essa necessidade de complementar o meu lado de bailarina com as minhas próprias coreografias, para sentir um bocado o que me passa pelo corpo à minha maneira, orientar a relação com os outros à minha maneira... mas dançar, para mim, é talvez mais especial. Se dou prioridade ao lado de bailarina e dedico tão pouco tempo à coreografia - as minhas criações são feitas em tempo reduzido e o trabalho circunscreve-se às noites e aos fins-de-semana - é de facto por opção.*
Apesar das condicionantes de disponibilidade física e mental para coreografar, Amélia Bentes nunca perde as oportunidades que vão surgindo, e feitas as contas, acaba por criar sete peças entre 1993 e princípios de 1995.
Foi na Maratona da Dança que apresentou pela primeira vez *Assim em Forma de Coisa* (1993), o resultado de dois fins-de-semana intensivos de trabalho de improvisação com Sofia Neuparth, em torno de algumas regras espaciais e temáticas. A aposta na improvisação acaba por ser uma forma de tirar partido do imprevisto: *A improvisação depende sempre do dia, do estado de espírito, do sítio onde se dança, do público, da energia que vem de fora... tudo experiências que me agradam imenso. É o risco permanente da exposição. E pronto, a este nível foi interessante, já que não tinha hipótese de ir por outras vias, mais profundas, mas necessariamente mais lentas.*
Segue-se *Vozes Caladas* (1993), com música original de José Peixoto, peça que concebeu para o Grupo de

Dança de Almada. O que mais a interessou neste trabalho, foi a relação que estabeleceu com o músico. Era a primeira vez que tinha a possibilidade de fazer alguma coisa com música original e sentiu-se estimulada com a troca de ideias sobre as imagens e as sensações que pretendia valorizar na coreografia. Assistiu à criação musical, procurava visualizar no próprio momento as propostas que Zé Peixoto lhe fazia, constatou que o universo dele era bastante diferente do seu, mas procurou adaptar-se e arranjar soluções, nem que fosse pelo contraponto com visões opostas. No que diz respeito ao relacionamento com as intérpretes, como não as conhecia bem, teve receio de ir pelo lado da improvisação. Ainda tentou experimentar um novo processo de aproximação, para lhes dar, apesar de tudo, uma certa autonomia. Escondeu-lhes as suas intenções e pediu-lhes que construissem as suas próprias "viagens interiores" a partir do movimento que lhes propunha, mas sentiu que ainda não estavam preparadas para este tipo de abordagem e teve que as encaminhar lentamente, com as suas próprias ideias e imagens.

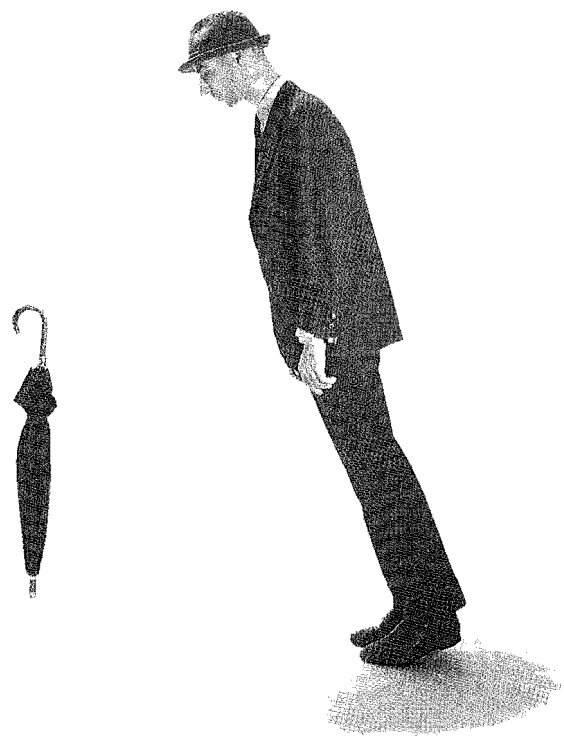
Ainda no mesmo ano, surge *Savon de Toilette* (1993), estreada no âmbito do Festival Renânia do Norte Vestfália promovido pelo Acarte. Mais uma vez o tempo de criação era reduzido, apenas duas semanas, mas o facto de ter podido trabalhar com um bailarino (Peter Michael Dietz) que conhecia bem a nível físico e pessoal, facilitou as coisas: *Era quase jogar com a energia, com a emoção desses dois corpos que se conheciam tão bem, e deixar o resto com a intuição.*

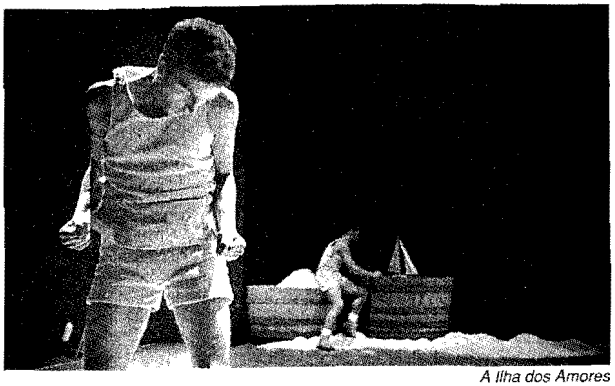
Acontece que esta peça não ficou por aqui. Quando a apresentou a segunda vez em Fougères, em França, apercebeu-se da reacção calorosa do público, facto que a estimulou a aprofundá-la. A oportunidade surgiu com a plataforma portuguesa para os Rencontres Chorégraphiques Internationales de Bagnolet (1994). Introduziu-lhe um terceiro elemento (os regulamentos exigem coreografias com um mínimo de três intérpretes), uma necessidade que a obrigou a repensar o trabalho, solidificando-o, quer no plano rítmico, quer na própria coerência. Mais tarde, já em 1995, teve que dançar esta mesma peça durante dez noites seguidas e ficou abismada com a evolução. Com o tempo, as improvisações foram-se tornando mais fortes e conscientes. Esta experiência leva-a, hoje em dia, a defender acérrimamente a rodagem das obras, para que possam crescer e amadurecer nos corpos dos intérpretes.

A criação seguinte, *Bósnia* (1994), foi para a Culturgest, integrada numa mostra coreográfica submetida ao tema da guerra da Bósnia e permitiu-lhe dar um novo passo no processo criativo. Até então munira-se exclusivamente da intuição, quer nas improvisações que fazia com bailarinos maturos que conhecia bem, quer propondo o material resultante da sua própria improvisação. Desta vez, tratava-se de um solo e pediu a Peter Michael Dietz para o interpretar. Interessava-a passar pelo esforço de consciencializar as suas ideias para as poder transmitir ao bailarino, limitando-se a orientar o resultado. Mesmo assim sente dificuldades e quando o resultado não é o pretendido, acaba por exemplificar dançando, incapaz de verbalizar o que quer e o que sente dentro do seu corpo. No intuito de controlar o processo, impõe muitas condicionantes: um espaço reduzido a um quadrado definido pela luz, um trajecto preciso, e uma série de objectos dentro de uma caixa de papelão - uma folha, um lápis, fita-cola, uma garrafa de água, uma planta e uma lâmpada - atada ao casaco do bailarino com uma fita, caixa que ele arrasta quando se move. Isto para criar a sensação de uma existência precária e errante, valorizando, simbolicamente, alguns direitos fundamentais.

Segue-se *What a Difference a Day Makes* (1994), criado novamente para o Grupo de Dança de Almada. Cada vez mais empenhada em fazer evoluir o seu processo de composição no sentido de uma intervenção mais substancial por parte do intérprete, limita-se a trabalhar com duas bailarinas: *É verdade que dei muito do meu material, muito movimento meu, mas depois improvisámos bastante e procurei ir mais ao encontro delas, sem pressas, sem me preocupar com a estética em si, do bonito ou do feio, tentando quase ignorar o corpo para me*

concentrar no que se estava a passar dentro delas.
Depois desta peça, volta a trabalhar para Almada, mas agora para a Quinzena da Dança de Almada. A peça, intitula-se *Mais Uma Vez* (1994), por ser de facto mais uma vez que dança com Peter Michael Dietz, mais uma vez que não tem tempo para coreografar, e por isso, mais uma vez que segue uma linha intuitiva e inteiramente improvisada. Foi-lhes dado um espaço com muitas limitações, já que se tratava de uma sala de exposições. Não houve ensaios. Foram conhecer o espaço, senti-lo, fizeram uma montagem musical e escolheram alguns objectos, tudo com base na intenção de esboçar acções que nunca chegam a acontecer, jogando com cortes sucessivos.
Este ano, Amélia Bentes apresenta no festival Danças na Cidade a sua criação mais recente, *Passionate Fraud* (1995). Coreografou-a em Arnhem, a convite do EDDC, e é, desde *Pola Non Haver*, a única outra peça para a qual dispõe de tempo - dois meses e meio - para realizar um trabalho mais aprofundado. Para além do tempo, contou ainda com uma série de regalias: um estúdio à disposição, técnicos, figurinista, dinheiro. A peça acaba por levar mais longe o que tinha sido esboçado na anterior - desejos de querer fazer coisas que nunca chegam a acontecer, ou melhor dizendo, a concentração no sentimento de ansiedade de quem procura satisfazer desejos anteriormente vividos, sem nunca atingir essa satisfação. Quanto ao processo de composição, continua a ter muito material imposto pela coreógrafa, mas uma parte significativa foi proposta pelos cinco intérpretes. A peça desenvolve-se com base em dez "instantâneos" diferentes, em que explora as sensações de desequilíbrio e de "estar fora do chão", com a ajuda de cordas e de bolas de esferovite. Depois de reunir todo o material para cada um, Amélia Bentes cortou o princípio e o fim para deixar ficar apenas o meio: *Desenvolvemos muito cada uma das partes em estúdio, mas quando agarrei no material cortei, cortei tudo a meio. Portanto nada tem princípio nem fim. São tudo pedaços de sensações. Foi interessante para mim ter essa vontade de não querer explicar muito, de não querer dizer - isto é sobre isto e vai até ali. Ao princípio foi uma vontade inconsciente, mas depois tornou-se uma opção consciente. Trabalhámos muito sobre os sentimentos de fraude, não sobre os actos em si. E depois, é como se tudo se passasse ao nível de um jogo de domínios através da manipulação e sedução do outro, sem objectivos específicos para além da necessidade de uma satisfação imediata e pessoal e sem nunca chegar à situação de dominadores e dominados.*
Embora continue a experimentar e a avançar no seu processo coreográfico, procurando estabelecer uma relação de maior cumplicidade com os bailarinos com quem trabalha, Amélia Bentes permanece insatisfeita com os resultados: *O que me interessa fundamentalmente é o clima que se cria e muito menos o aspecto formal. Mas eu talvez permaneça ainda muito ligada àquilo que se olha e que se vê. Quando trabalho como bailarina, esqueço muito o meu corpo, para poder imaginar e viajar. O movimento surge depois, influenciado por essa viagem... mas transportar isso para outras pessoas é muito difícil. Era o que eu mais queria fazer neste trabalho. Dei passos importantes, mas quero mais. Quero sempre mais.*





José Fabião

A Ilha dos Amores
(1991)

Rui Nunes

RUI NUNES

A dança como espectáculo, não para mero entertenimento, mas simultâneamente como acto de comunicação e acto de prazer, é um lema caro a Rui Nunes.
Nascido em Lisboa, em 1966, Rui Nunes revela, desde criança, uma tendência inata para o espectáculo. Brincava com os amigos organizando festas que metiam passos de dança, música e teatro; chegava ao pormenor de fazer e cobrar bilhetes. Foi algo de perfeitamente espontâneo, já que ninguém na família pertencia ao meio artístico. Começou por trabalhar o corpo na patinagem, que fez durante cinco anos com uma professora com formação em dança, que gostava de misturar, à sua maneira, diferentes estilos - o ballet, as danças de salão e a dança jazz - para fazer os seus "shows" de patinagem. Quando começou a sentir curiosidade por experimentar dançar mais, mas sem patins, Rui Nunes enveredou pela via do jazz, que fez com Rui Horta e Ana Macara durante cerca de ano e meio (1984-85). Nessa altura era uma modalidade muito em voga, voga que as peripécias da série televisiva "Fame" ajudaram a consolidar. Era uma dança que Rui Nunes praticava por prazer, mas sem pretensões a nível profissional. Com efeito pensava então que, com 16 anos, era demasiado tarde para pensar na dança como uma carreira viável. Já andava na Universidade quando Ana Macara o convence a matricular-se no Conservatório (1985-88). Durante dois anos e meio conseguiu harmonizar os estudos de dança com o curso de Relações Internacionais, mas os professores de dança dificultaram-lhe a vida. Desiludido, Rui Nunes acabou por abandonar o Conservatório com sérias reservas quanto à legitimidade dos pontos de vista que aí se advogavam: *Senti-me num beco sem saída. Não havia uma progressão na aprendizagem. Era só treino, treino, que começava a afectar todo o lado de prazer e espontaneidade que eu tinha sentido anteriormente na patinagem e na dança jazz. O modelo que se seguia no Conservatório era perfeitamente tradicional e académico. Quem não correspondia àquela "medida" tinha a vida complicada. Atenção aos casos individuais dos alunos era coisa que não existia. Só o simples facto de eu andar também na Faculdade representava para eles um factor negativo. Depois resolvi fazer uma figuração para um filme do Manoel de Oliveira e baixaram-me as notas porque faltei às aulas durante duas semanas. São atitudes que considero ridículas porque uma escola artística devia, em meu entender, estar particularmente aberta e mesmo estimular os alunos a terem experiências fora da escola para assegurar um processo contínuo de intercâmbio mental e cultural.*
Assim, quando Mark Haim o convida para fazer umas aulas com a Companhia de Dança de Lisboa (com a saída de Rui Horta, Mark Haim assumiu, em 1987-88, a direcção artística da CDL) Rui Nunes não hesita. Larga o Conservatório para agarrar esta oportunidade de tomar contacto com o modo de funcionamento do meio profissional. É também aí que faz as suas primeiras experiências coreográficas. Embora tenha sentido progressos durante esse período, permanecia reticente relativamente à ideia de se dedicar à dança de forma definitiva. Em Portugal havia poucas perspectivas de estabilidade para quem tivesse da dança uma imagem diferente da que era difundida pelas companhias institucionalizadas. Neste contexto os "Encontros Acarte" constituiram um acontecimento fundamental, já que para Rui Nunes (à semelhança de muitos outros bailarinos da sua geração) foi através do confronto com as propostas inovadoras que o Acarte começou a trazer a Lisboa que descobriu que existia de facto uma outra maneira de estar na dança, que o interessava e correspondia às suas expectativas. Uma vez terminado o curso de Relações Internacionais, conseguiu uma bolsa da SEC e partiu para Nova Iorque (1989-90), à procura desse tal "outro lado" da dança. Frequentou aí a escola de Merce Cunningham, onde aprendeu a usar o corpo no tempo e no espaço. Considera no entanto mais marcantes os ateliers que foi fazendo no Movement Research de várias técnicas ligadas ao "release" que, segundo afirma, o ajudaram a tirar partido da inteligência do corpo tornando a dança mais eficaz, com muito menos esforço. Trata-se, no fundo, de uma maneira muito diferente de pensar, organizar e trabalhar o corpo, que abre muitas

potencialidades do ponto de vista criativo. Estas experiências, ligadas ao confronto com outros ambientes o padrões de cultura, funcionaram para Rui Nunes como um *grande pontapé* para se dedicar definitivamente à dança: *De facto, para quem vai de Lisboa, Nova Iorque proporciona o contacto com coisas tão diferentes, que entramos num processo de luta connosco próprios e das duas uma - ou nos retraímos, ou vamos em frente. Somos obrigados a pôr tudo em questão; no fundo é isso que os americanos fazem o tempo todo. A Europa está a receber esse "know how", mas tem tendência para o digerir de forma estranha, mais intelectualizada... complicam-se muito as coisas. Os americanos são mais pragmáticos, as coisas funcionam melhor. Há uma variedade imensa de escolas e uma pessoa pode experimentar, escolher e encontrar o que realmente serve à sua personalidade. Em termos de aprendizagem é o melhor sítio que existe no mundo.*

Após ano e meio de trabalho intenso Rui Nunes sente-se cansado com o ritmo de vida de Nova Iorque e com o excesso de informação que tem na cabeça e no corpo e decide que é tempo de regressar a Lisboa. Chega na altura certa. É seleccionado para participar na Bienal Universitária de Coimbra com a peça *Generosidades da Alma* (1990), que lhe vale, logo em seguida, o convite para participar na Europália 91, para onde cria *A Ilha dos Amores*. Para Rui Nunes estas obras, criadas depois da experiência americana, marcam uma nova etapa na sua actividade de coreógrafo. Os trabalhos anteriores tinham sido importantes, mas corresponderam apenas a tentativas intuitivas de transformar uma ideia num espectáculo. Sentia-se ainda inseguro, sem um domínio técnico próprio que lhe permitisse dirigir tecnicamente o trabalho de bailarinos profissionais: *Quando vim de Nova Iorque já tinha realmente um corpo de elementos a que me podia agarrar para redigir uma dança, para ser capaz de escolher e exigir das pessoas aquilo que queria. Por um lado sentia-me mais seguro e por outro, é evidente que evoluí intelectualmente e o modo de construir um espectáculo modificou-se completamente. Estes dois trabalhos que realizei logo a seguir são, sem dúvida, mais amadurecidos em termos de concepção.*

Segiu-se um período difícil. Não havia dinheiro, não havia encomendas e Rui Nunes chegou a procurar alternativas de emprego, fora do mundo da dança. Não chegou a esse extremo graças ao convite do Forum Dança para dar aulas de formação de Monitores de Dança para a Comunidade e à itinerância da obra *A Ilha dos Amores*.

A criação seguinte é apresentada na Maratona para a Dança (1993). Assume a forma de um solo inteiramente improvisado, um processo de criação que tinha trabalhado em Nova Iorque e que até então não se sentira preparado para experimentar. Inspirou-se na ideia de que o corpo está dividido por sistemas (uma ideia desenvolvida por Bonnie Cohen) e que cada sistema tem um determinado tipo de qualidade e energia, a partir do qual se podem imaginar diferentes formas de expressão em dança. Depois, escolheu uma partitura musical de John Zorn, rica e variada em registos rítmicos e estilísticos, que usou como estímulos para explorar transições entre os ditos sistemas. Quer isto dizer que embora se tratasse de uma improvisação, com as inerentes margens de risco e liberdade, o desenvolvimento composicional encontrava-se suficientemente estruturado para lhe dar alguma segurança.

Pouco tempo depois, Rui Nunes é convidado a criar uma nova peça, *A Ensinança de Bem Cavalgar Toda a Sela* (1993) que inaugura o Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém. Este trabalho, afirma-o o próprio coreógrafo, foi condicionado por alguns aspectos negativos, do ponto de vista artístico e até de marketing da dança: *O meu produtor tem razão quando diz que nunca devemos fazer dois trabalhos dentro da mesma linha. Leva sempre a comparações que não são vantajosas. Tanto a* Ensinança... *como a* Ilha dos Amores, *giram em torno de um contexto semelhante - a música antiga e a utilização de momentos específicos da História de Portugal como ponto de partida para o desenvolvimento da dança. Na* Ilha... *o movimento era cru, mais tosco. Na* Ensinança... *a linguagem é mais barroca, mais redonda e precisamente a principal falha que lhe encontro é o*

não haver um contraponto entre a coreografia, que é muito lírica, a música e o próprio cenário. Resultou tudo demasiado homogéneo e tornou-se uma peça muito burguesa, muito decorativa. Acho que como experiência foi importante, porque tentei criar uma linguagem formal baseada em vocabulários identificáveis, diria mesmo que quase tradicionais, para transmitir as várias ideias. Mas como a música já era barroca, com uma construção rítmica muito forte, a própria dança tornou-se barroca, foi atrás da música... se eu tivesse a oportunidade de refazer este projecto acho que seria um óptimo exercício, e o que eu tentaria fazer seria mesmo entrar em absoluta contradição com a música.

Mas houve mais condicionantes; *A Ensinança...* foi a primeira obra longa que Rui Nunes criou e não estava ainda preparado para gerir um trabalho de uma hora; depois teve que enfrentar uma mudança de elenco (dois dos bailarinos tiveram que ser substituídos) e a falta de recursos financeiros para exigir às pessoas a disponibilidade e o comportamento devidos para a execução de um projecto que se pretende profissional.

Ciente das dificuldades que entravam a dança no nosso país, em particular a dança dita independente, Rui Nunes opta pelo pragmatismo e constrói para si próprio as duas peças seguintes: *Um Homem Seguiu em Frente* (1994) para o festival "Danças na Cidade" e *Fim* (1994) para a Culturgest: *O solo é muito mais útil para pesquisar porque é uma forma de reflectirmos e estarmos ali connosco a explorar e a experimentar. Às vezes torna-se um processo solitário e depressivo, mas é a melhor maneira de avançarmos, de pormos o nosso trabalho em causa e de tentarmos encontrar soluções para o que andamos à procura. E depois, em termos de marketing, um solo é muito mais simples de preparar e vender. Envolve menos dinheiro e é mais fácil de ensaiar porque afinal a disponibilidade e a entrega para o trabalho só depende de nós próprios...*

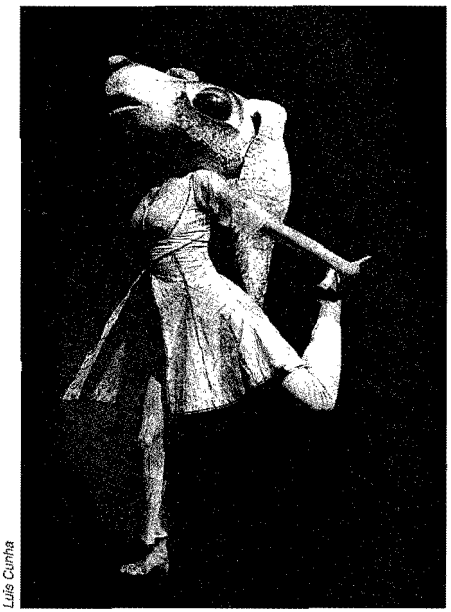
De facto os dois solos a que nos referimos surgem na sequência de um período de reflexão em que Rui Nunes se questionou sobre o porquê, o para quem e o como da dança-espectáculo. Foi marcante nesta fase um curso que deu a pessoas que nunca tinham feito dança. Ganhou aí uma noção mais clara sobre a utilidade da dança e já está a aplicá-la, no âmbito do trabalho de recuperação de toxicodependentes. Foi também nesta altura que voltou a passar por Nova Iorque, onde se familiarizou, durante dois meses, com a teoria dos contrastes de Robert Ellis Dunn. Aliás iniciou aí o trabalho de pesquisa para o solo que apresentou nas "Danças na Cidade": *Estive a trabalhar sobre experiências. Umas ligadas à minha memória, a emoções que me marcaram na vida, outras ligadas a reacções provocadas pelo próprio ambiente de Nova Iorque, sobretudo a situações de violência. Dei-lhe aquele título porque procurei utilizar o movimento como metáfora do homem urbano que luta por caminhar em frente numa situação muito fragilizada, porque temente ao seu passado e sufocado pelas emoções do presente. Outra ideia importante que acabou por estruturar o processo de composição do solo foi a de recuperar o expressionismo, porque considero que hoje em dia podemos retrabalhar ou reutilizar o expressionismo, munidos dos instrumentos técnicos e teóricos que o pós-modernismo nos legou. Acho que há ainda muito por explorar nesta via.*

Com efeito, no solo seguinte que fez para a Culturgest, Rui Nunes aproveitou o facto de se tratar de um trabalho em homenagem a Martha Graham para desenvolver as suas pesquisas no domínio do expressionismo. Escolheu sintomaticamente um momento de crise na vida da grande coreógrafa americana para poder explorar emoções em conflito - uma personalidade vincada e segura consagrada num legado monumental para a história da dança, contra o desalento da mesma mulher, já fragilizada pela incapacidade de continuar a protagonizar, através do seu corpo envelhecido, os grandes dramas da existência humana.

Para Rui Nunes uma das principais conquistas do século XX foi o direito do bailarino à sua individualidade. Por isso considera importante salvaguardar, realçar e tirar partido da individualidade do intérprete e é nesse sentido que tem vindo a canalizar o seu trabalho. Reconhece que até à data o seu método tem sido bastante tradicional,

aliás porque para quem tem pouco tempo para trabalhar as criações, é imprescindível ser-se eficaz e uma das maneiras de o conseguir é levar tudo marcado antes de entrar no estúdio. Foi assim que procedeu até ir para Nova Iorque. Já depois de vir, experimentou pontualmente extraír algum material directamente do corpo dos intérpretes, mas tinha a tendência para organizar e dirigir o movimento de uma forma muito centralizada na sua pessoa. Embora considere que se trata de uma atitude necessária para a coerência do espectáculo, confessa que gostaria de alargar o seu processo de trabalho no sentido de potencializar a intervenção criativa do intérprete sobre determinadas matérias coreográficas.

Quanto ao seu lado de bailarino, é uma faceta que só experimentou a sério enquanto intérprete de si próprio. Nunca trabalhou em companhias nem participou em criações de outros coreógrafos independentes (participou na reposição de duas obras de Paula Massano). Afirma mesmo que são poucas as pessoas, quer em Portugal, quer no estrangeiro, com quem gostaria de trabalhar como bailarino. Aquilo que o interessa verdadeiramente é continuar com o seu trabalho coreográfico e já tem ideias concretas sobre o próximo projecto, mesmo que sem datas nem local de apresentação garantidos. Pretende apropriar-se de vários elementos da obra e do pensamento de Magritte para os reiventar e actualizar do ponto de vista cénico e coreográfico. Este "projecto Magritte" marcará o seu regresso a uma relação com vários intérpretes: *Vou tentar que os intérpretes se apoderem de uma partitura coreográfica muito específica proposta por mim, para construirem, cada um, o seu próprio personagem, através de rupturas, refracções e adulterações provocadas por eles nesse material.*



Luís Cunha

As meninas
(1993)

Marta Lapa

MARTA LAPA

Marta Lapa anda ainda à procura do seu lugar na dança. Sabe que o movimento é a sua linguagem por excelência, mas sente absoluta necessidade de responder a questões importantes como a dança porquê e para quê.

Nascida em Lisboa em 1967, Marta Lapa, desde que se lembra, queria ser bailarina. Fez ballet nos tempos de escola e quando chegou à etapa final do secundário, tinha 16 anos, já sabia que o seu objectivo era entrar no Conservatório. Durante dois anos trabalhou doidamente nos estúdios de Ana Caldas e Vanda Ribeiro da Silva para se preparar para a audição. Depois de concretizar o seu sonho e entrar no Conservatório (1984-88), sofreu uma enorme desilusão. Sentiu um certo desentendimento entre os professores, de ano para ano o ensino alterava-se radicalmente, sem coerência, e a relação professor/aluno era no mínimo, desencorajadora: *Acabei por ficar no Conservatório até ao fim porque sou muito teimosa. Como tecnicamente não me enquadro muito na dança clássica, tive muitos problemas. Isto porque senti que não se valorizava a capacidade de trabalho de uma pessoa, o que contava eram as facilidades naturais com que cada um nasce, e eu não considero isso muito correcto. Entrei para o Conservatório à procura de referências, para poder confrontar-me directamente com os meus ídolos, e nessa altura tudo aquilo que nos dizem adquire uma enorme importância. Hoje em dia consigo racionalizar o que se passou e concluir que há atitudes com que não concordamos ou que não fazem sentido, mas na altura sofri muito com isso.*

Em vez de se deixar desmoralizar, Marta Lapa lutou contra as adversidades e conseguiu tirar partido do que aquela escola tinha para oferecer, ou seja, a técnica clássica. Depois, uma vez terminado o Conservatório, pareceu-lhe como lógica a continuação dos seus estudos na Escola Superior de Dança. A sua mente organizada e normativa não concebia outro tipo de aprendizagem, fora de cursos e escolas oficializados. No entanto deparou-se com um problema. Sabia que queria continuar na dança, mas não queria ser professora nem uma bailarina clássica medíocre, nem sequer média. Envereda na Escola Superior de Dança (1988-91), no ramo do espectáculo, vocacionado basicamente para o desenvolvimento técnico e artístico numa perspectiva criativa, através da pesquisa de novas linguagens coreográficas, experimentação e análise de movimento. Foi aí, logo no primeiro ano, que tomou um contacto mais directo com as propostas e as preocupações dos jovens coreógrafos da chamada nova dança ou dança independente. Teve professores que a marcaram, como Madalena Victorino, que estimulava muito a criatividade e a composição, António Pinto Ribeiro na reflexão sobre a Estética e a História das Artes e Nuno Carinhas na área da produção e elementos do espectáculo. Mas foram contactos que não tiveram seguimento já que, logo no ano seguinte, deu-se uma rotura e essa facção que era de alguma forma representativa da dita nova dança, foi posta de lado e saíu. Já no último ano do curso, Marta Lapa destaca a influência de Vasco Wellenkamp, professor de Estúdio Coreográfico, porque soube exigir trabalho, mas sempre dentro de um espírito de grande abertura e liberdade. Segundo afirma, foi então que sentiu, com grande força, que a dança era de facto a sua forma de expressão: *Senti que tinha alguma coisa a dizer e encontrava no meu movimento alguma frescura e novidade. Foi uma descoberta muito importante para mim na altura e por isso esse terceiro ano foi um ano muito produtivo e muito feliz para mim.*

Com efeito data desse ano lectivo a sua primeira experiência coreográfica, *Sem Título* (1990), apresentada publicamente no final do primeiro período. Representou uma excelente oportunidade para testar as suas capacidades de construção de uma peça conjugando projecção de slides, cenários e figurinos, tendo a preocupação de ficar de fora para conseguir gerir melhor o trabalho com os bailarinos. A segunda coreografia, também apresentada no âmbito do currículo escolar, foi um pequeno solo de 4 minutos intitulado *Do Chão Tão Alta* (1991), que criou para uma jovem estudante do Conservatório, Leonor Keil, inspirando-se numa área de ópera, "La Wally", de Catalani. Ficou satisfeita com os resultados; primeiro porque foi uma oportunidade de

chamar a atenção para as potencialidades de Leonor Keil, uma bailarina que também sofreu no curso de dança, por não ser o protótipo da bailarina clássica; depois, porque vê esta peça como um primeiro passo para a afirmação de um movimento pessoal. A obra que, dentro do mesmo contexto, apresentou no final do curso, chamava-se *Clara, Clarisse e Matilda* (1991), um trio sobre música original de João Lucas. Experimentou então, pela primeira vez, coreografar paralelamente à composição musical. O facto de ter tido que dançar também, para além de coreografar, constituiu um entrave, já que Marta Lapa prefere "estar de fora", mas apesar das dificuldades, a peça agradou e mais tarde preencheu com ela e com o solo anterior o programa de um espectáculo que conseguiu comercializar, inaugurando dessa forma a actividade profissional.

Logo depois de terminar o curso, entre 1991 e 1993, Marta Lapa foi convidada tanto pela Escola Superior de Dança como pela Escola de Dança do Conservatório para criar várias peças para os alunos, umas mais bem sucedidas do que as outras, mas todas desafios interessantes já que lhe permitiram passar por novas experiências, como a utilização de música ao vivo, ou o trabalho com grupos alargados de bailarinas. Foi um período de trabalho intenso, findo o qual Marta Lapa resolveu ser ela a tomar a próxima iniciativa: *Todo este percurso foi um bocado alucinante, terminava uma peça e começava logo a trabalhar noutra, cheguei a trabalhar em duas ao mesmo tempo. Para além disso tinha começado a dar aulas em Peniche e em Lisboa e por conseguinte tinha pouco disponibilidade. Foi tudo muito rápido. Achei então que era tempo de fazer um projecto meu, sem ser por encomenda.*

O projecto em causa surgiu de facto, intitulado *As Meninas* (1993) e foi estreado na primeira edição do festival "Danças na Cidade". Foi um processo complicado por constituir um novo desafio; era a primeira vez que se via directamente responsável pela produção de um trabalho. Teve que gerir dinheiros, fazer opções orçamentais, escolher bailarinas e estabelecer prioridades artísticas. Com efeito, foi jogando com todos estes factores que acabou por fazer um dueto, em vez do trio inicialmente previsto. Quanto ao tema, partiu do trabalho e da personalidade de Paula Rego, uma pintora que a fascinava há já algum tempo. Debruçou-se sobre as personagens e as histórias dos seus quadros e cruzou-as com as suas, para fazer viver emoções secretas e situações quotidianas. Feito o balanço, Marta Lapa acha que não conseguiu superar todas as condicionantes e alimentou desde logo a esperança de poder retrabalhar a obra, já com os três elementos que projectara no início, oportunidade que veio a surgir mais tarde no âmbito da plataforma de pré-selecção portuguesa para os Rencontres Chorégraphiques Internationales de Bagnolet (1994). Mesmo assim, segundo afirma, não conseguiu atingir os seus objectivos.

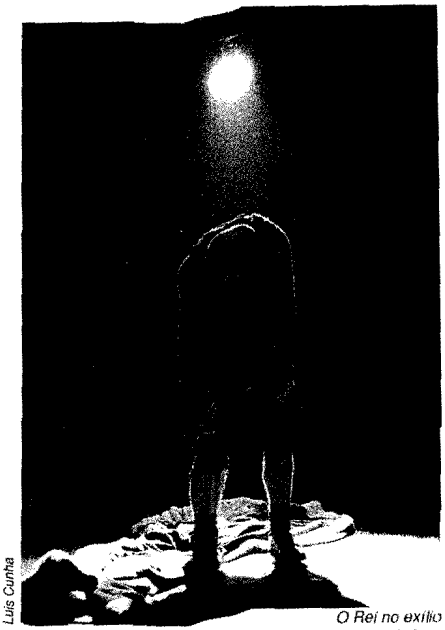
Ainda criou uma outra peça com cerca de 7 minutos, *Desintimidades* (1993), que foi apresentada no Acarte durante a Maratona Cultural organizada dentro do Festival Renânia do Norte Vestfália. O convite era aliciante e não ousou recusá-lo. No entanto a peça acabou por reflectir o stress em que se encontrava: *Eu nunca tinha apresentado nada no Acarte e não podia recusar esta oportunidade. Tive que inventar a peça do nada, só da necessidade de a fazer. Acho que nasceu muito da angústia de ter que coreografar e construir alguma coisa durante tão pouco tempo, apenas duas semanas. Também nasceu do stress de, à partida, ser supostamente um solo que deveria ser eu a dançar e estava aterrorizada com essa perspectiva. Depois, felizmente, consegui o meu anjo da guarda, a Leonor Keil, que veio acompanhar-me e dançou comigo. É uma peça muito leve, a que não dou muita importância. Mas cumpriu o objectivo de marcar presença.*

De todas as coreografias de Marta Lapa, apenas as duas últimas, *As Meninas* e *Desintimidades* foram feitas completamente fora do contexto escolar e a mais longa, não chega a perfazer meia hora. Deparamo-nos com algumas constantes no seu processo coreográfico; porque se sente insegura como bailarina e tem necessidade de se distanciar da obra durante a criação, Marta Lapa evita dançar nas suas coreografias; sempre que o fez foi

porque não tinha alternativa; por outro lado, quando começa a criar, preocupa-se acima de tudo com o lado formal, com a fluência do movimento que lhe sai naturalmente do corpo, que propõe às intérpretes, sempre mulheres, como ponto de partida. Gosta acima de tudo de ver o seu material no corpo dos outros e tudo se passa no plano da intuição.

No início de 94 Marta Lapa entrou em crise e deixou de coreografar: *Comecei a estar um pouco farta daquilo que estava a fazer, a sentir-me muito limitada, como se algo se estivesse a esgotar. Foi por isso que resolvi parar e em Setembro passado comecei a trabalhar com pessoas do teatro. Tem sido uma experiência muito importante, tenho aprendido muita coisa e começo a sentir curiosidade por experimentar outras vias. No próximo trabalho, quando surgir, não tenho pressa, gostaria de trabalhar com textos e experimentar dramatizá-los através do movimento.*

Com efeito Marta Lapa tem usufruido no teatro de uma experiência de palco que nunca teve na dança. Está a trabalhar sobre a sua desinibição, sobre a postura, a capacidade de improvisação, o carisma. Outra orientação importante que o teatro lhe tem dado, quando se envolve num projecto na qualidade de coreógrafa, é uma razão de ser para o movimento. Aliás a opção pelo teatro não teve nada de extraordinário se pensarmos no seu "background" (filha da encenadora Fernanda Lapa); é um percurso natural e está a cumprir uma função importante no seu processo de crescimento: *Todos os trabalhos que fiz até agora é como se fizessem parte da minha infância como coreógrafa. E a passagem para a adolescência está a ser bastante dolorosa. Sim, não é a idade adulta, tão pouco. Ainda não sei bem do que estou à procura. De facto esgotei-me, senti-me profundamente insatisfeita com os meus processos, com a maneira como construia as coisas, com a maneira como elas surgiam, com a maneira como as trabalhava e depois com o resultado. Foi por isso que perdi a vontade. Neste momento sinto-me mais segura, satisfeita, estimulada, a aprender muito, e quando chegar a altura, a única coisa que sei é que tenho que ser capaz de dar o salto.*



Luis Cunha

O Rei no exílio
(1993)

Francisco Camacho

FRANCISCO CAMACHO

Francisco Camacho vê a dança como um dos meios disponíveis para a construção de um espectáculo, um meio a que recorre por lhe parecer o mais adequado para transmitir determinadas ideias, ou pelo menos para o qual está predisposto a explorar ao máximo as possibilidades de comunicação.
Francisco Camacho nasceu em Lisboa, em 1967. Tinha 15 anos quando pensou em fazer algo no desporto para o ajudar a corrigir a postura das costas e a lidar melhor com o problema da asma; mas entretanto viu um anúncio sobre um curso especial para rapazes promovido pela Companhia Nacional de Bailado, decidiu concorrer e entrou (1982-83). Passado um ano transita para a escola do Ballet Gulbenkian e aos 17 anos ingressa na companhia como bailarino estagiário (1984-86). O exercício a que foi submetido ajudou-o a melhorar as condições físicas, mas não contribuiu nem um bocadinho para o entusiasmar pela dança enquanto opção profissional. Pelo contrário. Sentiu uma grande pressão por parte dos professores, muito críticos relativamente à sua estatura e às suas capacidades técnicas. O seu corpo parecia ter pouco a dar para uma dança mais clássica e não estava interessado em deixar-se enredar pelas obsessões do "en dehors", do "tendu" ou do número de piruetas. Estava ainda no Ballet Gulbenkian quando teve a primeira revelação - as aulas da bailarina/coreógrafa brasileira Sónia Mota, então professora convidada, fizeram-no gostar a sério de dançar, pela primeira vez. Como o seu contrato de estagiário não foi renovado, Francisco Camacho sai do Ballet Gulbenkian e é convidado a participar no I workshop *Lisboa / Nova Iorque / Lisboa* dançando para Paula Massano e para Margarida Bettencourt. Tem nessa altura a segunda revelação: *A Paula, principalmente, trabalhava muito com a improvisação e nos primeiros tempos senti-me muito confuso, estava completamente inibido, não conseguia criar um movimento meu que fosse, mas depois comecei a entrar "na onda" e gostei imenso. A seguir à Sónia Mota foi assim a segunda experiência-revelação, fez-me achar que afinal, se calhar, gostava mesmo de dançar.*
Durante este período Francisco Camacho ouviu muitas histórias aliciantes sobre Nova Iorque da boca de alguns dos seus colegas da escola do Ballet Gulbenkian que tinham lá estado naquela altura, bem como de Paula Massano e Margarida Bettencourt; decidiu imediatamente que valia a pena passar pelo mesmo. Partiu em 1986 para uma estadia de três meses no estúdio de Merce Cunningham e depois, num espaço de 4 anos, voltou a Nova Iorque mais duas vezes, em 87/88 por nove meses e em 89/90 por seis meses. Para pagar os cursos e a estadia (só da terceira vez é que teve uma bolsa da SEC e, mesmo assim, não era suficiente) trabalhava em restaurantes, fazia de "baby-sitter" ou posava, como modelo, para aulas de desenho. Ao longo das sucessivas estadias em Nova Iorque Francisco Camacho foi passando por outras tantas revelações. Dentro da própria técnica clássica, deixou-lhe marcas o trabalho com Zvi Gotheiner: *eu ia cheio de tensões, executava os movimentos com muita energia, tudo muito brusco, e ele dizia-me que eu precisava de relaxar, de saber respirar... a barra era sempre muito longa e muito lenta, fazia-nos repetir os exercícios para os dois lados e ficava horas a corrigir cada pessoa; depois tínhamos um centro muito rápido, com variações muito complicadas e muito dançadas; tudo isto me impressionou muito. Foi uma mudança radical no modo de enfrentar e atacar o movimento, aprendi a rentabilizar a energia ao máximo, sem desperdício, sem excessos.* Outra revelação importante prendeu-se com o trabalho com Eiko e Koma em torno do Butô. Era tentar mexer o corpo da forma mais lenta possível, muito agarrado ao chão e sempre com imensas sugestões ao nível das imagens. Mas a experiência que lhe terá deixado marcas mais profundas foi a da passagem pelo Lee Strasberg Theatre Institute (enraizado na tradição do teatro realista). Francisco Camacho viveu nesta escola, pela primeira vez, o desdobramento da personalidade entre o "eu" e o "actor": *senti mesmo o corpo dividido em dois; um era a personagem que estava ali a tomar vida, e outro era eu a supervisionar o que se estava a passar, a dar completa liberdade à personagem, ao outro, mas ao mesmo tempo a sentir e a tentar compreender o que é que*

estava a acontecer em cada momento. Tive um enorme prazer com esta experiência, uma experiência que a dança nunca me tinha proporcionado antes. E depois o prazer da fala, de ter que responder, de ser uma relação muito directa, com significados muito precisos, uma comunicação real.

Paralelamente às aulas e logo a partir da segunda estadia em Nova Iorque, Francisco Camacho começou a alugar estúdios para levar a cabo as suas experiências, ainda sem o objectivo preciso de fazer uma coreografia, simplesmente para fazer improvisações, compôr e pesquisar sobre o seu próprio movimento. Quando voltou a Lisboa, em 1988, foi especificamente para participar no projecto *Pinacolada* de Paula Massano, que pretendia marcar o início de uma companhia independente. As coisas não andaram para a frente, mas Francisco Camacho foi ficando e envolveu-se então numa série de actividades. Com efeito, no espaço de um ano apresenta seis peças, umas em co-criação outras inteiramente suas, e participa como bailarino nos trabalhos de outros coreógrafos: *Andei um bocado de um lado para o outro, mas tudo com o mesmo grupo de pessoas. Era o início da nova dança, as pessoas queriam fazer coisas, falávamos muito uns com os outros, via regularmente a Clara, o Paulo, o Rui, dancei com eles e com a Carlota, havia a vontade de experimentar coisas e de participarmos nos projectos uns dos outros, até porque não havia muitos bailarinos com o nosso tipo de formação. Estávamos todos à procura da nossa linguagem pessoal, de uma forma nova de nos movimentarmos e de pôrmos as coisas em cena... o próprio Rui tinha saído da Companhia de Dança de Lisboa e queria experimentar uma nova forma de trabalhar, utilizando a improvisação; o Paulo também; a Clara queria experimentar um lado mais teatral... no fundo havia ligações entre os trabalhos destas pessoas, havia pelo menos uma série de preocupações idênticas.*

É também nesta altura que Francisco Camacho começa a trabalhar com Mónica Lapa para a obra *Bimarginário* que vem a terminar e a apresentar cerca de um ano mais tarde, quando regressa da terceira estadia em Nova Iorque. Segundo afirma, trata-se do primeiro projecto, em que esteve envolvido, com real impacto em termos de circulação, quantidade de público e divulgação na comunicação social. No entanto, porque partia já de uma estrutura concebida anteriormente, *Bimarginário* (1990) não é uma obra representativa das mudanças que entretanto ocorreram no seu processo coreográfico. Com efeito essa mudança manifesta-se logo a seguir, nas criações que fez para a Bienal Universitária de Coimbra. Tanto *Blá Blá Blá* (1990) que criou com Vera Mantero como *Quatro e o Quarto* (1990) vivem já da improvisação em cena, e sobretudo nesta última, o corte com as obras anteriores é ainda mais radical, com a introdução de cenas de teatro puro. Um corte que representa, afinal, toda a influência que recebeu na escola de Lee Strasberg manifesta na vontade de falar das coisas de uma forma mais directa, pondo de parte o movimento formal para privilegiar a criação de personagens, de situações, de comportamentos. Embora considere que houve por parte da crítica uma reacção exacerbada de destruição à peça, Francisco Camacho concorda que havia falhas a nível de dramaturgia e que embora fosse importante para ele na altura ser tão radical e incomodativo, o facto de não ter tomado em atenção o público, fez da peça mais um acto experimental que um espectáculo. Acontece que a reacção da crítica não foi a única sequela. Mesmo em termos de relações pessoais houve ressentimentos, radicados sobretudo na sua falta de preparação para dirigir os intérpretes: *Eu não era nada claro. Ficava a olhar para eles sem saber o que dizer... sabia para mim o que é que estava mal, mas não comunicava, não sabia como explicar e eles sentiam-se perdidos e desapoiados.* Não será portanto de admirar que nos anos seguintes Francisco Camacho se tenha concentrado na reflexão e desenvolvimento das suas capacidades de direcção, por um lado dirigindo-se a si próprio nos solos que coreografou, por outro observando atentamente os processos de composição de outros coreógrafos - Meg Stuart (1991-93) e Alain Platel (1993-95) - com quem trabalhou e pelos quais sentia afinidades. Assim, no solo *O Rei no Exílio* (1991), criado para a Europália 91, recorreu a Fernanda Lapa para o

ajudar a tomar consciência do fenómeno da direcção: *queria fazer uma pesquisa sobre como é que me dirijo a mim próprio a fazer um certo tipo de coisas, para depois saber como é que vou fazer isso com outros intérpretes. E foi a Fernanda que me ensinou a aquecer, a projectar e a articular a voz, a procurar emoções atrás dos textos para lhes acrescentar um outro nível, um sentido... e depois acabou por me ajudar mesmo na construção da peça, ela e a Carlota, que era a figurinista e assistente de ensaios. E aprendi muito ao deixar-me dirigir por elas porque cheguei à conclusão que uma criação deve ser, de facto, um trabalho em conjunto e porque ao gostar e perceber a ajuda que me estavam a dar, fiquei com a noção de como o fazer para outras pessoas.*

O solo seguinte, intitulado *Nossa Senhora das Flores* (1992) foi marcado por questões de ordem pragmática. Foi concebido para preencher o programa de uma noite, para um espectáculo em Bilbao, já que *O Rei no Exílio* não perfazia o tempo necessário. Como não havia verba de produção, Francisco Camacho optou por trabalhar em casa, num espaço exíguo, opção que condicionou o desenvolvimento da peça. Partindo de uma improvisação estruturada, compôs um personagem ficcional que se expõe através do movimento, por vezes mínimo. Com efeito, enquanto que no *Rei...* Francisco Camacho se baseia no cruzamento de uma personagem histórica - D. Manuel II - com a sua própria biografia, ou seja, parte de duas personagens já existentes, na *Nossa Senhora...* procura inventar um personagem através de acções físicas. O facto de trabalhar em casa, sozinho, numa sala pequena, até às 3 ou 4 da manhã, conferiu ao trabalho uma grande intimidade, a intimidade de um ser que exibe o corpo como lugar de conflito, um conflito que se concentra por vezes nas deslocações mais ínfimas, só dos dedos ou só do olhar, pequenos gestos que falam da intenção de saír de um espaço fechado, de uma identificação linear, procurando outros espaços e outros corpos. Um aspecto importante neste trabalho é precisamente o jogo sexual, que explora mais a fundo questões sobre as quais Francisco Camacho começara a trabalhar antes, no *Auto-retrato* (1993): *Eu nesta altura já tinha começado a trabalhar no* Auto-retrato *e tinha decidido fazê-lo com a Carlota Lagido. Embora eu estivesse presente, era ela quem dançava, era ela que verdadeiramente me retratava através do movimento, e quis levar isso mais longe na* Nossa Senhora, *quis travestir-me sucessivamente, mostrar-me por um lado feminino, por outro lado masculino e depois conjugar os dois lados.* Aliás existem outras afinidades entre estes dois trabalhos, nomeadamente no sentimento de clausura, manifesto a nível de movimento no uso das mãos e dos olhos fechados.

Embora tenha começado a trabalhar no *Auto-retrato* antes, este só veio a ser estreado depois da *Nossa Senhora...*; ao tentar retratar-se, Francisco Camacho procurou responder a questões como quem sou, como é que os outros me vêem, que imagem é que tenho de mim próprio; ensaiou a peça num estúdio soalheiro da Companhia de Dança de Lisboa e surpreendeu-se verdadeiramente com os efeitos da sua passagem para a caixa negra do palco. A falta da luz natural, dos azulejos azuis e brancos, de todo um ambiente barroco, retirou à peça, no dia do espectáculo, grande parte da sua força.

Foi depois de aprender muito com estas experiências a solo (a presença de Carlota Lagido, porque a conhece muito bem, não perturba esse "diálogo" a solo) e com os trabalhos que realizou para Meg Stuart e Alain Platel que Francisco Camacho resolveu abalançar-se novamente para trabalhos de grupo: *Aprendi imenso com estes dois coreógrafos. Apercebi-me do que é trabalhar com intérpretes com diferentes passados, alguns praticamente não bailarinos, outros que vinham de uma formação essencialmente clássica... outros que trabalharam sempre nestes moldes, a partir da improvisação; registei os fenómenos de competição dentro de um grupo; encontrei muita liberdade para fazer o que queria e descobri como dar essa mesma liberdade depois, aos meus intérpretes, dar-lhes o à vontade de que necessitam para proporem o seu próprio material... e depois aprendi também a discutir sobre as experiências que se fazem em estúdio, falar mesmo sobre o que está a*

surgir no momento.

É dentro deste contexto que surgem os projectos seguintes de Francisco Camacho; projectos em que continua a procurar criar e desenvolver personagens, mas onde se torna patente uma vontade crescente de usar a dança como meio de intervenção e denúncia nas esferas do político, do social e do cultural. Começou a trabalhar em *Primeiro Nome:Le*, que era aliás um projecto que andava na sua cabeça há já vários anos. Entretanto surgiu o convite de Lisboa 94 para uma peça com características de produção específicas (partilhar um programa, implicar custos reduzidos e ser fácil de montar), o que tornava impossível usar esse projecto para o efeito. Assim, sem deixar de continuar a trabalhar em *Primeiro Nome: Le*, o coreógrafo entra num trabalho de criação paralela para a obra que veio a intitular *Com a Morte Me Enganas* (1994). Foi um período terrível de ensaios contínuos entre as 10 da manhã e a meia-noite com um stress acrescido por ter que assegurar, simultâneamente, muitos aspectos da própria produção. Para esta peça Francisco Camacho escolheu dois intérpretes para contracenarem com ele, pessoas que conhecia e com quem partilhava problemas de ordem existencial. Trabalharam os três sobre os lugares em que se radicava, para cada um, uma certa insatisfação pela vida para construirem, em conformidade, os respectivos personagens. Carlota Lagido tornou-se uma matrona de todos os tempos e de todos os espaços lidando, obcessivamente, com as suas tarefas do quotidiano; Luís Castro um escriturário pequenino e cinzento que tenta manter a ordem e uma certa sanidade através do refúgio na rotina da escrita; e finalmente o próprio Francisco Camacho, um transeunte desesperado que exorcisa os seus medos de perda de controlo físico, de ser humilhado e de morrer, enfrentando esses temas "de caras" usando o corpo, vários adereços e a própria voz, com um assinalável toque de humor.

Quanto a *Primeiro Nome: Le*, acaba por ser estreada no Porto em finais de 1994 e em Lisboa já no início de 1995; Francisco Camacho considera-a a peça mais completa que fez e a que mais corresponde ao que tem andado à procura: *Acho que é a peça em que vou mais longe na construção de personagens, quer fictícios quer baseados em pessoas reais, embora girando sempre em torno da influência de Le Corbusier, das suas preocupações de ser humano e de artista, das suas teorias de arquitecto e também das formas e das cores dos seus desenhos. A partir desta influência orientadora a peça acaba por tratar temas muito actuais como a sexualidade, o poder, a agressividade e o desconforto de espaços e situações, e dessa forma considero-a uma peça muito política, sem ser panfletária.* No que diz respeito à construção do espectáculo em si, desenvolve-se por cenas que se sucedem umas às outras, exigindo dos intérpretes uma grande concentração para evitar quebras na intensidade da caracterização dos personagens de cena para cena. Tem também improvisação integrada no espectáculo e o coreógrafo continua a incomodar o público, embora com a preocupação de nunca ultrapassar limites aceitáveis. Embora considere que tudo corre bem, Francisco Camacho continua insatisfeito com o equilíbrio da parte final da peça, considerando que nem sempre conseguiu resolver da melhor maneira as necessárias oscilações de ritmo e intensidade para manter o público preso à acção. De qualquer forma acha fundamental que a obra continue a rodar porque dessa forma continuará a crescer e a aperfeiçoar-se. Será importante referir ainda que o coreógrafo voltou a sentir a necessidade de pedir a assistência de Fernanda Lapa, ciente de que se tratava de um processo complicado e que a encenadora o poderia ajudar a analisar, seleccionar e estruturar o material reunido.

Quanto ao futuro, Francisco Camacho pensa continuar a tratar temas de hoje trabalhados numa via teatral: *Quero tratar temas actuais mas ligados a questões maiores, de sempre, que se prendem com a sociedade e com o ser humano. É uma necessidade que tem a ver com o meu próprio crescimento intelectual. Estou mais consciente dos problemas que nos tocam a todos e acima de tudo, gostaria de fazer sempre a ponte com a realidade, com aquilo que observamos à nossa volta. Quanto ao movimento, estará sempre presente, porque*

para mim é muito importante, mesmo que as pessoas por vezes não o reconheçam enquanto tal. Só que dificilmente será movimento por movimento; serão sempre acções, atitudes físicas, comportamentos, movimentos que surgem e se desenvolvem de acordo com uma lógica, digamos, mais teatral. Aliás hoje em dia já não considero os meus trabalhos danças ou coreografias, são pura e simplesmente espectáculos.

José Fabião

Pour bien
(1995)

Sílvia Real

SÍLVIA REAL

Para Sílvia Real dançar é estar em palco e o palco um vício que a intriga e fascina. Mas o movimento não lhe chega e recorre ao que for necessário para conseguir expôr algumas ideias, que desenvolve a partir de imagens fortes e invulgares que de quando em quando a perseguem.

Sílvia Real nasceu em Alhandra em 1969. Sempre gostou de dançar em ocasiões sociais e formava com o seu pai um par muito animado em que se centravam as atenções em noites de festa. Foi uma tia que achou que esta "queda" para a dança merecia ser estimulada e um dia decidiu trazê-la a Lisboa para aprender a dançar. Foi parar ao estúdio de Luna Andermatt (1982-84), com quem fez aulas de ballet. Vinha de propósito de Alhandra - onde continuava a viver e a estudar - duas vezes por semana. Luna Andermatt apercebeu-se das capacidades da aluna e começou a picá-la. Se quizesse progredir e fazer da dança mais do que um hobby, deveria saír de Portugal para poder estudar a sério. Sílvia Real entusiasmou-se, os seus pais apoiaram-na, e em 1984 partiu para Londres onde permaneceu cinco anos. A princípio, mais do que tentar descobrir uma carreira, Londres era a aventura, um mundo de experiências, polifacetado e multicultural, um autêntico fascínio para uma jovem de 15 anos saída de Alhandra. Começou por estudar no London Studio Centre (1984-86), escola recomendada por Luna Andermatt. Era uma boa escola a nível do bailado e abrangia ainda a área do musical, com o ensino do sapateado, do jazz, voz e teatro, mas não era a escola certa para Sílvia Real.

Sentia-se sobretudo atraída pela dança contemporânea, sentimento comprovado através de espectáculos que via, e por isso começou à procura de uma alternativa. Descobriu o The Place, onde se encontra sediada a London Contemporary Dance School e graças a uma bolsa da SEC continuou aí os seus estudos por mais três anos (1986-89). Durante o primeiro ano tudo correu bem, mas depois deparou-se com alguns problemas: *Comecei a perceber que estava a ser bloqueada. Só se podia aprender, aprofundar e aplicar a técnica Graham. Quando comecei a fazer os meus primeiros trabalhos coreográficos, que faziam parte do currículo escolar, era sempre muito criticada porque, segundo eles, não estava a conseguir desenvolver o movimento. Por isso considero que os alunos eram um bocado castrados nesta escola, porque pelo menos quando lá estive, éramos obrigados a seguir aquela linha Graham. Hoje em dia penso que foi bom levar com aquelas críticas na cara, porque me fez pensar ainda mais, mas na altura foi demolidor. Quando ouvimos a mesma coisa muitas vezes começamos a pensar se é verdade ou não... e comecei a desiludir-me um bocado.*

Quando regressou a Lisboa, com vinte anos, Sílvia Real teve que passar por um periodo difícil de adaptação até conseguir inserir-se no meio. Com efeito, como sempre vivera em Alhandra, não conhecia ninguem da dança em Lisboa. Valeram-lhe durante esses primeiros tempos os conhecimentos que tinha da técnica Pilates que aprendera em Londres durante dois anos, ao ponto de se tornar assistente do Centro onde se iniciou. Com efeito, durante o período de desencanto relativamente à escola do The Place, Sílvia Real encontrou na técnica Pilates uma espécie de refúgio: acompanhamento individual, trabalho direccionado, muito anatómico, que cada um aprendia a orientar de acordo com as suas necessidades. Terá interesse referir que esta técnica foi estudada e concebida por um alemão, Joseph Pilates, especificamente para treinar recrutas e posteriormente alargada a uma comunidade mais vasta. Hoje em dia muita gente do teatro e da dança encontra nesta técnica uma maneira saudável de assegurar a manutenção física. Baseia-se em diferentes exercícios, muitos deles executados em máquinas de molas com uma estrutura em madeira que permitem trabalhar os diferentes músculos de uma forma isolada. Tanto as máquinas como os respectivos exercícios foram concebidos a partir da ideia que os músculos não devem ser forçados no sentido da dilatação, mas sim fortalecidos no sentido do alongamento. A sua prática ajuda a controlar a respiração e a coordenar os movimentos. Sílvia Real continua a fazer esta técnica em paralelo ou como alternativa às aulas de dança e garante que consegue dessa forma manter-se em boa forma física. Uma vez instalada em Lisboa, Sílvia Real conseguiu um subsídio para o primeiro

emprego e montou o Centro Pilates, actividade com que garantiu a sua subsistência até se entrosar mais no meio da dança (permanece hoje a sua fonte regular de rendimento).
Entre 1989 e 1990, Sílvia Real procurou estabelecer contactos frequentando workshops de diversos coreógrafos independentes e chegou a associar-se a Mónica Lapa e a Aldara Bizarro - que estavam como ela a tentar implantar-se - para formar o grupo "Criatura" (1990). Não durou muito tempo, mas foi através desse grupo que conseguiram negociar a venda de alguns espectáculos em que apresentaram os seus projectos.
De repente surgiu a oportunidade de trabalhar para João Fiadeiro, que andava a escolher bailarinos para o seu primeiro projecto de fôlego, *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto* (1990): *Trabalhar com o João representou em primeiro lugar um grande contentamento. Foi uma confirmação de que era capaz de dançar e seguir a carreira para a qual tinha passado cinco anos a trabalhar. Depois houve o lado de ser o início de um projecto e isso deu-nos a todos uma força enorme. Éramos autênticamente uma família, e a esse nível também foi maravilhoso. Por outro lado também tive desafios. Parece inconcebível, mas foi a primeira vez que contactei com o contacto-improvisação. Tive imensas dificuldades no início, não percebia nada daquilo, mas depois, porque o João é excelente a nível pedagógico, consegue dar a motivação certa para as pessoas irem com calma e chegarem lá, acabei por conseguir e isso foi fantástico.*
Sílvia Real dançou para João Fiadeiro durante mais de dois anos, até à criação de *O Que Eu Penso Que Ele Pensa Que Eu Penso* (1992). Nessa altura recebeu um convite para ir trabalhar com Vera Mantero. Ao princípio ainda tentou conciliar, mas apercebeu-se que era impossível e optou por partir para uma nova aventura que iria de certo representar um confronto com novos processos, novas ideias, novas experiências. Mais uma vez viu-se envolvida num primeiro grande projecto, a criação de *Sob* (1993), já que se tratava, para Vera Mantero, de uma espécie de recomeço da sua actividade criativa. Com esta coreógrafa Sílvia Real teve a oportunidade de partilhar a pesquisa de uma via mais teatral e de se tornar cúmplice de uma série de questões relativas ao porquê e ao para quê da dança: *A Vera questiona sistematicamente tudo, desde o processo de trabalho ao mundo que nos rodeia, à função da dança... nunca está completamente certa de nada. E se às vezes a ausência de certezas pode ser angustiante, porque é preciso acreditar nalguma coisa para se poder produzir algo para apresentar em palco, é bom ter coragem para passar por essa fase, porque quando a ultrapassamos, o resultado sai enriquecido.*
Aquela que Sílvia Real considera a sua primeira coreografia, intitula-se *Pour Bien* e foi estreada no início de 1995 na Culturgest. Mas houve peças anteriores, decisivas para os resultados obtidos neste último trabalho. Acontece que essas peças foram sempre apresentadas no âmbito do currículo escolar ou em circunstâncias informais, são todas de curta duração - não ultrapassam os 10 minutos - foram concebidas em pouco tempo e enquanto fazia mil e uma outras coisas, factores que levam a coreógrafa a classificá-las de experiências, sem a maturidade e profundidade que caracterizam uma coreografia "a sério", com princípio, meio e fim. Apresentam uma importante característica comum: partem da força de uma imagem, a maior parte das vezes condicionada por estímulos musicais. Depois, Sílvia Real entra num trabalho de pesquisa à procura de justificações que legitimem e orientem o desenvolvimento dessa imagem inicial.
Com efeito, embora não fosse obrigatório, Sílvia Real sempre quis participar nos "acessments" das duas escolas que frequentou apresentando as suas propostas. E é curioso verificar que sempre o fez propondo ideias e material que nada tinham directamente a ver com o que estava a aprender nessas escolas. Segundo afirma, na altura sentia-se um bocado perdida, sem linguagem com que se identificasse e quisesse fazer sua, e foi perante esse vazio que optou por ideias "mais malucas" que ganhavam corpo "em situação", e não pelo movimento. No London Studio Centre espantou os professores, que nos comentários escritos confessavam que se tratava de

propostas originais, mas que não percebiam bem porque é que ela tinha escolhido aquela escola. Mas pelo menos o "feed-back" era encorajador, ao contrário do que aconteceu depois na London Contemporary Dance School que, precisamente por estar vocacionada para a dança contemporânea, deveria ter dado mostras de uma maior abertura.

Mas regressando às imagens que estão por detrás destes trabalhos, valerá a pena mencionar algumas: em *Bute-bute* (1987) - criada no The Place e apresentada também em Lisboa no âmbito de uma mostra promovida pelo Clube de Artes e Ideias - partiu da música de Bach a que associou a imagem de um jogo com botas enormes e longos atacadores; em *Variações* (1990), sobre música de António Variações, aparece pendurada pelos pés; em *Crua* (1992) obcecada pelas interpretações de Maria Callas, está pendurada pelos cabelos; e em *Edina* (1993) exibe várias mãos numa bandeja, ao som da música de Satie. Esta última peça, a mais longa (cerca de 10 minutos), é das poucas em que o tema de partida não foi de ordem musical. Surgiu integrada numa Mostra que a Culturgest organizou, que tinha como tema a guerra da Bósnia: *Para mim foi muito bom terem-me imposto um tema, porque eu não consigo começar a trabalhar a partir do nada. O nada pode ser tanta coisa... Assim deram me um tema e uma fotografia e isso foi um importante ponto de partida. Comecei por ler bastante, alguns livros, mas sobretudo artigos de jornais, para aprofundar os meus conhecimentos sobre aquela guerra e foi por acaso, uma sorte, que me apareceu à frente uma colectânea de cartas escritas por habitantes de Sarajevo que nunca chegaram ao destinatário. Foi lá que encontrei um poema de uma miúda de doze anos, que se chamava Edina, e que se tornou a base deste trabalho. Impressionou-me muito porque falava sobre o sofrimento, sobre a perseguição e a morte com a inocência e a acuidade que só as crianças conseguem ter. Referia-se também a mãos mortas, a membros mortos. Achei isso uma imagem muito forte e foi por isso que resolvi pegar em várias mãos de manequins, que levei para o estúdio. Fiz várias experiências e concebi uma peça em torno dessas mãos rígidas e inertes, uma peça que pretende falar de Edina, retratá-la através daquilo que eu senti ao ler o poema que ela escreveu. O tema da guerra é particularmente difícil e achei que concentrar-me neste personagem seria uma boa solução para conseguir abordá-lo.*

Foi a seguir a *Edina* que Sílvia Real teve a oportunidade de concretizar um projecto que a perseguia há algum tempo: dedicar-se ao desenvolvimento da ideia de "pendurada pelos cabelos" apresentada pela primeira vez em *Crua*.

Com efeito, queria criar algo de mais consistente, que fosse mais longe no porquê daquela mulher e daquela postura. Com a ajuda de Luís Filipe Quitas, a ideia acabou por crescer em torno de uma personagem histórica - D. Filipa de Lencastre - concebida como referência base para uma crítica contundente à vulgarização de temas e sentimentos sérios através dos media: *Estudámos muito a figura de Filipa de Lencastre e a sua época, mas não pretendíamos dar uma lição de História a ninguém. Fazer a ponte entre este personagem e questões contemporâneas teria concerteza várias alternativas, mas quisémos denunciar iniciativas como os "Perdoa-me", as caixas de fósforos com caravelas, as t-shirts e as canetas, que banalizam coisas sérias só para fazer dinheiro.* Esta obra é produto de um trabalho de equipa; Sílvia Real (coreografia e interpretação), Luís Filipe Quitas (argumento, cenário e interpretação) Sérgio Pelágio (banda sonora original) e Ana Teresa Real (adereços e figurinos) discutiram, propuseram, improvisaram e interferiram nas áreas uns dos outros. Mais uma vez, o movimento não vale por si mesmo. O projecto de desenvolvimento da ideia inicial continuou a fazer-se com base em imagens e conteúdos acrescentados que o movimento não faz mais do que enquadrar e valorizar. E tudo isto é construído com muito humor e um assinalável sentido de eficácia em termos de comunicação com o espectador. Actualmente, para rodar a peça, Sílvia Real debate-se com o problema da duração, 35 minutos, por não preencher o espectáculo de uma noite inteira. Uma questão de marketing que a vai obrigar a arranjar uma

solução para perfazer, pelo menos, os 50 minutos, sem alterar a estrutura do que está feito e sem acrescentar "para encher".

Quando fala sobre o futuro, Sílvia Real tem algumas ideias concretas: gostaria de voltar a estudar, sobretudo na área do teatro, e de continuar a dançar para outros coreógrafos, porque são sempre experiências enriquecedoras e estimulantes. Quanto a coreografar, logo se verá: *Gosto muito de coisas novas e o ter que conhecer e entender como funciona a cabeça de outra pessoa é um desafio que me atrai imenso. Acho que sou mais um bicho de palco do que, talvez uma criadora. Se começo a criar coisas um pouco mais desenvolvidas, é também porque tenho que estar a trabalhar... não é por sentir necessidade de criar. O que eu tenho é que estar em palco. É um vício, mesmo, e se não tenho trabalho, a única hipótese é ser eu a criar.*

ano	coreógrafo	obra	companhia	iniciativa	local
1979	Paula Massano	Areias	Dança Grupo		Trafaria
1980	Paula Massano	Máscaras	Dança Grupo		Coliseu dos Recreios
	Paula Massano	Lianora	Dança Grupo		Coliseu dos Recreios
1981	Paula Massano	Tempos	Dança Grupo		Lisboa
	Paula Massano	Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica	Dança Grupo	FITEI	Auditório Carlos Alberto
1982	Paula Massano	Improvisações			Galeria Metrópole
1984	Paula Massano	Zoo&Lógica			Galeria Os Cómicos
	Paula Massano	Solus		SITU	Auditório da Fac. de Letras, Coimbra
	Paulo Ribeiro	Meu Caro Amigo	Stridanse *	Bienal Off	Lyon
	Paulo Ribeiro	Stride la Vampa	Stridanse	Bienal Off	Lyon
	Mónica Lapa	Little Bit of Beat	Lisboa Tap Dancing Show		Café Concerto, Lisboa
1985	Paulo Ribeiro	Facéties	Stridanse **		Casa da Cultura de Tourrai
	Margarida Bettencourt	1º Encontro dos Peixes			Forum Picoas, Lisboa
	Mónica Lapa	Ritmo di Rima			Sala Experimental do Teatro D.Maria II
1986	Paula Massano	[i=3,14 16=C		Lisboa/Nova Iorque/Lisboa	Conservatório Nacional
	Paula Massano	Memórias e Refracções do Festival		BUC	Coimbra
	Mónica Lapa	América Sul-América	As Meninas de Lisboa		Lisboa
	Mónica Lapa	Sunny Side	As Meninas de Lisboa		Lisboa
	Mónica Lapa	Dixieland	As Meninas de Lisboa		Lisboa
1987	Margarida Bettencourt	Do It Yourself - Serviço Permanente	Ballet Gulbenkian	Estúdio Coreográfico	Fundação Calouste Gulbenkian
	Clara Andermatt	Lib(e)ra (1)		Mostra Portuguesa de Artes e Ideias	Instituto Franco-Português
	João Fiadeiro	Lib(e)ra (1)		Mostra Portuguesa de Artes e Ideias	Instituto Franco-Português
	Mónica Lapa	Sul	As Meninas de Lisboa		Lisboa
	Mónica Lapa	Tinta Verde	As Meninas de Lisboa		Lisboa
	Vera Mantero	Ponto de Interrogação	Ballet Gulbenkian	Estúdio Experimental	Fundação Calouste Gulbenkian
	Rui Nunes	À Janela /		Mostra Portuguesa de Artes e Ideias	Instituto Franco-Português
	Silvia Real	Bute-bute		Mostra da London Contemp. D. School	The Place, Londres
1988	Paula Massano	Pinacolada			Teatro do Bairo Alto
	Madalena Victorino	Queda num Lugar Imaginado	Atelier Para Não Profissionais de Madalena Victorino		Quinta Maria Gil
	Paulo Ribeiro	Taquicárdia	Companhia de Dança de Lisboa		Viseu
	Margarida Bettencourt	Con-m-certo Sentido	Aparte	BUC	Teatro Académico Gil Vicente
	Margarida Bettencourt	Io Sono una Bambina o Sono un Disegno	Ballet Gulbenkian	Programa Jovens Coreógrafos	Fundação Calouste Gulbenkian
	José Laginha	Desperdícios (1)		BUC	Auditório do TEUC, Coimbra
	Clara Andermatt	Somos Diferentes		Workshop Coreográfico da Companhia de Dança de Lisboa	Teatro Municipal de S. Luiz
	Mónica Lapa	Percussão/Sapateado			Aula Magna, Lisboa
	Vera Mantero	Duas Improvisações Sobre Música de Prince			Teatro da Trindade
	Vera Mantero	Os Territórios	Ballet Gulbenkian	Programa Jovens Coreógrafos	Fundação Calouste Gulbenkian
	Vera Mantero	Em Corpo com Som		BUC	Teatro Avenida
	Amália Bentes	Vertigem			Escola Superior de Dança
	Rui Nunes	Frivolidades		Workshop Coreográfico da Companhia de Dança de Lisboa	Teatro Municipal de S. Luiz
	Rui Nunes	Fuga	Companhia de Dança de Lisboa		Teatro Municipal de S. Luiz
	Francisco Camacho	Desperdícios (1)		BUC	Auditório do TEUC, Coimbra
	Francisco Camacho	Improvisação (solo)			Galeria Monumental
	Francisco Camacho	Três em Meio Acto		ARTEJO	Gare Marítima de Alcântara
	Francisco Camacho	Improvisação (dueto)			Forum Picoas
1989	Madalena Victorino	Projecto Tojeira	Atelier Para Não Profissionais de Madalena Victorino		Beira Baixa (numa herdade)
	Madalena Victorino	Madeira/Matéria/Materiais	Atelier Para Não Profissionais de Madalena Victorino		Museu da Água
	Margarida Bettencourt	Divagações	Aparte		Teatro Gil Vicente
	José Laginha	8:30 / m		Xira Jovem	Vila Franca de Xira

ano	coreógrafo	obra	companhia	iniciativa	local
	Clara Andermatt	En-tim ***		Certamen Coreográfico	Sala Olympia, Madrid
	Joana Providência	1396 PPM	Atelier Para Não Profissionais de Madalena Victorino		Ateneu Comercial de Lisboa
	Joana Providência	Mecanismos			Escola Superior de Dança
	Joana Providência	In-tensões			Auditório Carlos Alberto
	João Fiadeiro	Plano para Identificar o Centro	Ballet Gulbenkian	Workshop Coreográfico	Fundação Calouste Gulbenkian
	Vera Mantero	A Sala ao Lado	Companhia de Dança de Lisboa		Teatro Municipal de S. Luiz
	Vera Mantero	Quatro Fadinhas do Apocalipse	Ballet Gulbenkian	Estúdio Experimental	Fundação Calouste Gulbenkian
	Vera Mantero	Uma Rosa de Músculos *		Solos a Nijinsky	Acarte
	Amélia Bentes	De Noite Interferências, um Reverso sem Sentido		Artejo	Lisboa
	Francisco Camacho	O Diâmetro e o Raio de um Contrabaixo		Festival Artimágica	Cinetreatro de Peniche
	Francisco Camacho	Inventário em Cinco Andamentos	Companhia de Dança de Lisboa		Teatro Municipal de S. Luiz
1990	Paula Massano	Estranhezas		Mostra de Dança Cont. Portuguesa	Acarte
	Paula Massano	Bailarina do Mar	Companhia de Dança de Lisboa		Acarte
	Madalena Victorino **	Torrefacção **	Atelier Para Não Profissionais de Madalena Victorino		Torrefacção Lusitana
	Paulo Ribeiro	Derradeiro Beijo	Companhia de Dança de Lisboa		Teatro Municipal de S. Luiz
	Paulo Ribeiro	Ad Vitam	Ballet Gulbenkian		Fundação Calouste Gulbenkian
	Paulo Ribeiro	Percursos Oscilantes	Ballet Gulbenkian		Fundação Calouste Gulbenkian
	Paulo Ribeiro	Modo de Utilização		Plataforma de selecção - Europália 91 BUC	Coimbra
	José Laginha	... dos Bens dos Íntimos		Concurso Para Jovens Coreógrafos	Convento do Beato
	Clara Andermatt	Só Um Bocadinho		Certamen Coreográfico	Sala Olympia, Madrid
	Clara Andermatt	Solo		Festival Tardor	Barcelona
	Joana Providência ***	Glória T		Plataforma de Selecção - Europália 91 BUC	Teatro Académico Gil Vicente
	Aldara Bizarro	Me, Myself and Influências	Companhia de Dança de Lisboa	Workshop Coreográfico	Teatro Municipal de S. Luiz
	João Fiadeiro	Do Medo da Ilusão e da Queda	Ballet Gulbenkian		Fundação Calouste Gulbenkian
	João Fiadeiro	Retrato da Memória Enquanto Peso Morto •		Plataforma de Selecção - Europália 91 BUC	Garagem da Rodoviária Nac., Coimbra
	Monica Lapa	Bimarginário (1)			Auditório do Grupo Desportivo do B.E.S.C.L.
	Vera Mantero	Blá Blá Blá (1)		Plataforma de Selecção - Europália 91 BUC	Coimbra
	Amélia Bentes	20 RPM			Escola de Dança do Conservatório Nacional
	Rui Nunes ****	Generosidades da Alma		Concurso Para Jovens Coreógrafos	Convento do Beato
	Rui Nunes	Estranhezas Solidificadas por um Fio de Água			Tomar
	Marta Lapa	Sem Título			Escola Superior de Dança
	Francisco Camacho	Bimarginário (1)			Auditório do Grupo Desportivo do B.E.S.C.L.
	Francisco Camacho	Blá Blá Blá (1)		Plataforma de Selecção - Europália 91 BUC	Coimbra
	Francisco Camacho	Quatro e o Quarto		Plataforma de Selecção - Europália 91 BUC	Garagem da Rodoviária Nac., Coimbra
	Silvia Real	Variações		Workshop Coreográfico da Companhia de Dança de Lisboa	Teatro Municipal de S. Luiz
1991	Paula Massano	Parcelas ABC+ (1)		Mostra de Dança Cont. Portuguesa	Acarte
	Madalena Victorino	O Terceiro Quarto			Lisboa (numa casa abandonada dos anos 50)
	Paulo Ribeiro	Encantados de Servi-lo	Nederlands Dans Theater II		AT&T, Den Haag
	Paulo Ribeiro	O Beijo da Técnica no Futuro			Acarte
	Margarida Bettencourt	A Última Noite	Aparte	Mostra de Dança Cont. Portuguesa	Acarte
	José Laginha	eXperimentos			Edifício Monumental
	Clara Andermatt	Louca, Louca, Sensação de Viver	Companhia Clara Andermatt	Mostra de Dança Cont. Portuguesa	Acarte
	Joana Providência	Parcelas ABC+ (1)		Mostra de Dança Cont. Portuguesa	Acarte

O festival Danças na Cidade é subsidiado por:
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
Instituto Português do Bailado e da Dança

e na presente edição teve o apoio de:

LISBOA
CÂMARA MUNICIPAL
CULTURA

IPJ
Instituto Português da Juventude

FORUM DANÇA

FUNDAÇÃO DAS DESCOBERTAS
CENTRO CULTURAL DE BELÉM

A BARRACA
TEATROCINEARTE

CARTÃO JOVEM

CLUBE PORTUGUÊS
ARTES E IDEIAS

Hotel Sofitel
LISBOA
★★★★

PEUGEOT
PORTUGAL
Sucursal de Alfragide

epi
Escola Profissional da Imagem

COLORFOTO
fotografia e cinema

Valeza
Actividades Hoteleiras, Lda.

RÁDIO PARIS LISBOA

O INDEPENDENTE

RÁDIO JORNAL

e a colaboração de:

APOD
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA PARA A DANÇA

movimentos

fotografias de

Alberto Plácido

Edmea Brigham

Jorge Gonçalves

José Fabião

José Manuel

Luís Cunha

Luísa Ferreira

Paulo Neves

Rui Palma

movimento

ÍNDICE

Alberto Plácido	3	8
Edmea Brigham	9	14
Jorge Gonçalves	15	20
José Fabião	21	26
José Manuel	27	32
Luis Cunha	33	38
Luisa Ferreira	39	44
Paulo Neves	45	50
Rui Palma	51	56
Curriculum Vitae	57	58

coordenação da exposição
José Fabião

produção
Danças na Cidade

apoio
Agfa

agradecimentos
Alberto Plácido, Edmea Brigham, Jorge Gonçalves, José Fabião, José Manuel, Luis Cunha, Luisa Ferreira, Maria de Assis, Paulo Neves, Rui Palma, Serviço Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian, Teatro Municipal Maria Matos

"Criei movimentos meus, sobre outros que não me pertencem."

Alberto Plácido

"A imagem fotográfica não é apenas o olhar, é mais, mas também é menos, porque a imagem fotográfica é, mais do que tudo ocultação."

M.T.S.

Alberto **P**lácido

Pour bien
1995
Silvia Real

Fim
1994
Rui Nunes

Primeiro nome: Le
1995
Francisco Camacho

Pour bien
1995
Silvia Real

Primeiro nome: Le
1995
Francisco Camacho

"Registar um momento... de entre todos os momentos possíveis..."

Edmea Brigham

Edmea Brigham

Raio de luz
1995
Leonor Keil

O hábito não faz o monge
1995
Ana Rita Barata / Stephan Jurgens

Delirios
1995
Luis Damas

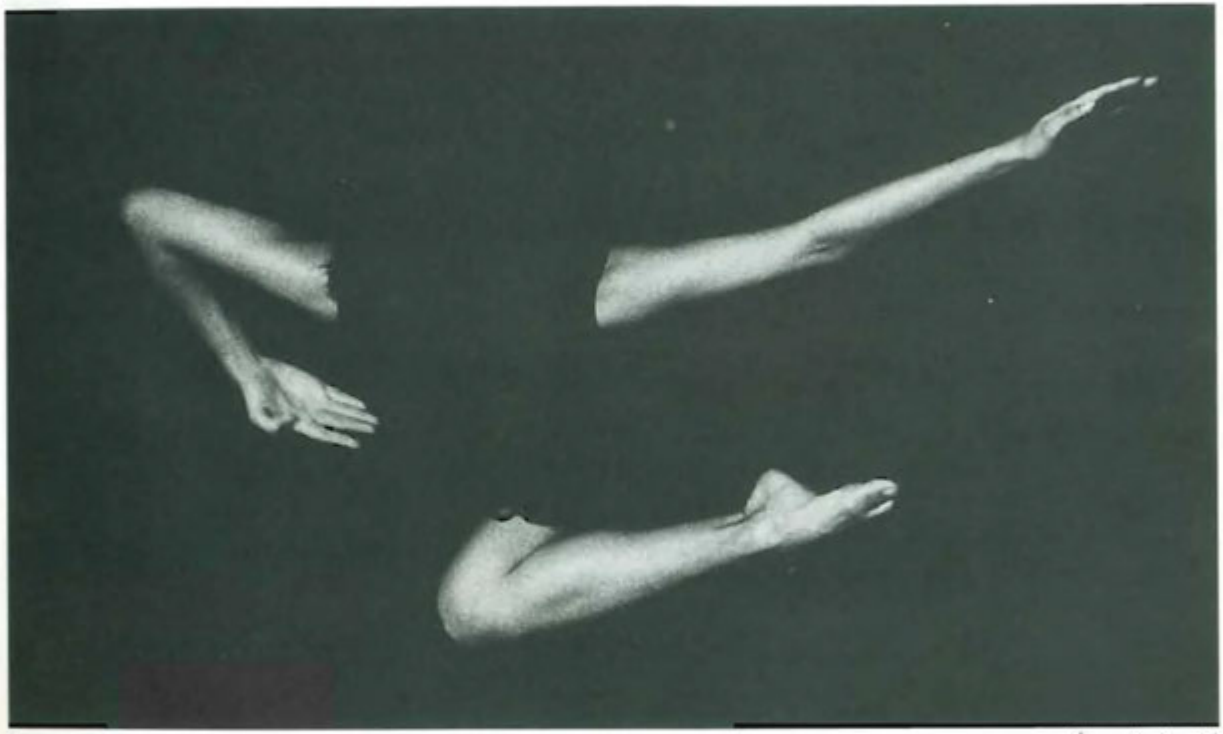
Alma
1993
Aldara Bizarro

Delírios
1995
Luís Damas

"O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa."

Fernando Pessoa

Jorge Gonçalves



É segredo (ensaio)
1995
Célia Alturas

Para enfastiadas e profundas tristezas
1994
Vera Mantero

Fado
1994
Paula Fonseca

Sabão de toilette
1994
Amélia Bentes

2 ' 22" e 22"'
1995
João Fiadeiro

"Um centésimo de segundo aqui, outro ali, todos juntos nunca somarão mais de um, dois, três segundos roubados à eternidade."

Robert Doisneau

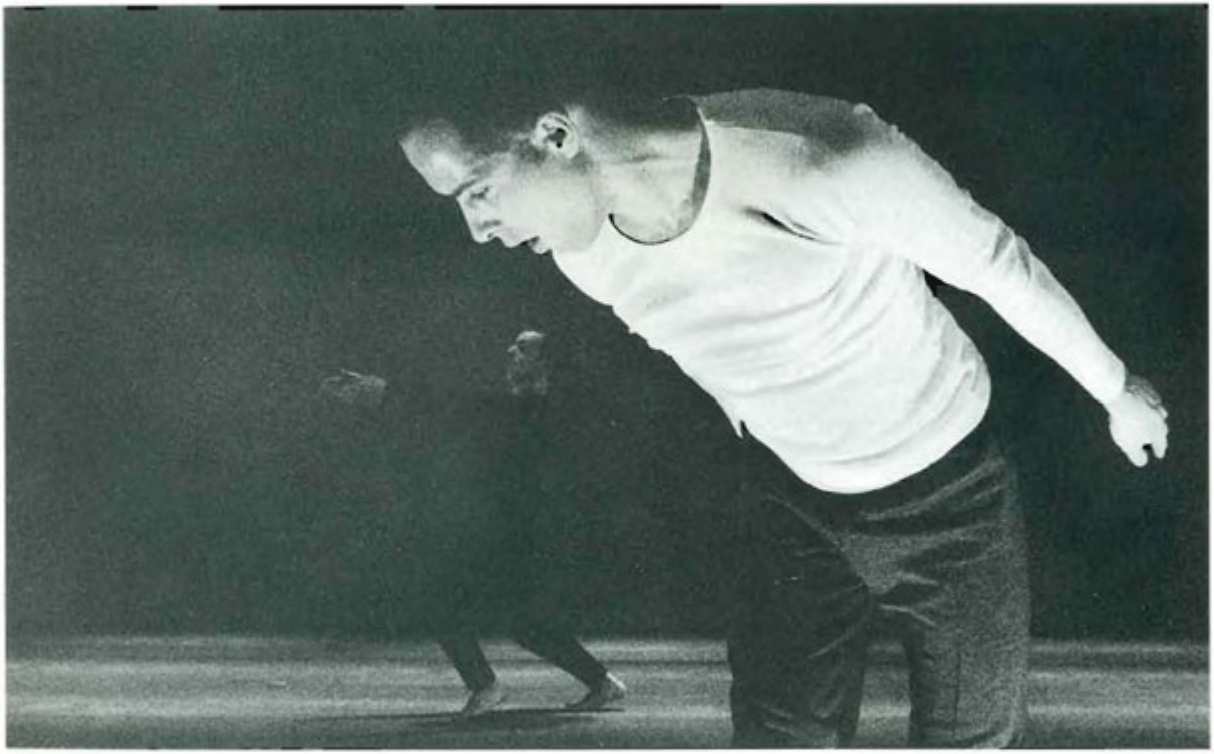
José Fabião

Sabão de toilette
1994
Amélia Bentes

Sustine et abstine
1991
Joana Providência

Cio azul
1994
Clara Andermatt

Um homem seguiu em frente
1994
Rui Nunes

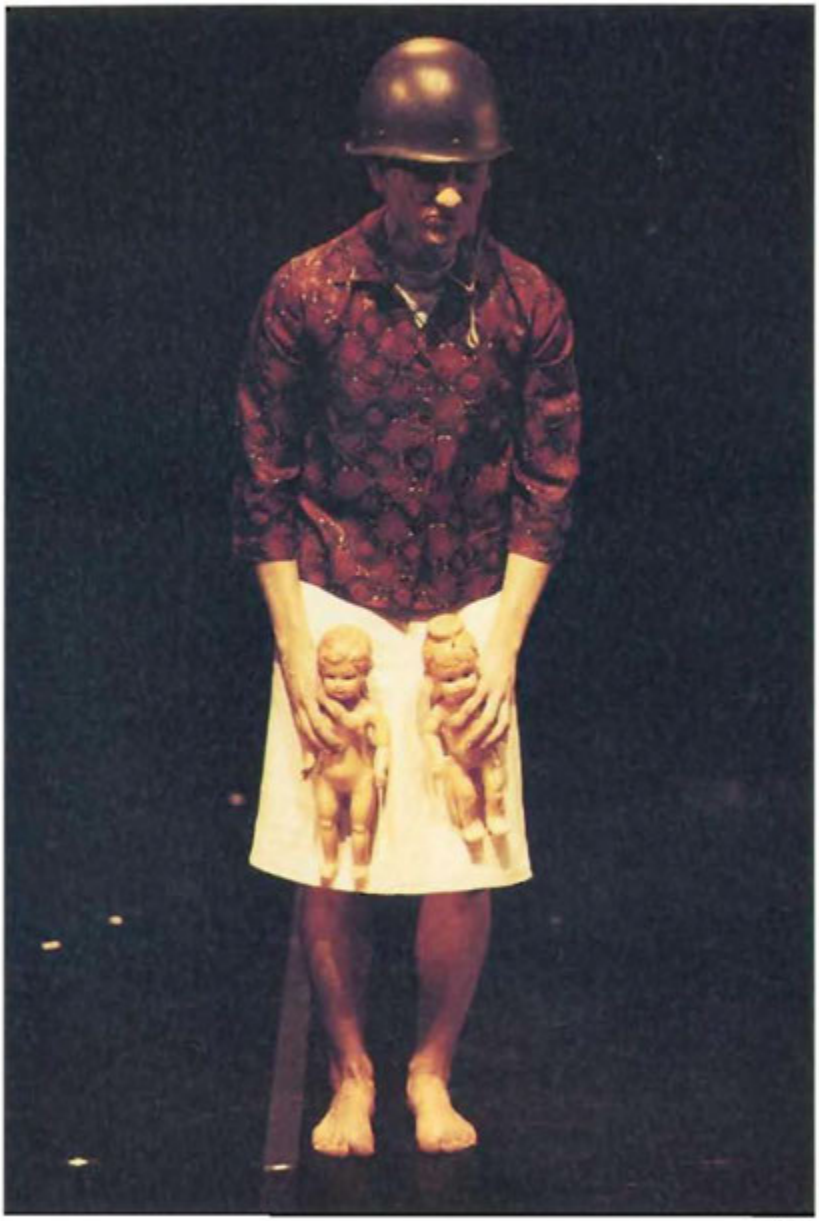


Pinacolada
1995
Paula Massano

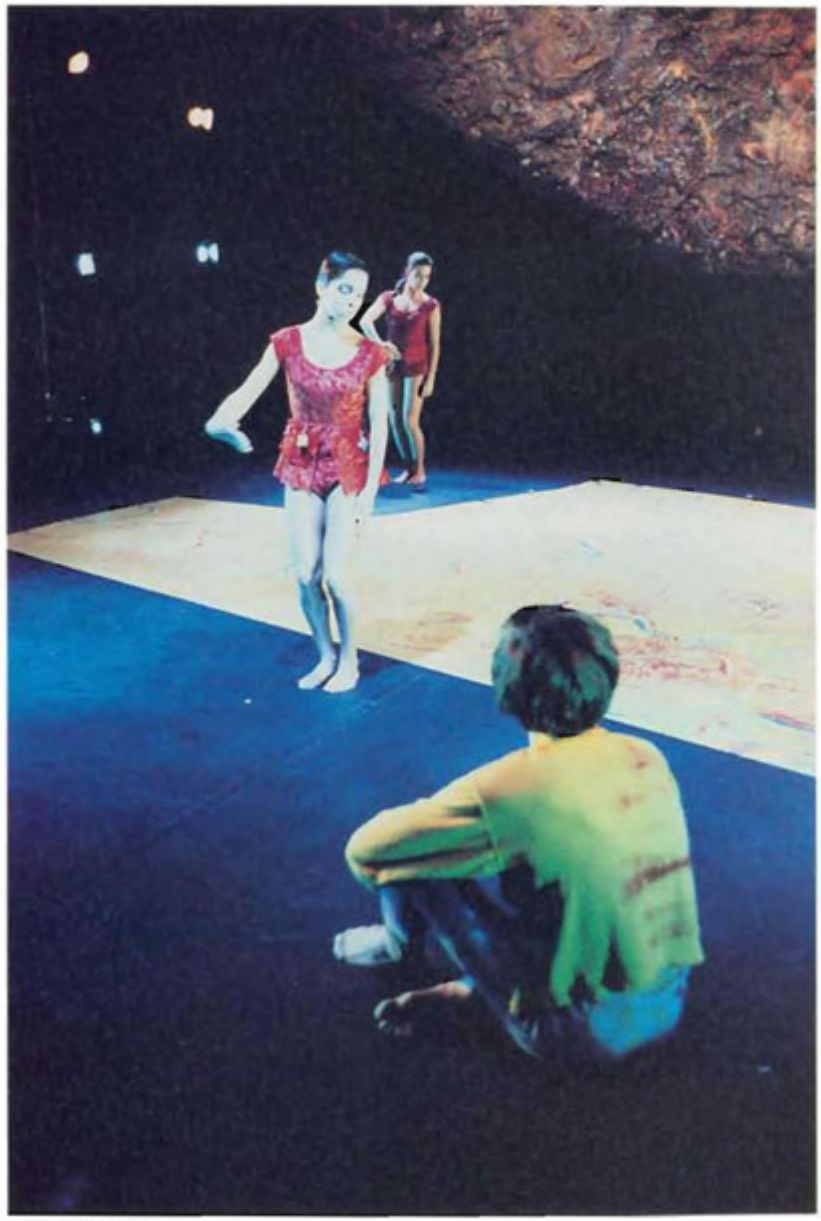
José Manuel

Parcelas A.B.C.+
1991
Paula Massano / Joana Providência

A última noite
1990
Margarida Bettencourt



Sob
1994
Vera Mantero



A bailarina do mar
1990
Paula Massano

Cio azul
1993
Clara Andermatt

"...Os corpos em movimento libertam-se do seu peso, edificando gradualmente um cenário idealizado... Enquanto isso, uma câmara discretamente posicionada aguarda o momento oportuno para disferir o derradeiro golpe..."

Luis Cunha

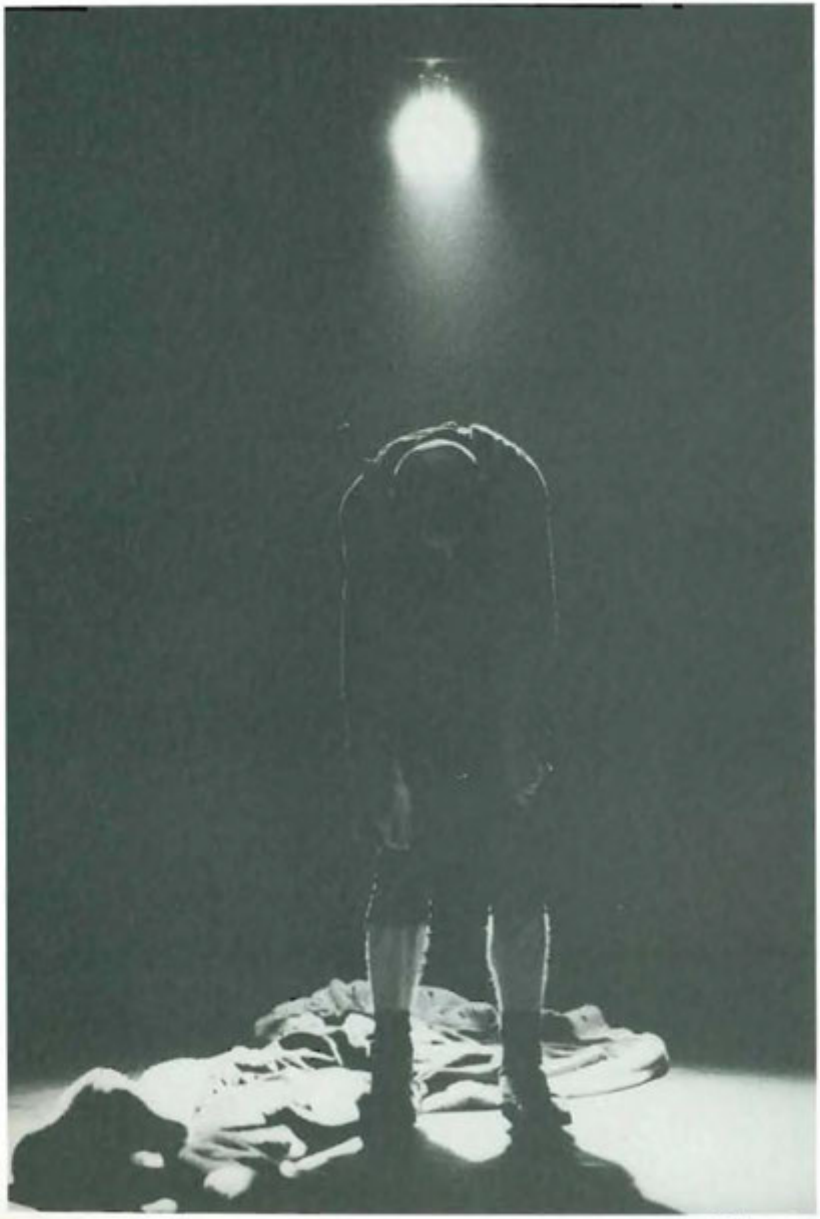
Luis Cunha

O Cansaço dos Santos
1993
Clara Andermatt

O Rei no exílio
1993
Francisco Camacho

Sustine et abstine
1993
Joana Providência

Autoretrato
1993
Madalena Victorino

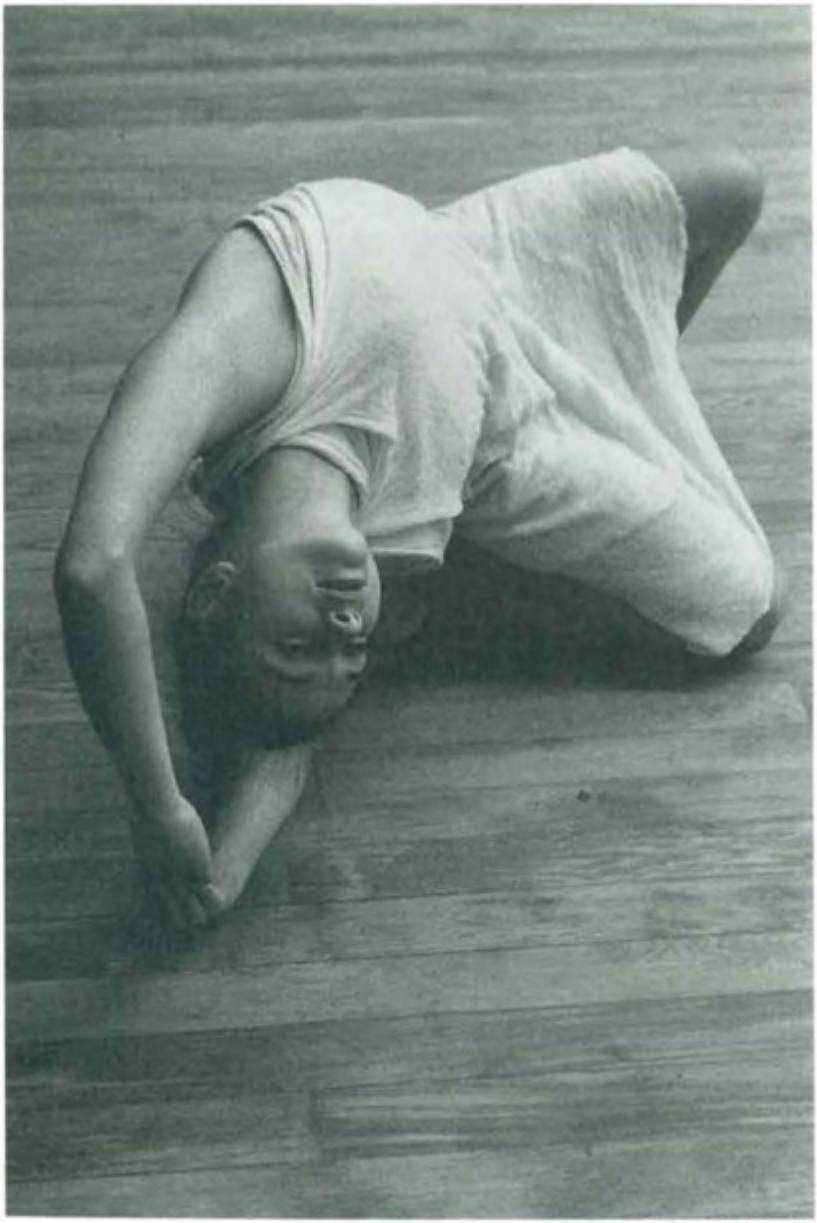


O Rei no exílio
1993
Francisco Camacho

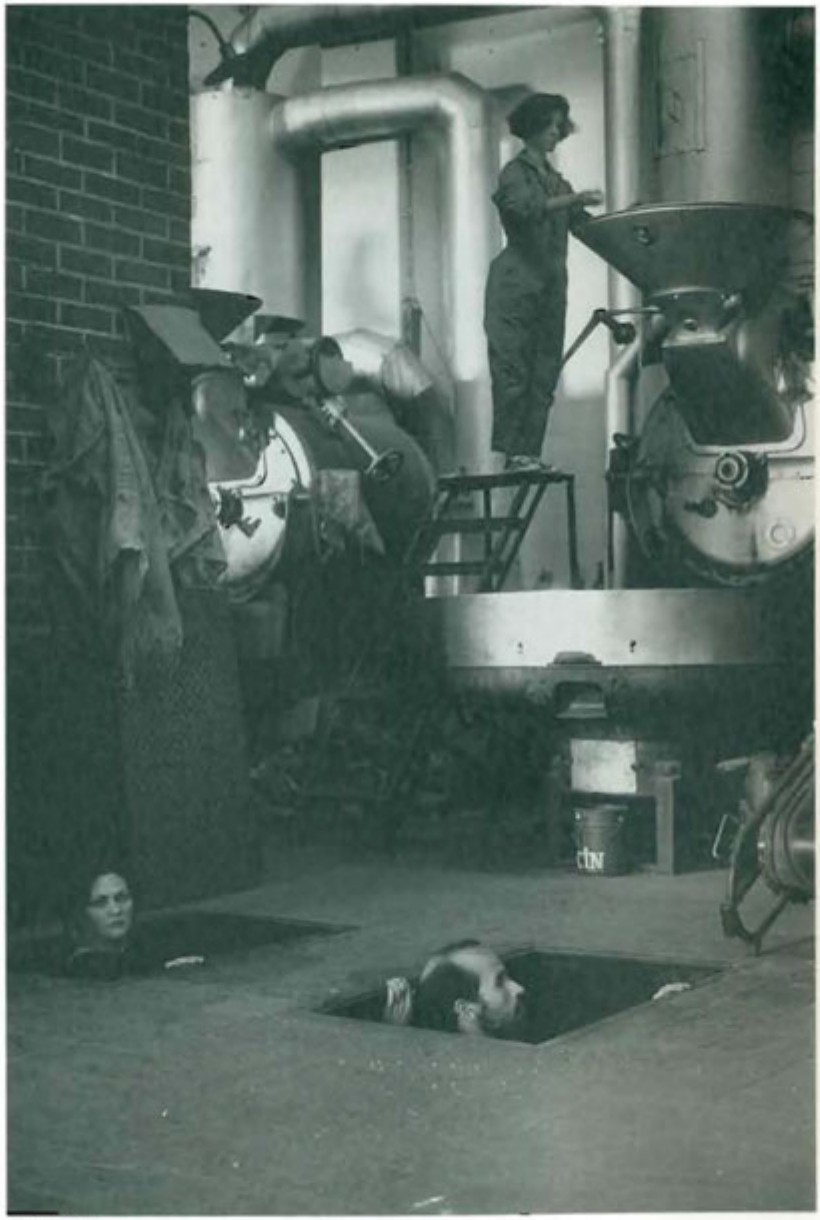
Luísa Ferreira

O terceiro quarto
1991
Madalena Victorino

O terceiro quarto
1991
Madalena Victorino



Auto-retrato
1993
Paula Massano



Torrefacção
1990
Madalena Victorino

Torrefacção
1990
Madalena Victorino

Paulo Neves

Do princípio ao fim (?)
1994
Né Barros

Os vestidos que eu lhes emprestei não eram meus
1994
Isabel Barros

Os vestidos que eu lhes emprestei não eram meus
1994
Isabel Barros

Os vestidos que eu lhes emprestei não eram meus
1994
Isabel Barros

Do princípio ao fim (?)
1994
Né Barros

"Se estivermos alerta e com os olhos e espíritos abertos, veremos que as coisas comuns podem querer dizer qualquer coisa; veremos objectivos muito reais em situações às quais poderíamos, de uma forma, encolher os ombros e chamar acaso...

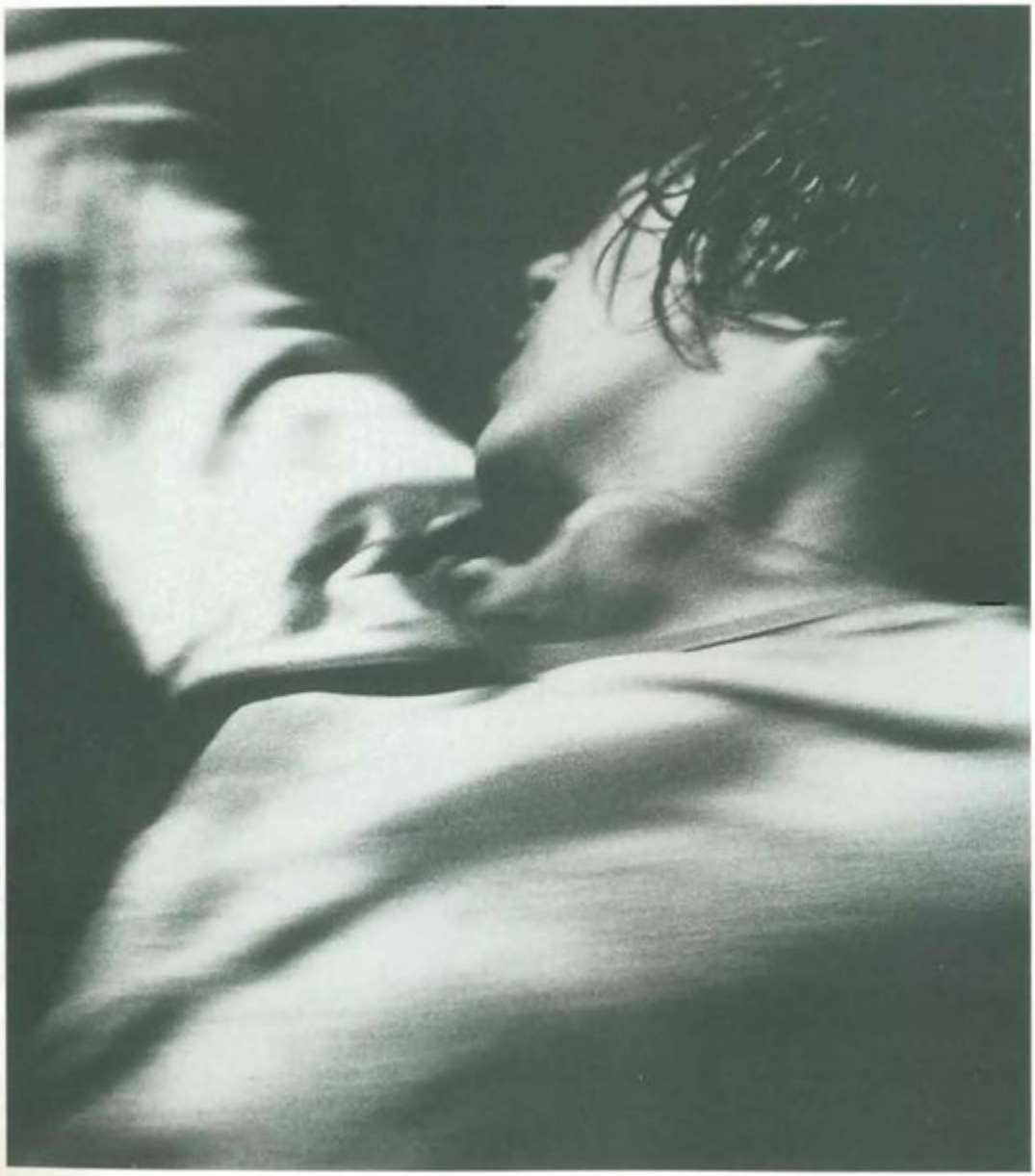
... Há um significado atrás de cada coisa, e desde que haja liberdade para o provar, nada será ao acaso."

Rui Palma

Rui Palma

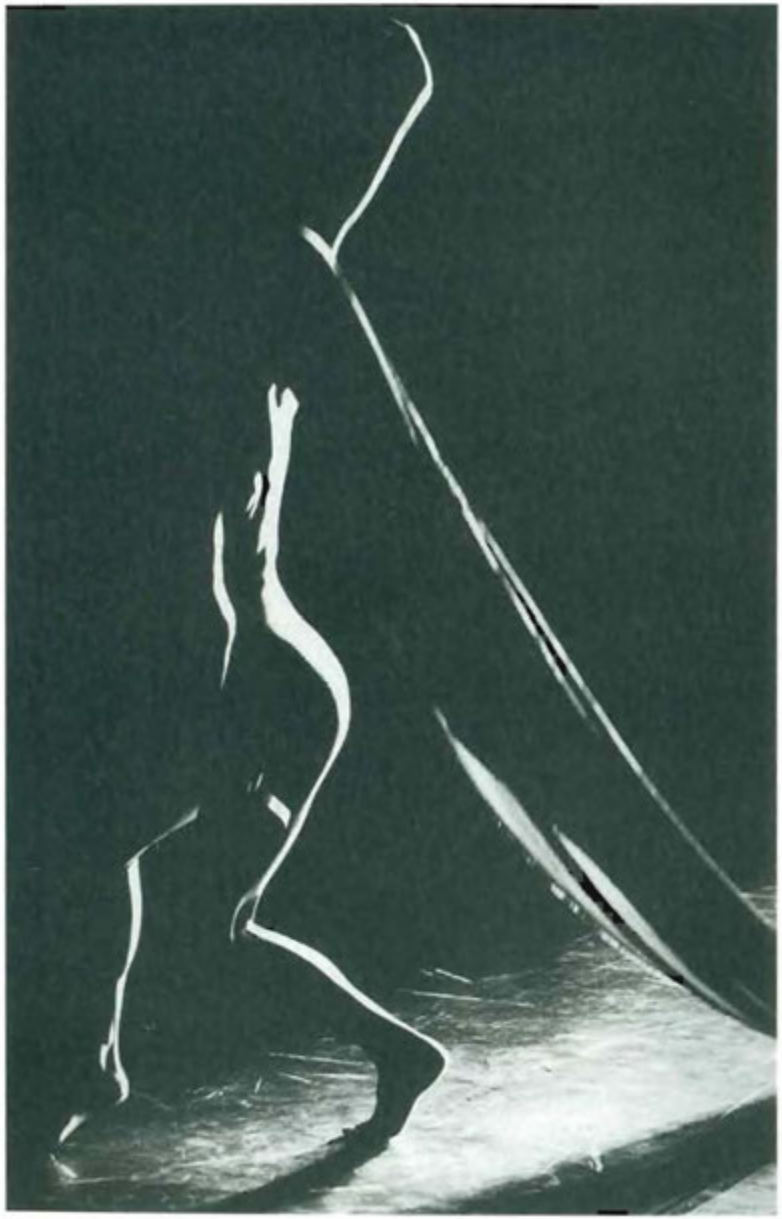
A festa
1994
Madalena Victorino

Ins with outs (ensaio)
1994
Olga Roriz



Imagens de dentro
1994
Sofia Silva

Voz que se cala
1994
Paula Careto



Composição com nú e vermelho (ensaio)
1994
Margarida Bettencourt

ALBERTO PLÁCIDO
Curso de design gráfico e frequência do curso de fotografia no AR.CO.
Curso de fotografia no Instituto Português de Fotografia (IPF).
Designer entre 1984 e 1990.
Fotografia de moda até 1988.
Assistente do fotógrafo Mário Cabrita Gil (1990/92).
Fotografia de publicidade a partir de 1992.
Fotógrafo na Culturgest a partir de 1993 e revista da Música a partir de 1994.
Fotografia de teatro.
Apresentação de diaporamas.

EDMEA BRIGHAM
Nasceu em Tomar em 1959.
Tirou o curso de fotografia do Instituto Português de Fotografia (1984/86).
Estágio de um ano no estúdio de publicidade Olhó Passarinho.
Colaborou com: Jornal África, Diário de Lisboa, Élan, Perfil 35 e Central Models (portfolios para modelos e actores), revista Pais e Filhos, revista Saúde e Boa Forma, revista Pais.
Fotografias para o programa e convite da obra *Branco Sujo* de João Fiadeiro (1993/94).
Participação no Laboratório I e II - Amascultura 1993.
Participação no Laboratório III e IV - Amascultura 1994/95.
Actualmente colabora em regime de avença para a revista TV Mais e Terra Verde e como "freelance" para a revista Crescer.
Exposição de fotografias enquadradas no projecto do livro *Nha Retrato*, sobre os caboverdianos a viver em Portugal, no *Sonhar África* num Outono em Lisboa - Chapitô 1994.

JORGE GONÇALVES
Nasceu em Lisboa em 1967.
Tirou o curso de fotografia da Escola Técnica de Imagem e Comunicação em 1992, sob a orientação de José Fabião e Daniel Blaufuks.
Workshop II dos "MausMaus" com orientação de Álvaro Rosendo, Daniel Blaufuks e Adriana Freire.
Co-fundador de Amnésia Oficina d'Arte Fotográfica em 1994.

JOSÉ FABIÃO
Nasceu em Lisboa em 1950.
Recebeu o primeiro caixote Kodak aos 10 anos. Aos 15 descobre os mistérios da câmara escura e estraga papel fotográfico na busca da imagem perfeita.
Em 1977 ingressou no quadro de pessoal da Secretaria de Estado da Cultura como fotógrafo de Arte.
Entre 1978 e 1985 fez parte dos grupos "Diapositivos" e "Néon", que apresentaram espectáculos multimédia com a participação de artistas plásticos, músicos, bailarinos e actores.
Actualmente é professor de fotografia na Escola Técnica de Imagem e Comunicação e na Escola Profissional de Imagem.
Continua a estragar papel fotográfico em busca da imagem perfeita.

JOSÉ MANUEL
Nasceu em Lisboa em 1958.
Fotógrafo profissional desde 1985. Divide a sua actividade entre a fotografia de Arquitectura e de Dança.
Colabora com o Acarte desde 1990. Efectuou uma exposição no Centro de Arte Moderna, integrada nos Encontros Acarte 1991, sob o tema "Um Ano de Dança no Acarte". Colaborou no livro *Dançaram em Lisboa*, edição de Lisboa 94.

LUIS CUNHA
Nasceu em Lisboa em 1967.
Após finalizar o curso de Design e Comunicação Visual da Escola António Arroio em 1989, iniciou-se como fotógrafo, passando por um estágio de formação profissional no jornal Público em 1993/94.
Actualmente é finalista do curso de fotografia da escola AR.CO e é fotógrafo "freelance".

LUISA FERREIRA
Nasceu em Lisboa em 1961.
Colaborou com: Diário Popular (1986/87), Diário de Lisboa (1987), Semanário (1987), revista Face (1989).
Fotógrafa da Escola de Circo (1987/88).
Documentários em vídeo, para o FAOJ (1988/89).
Foto-repórter das publicações da Pró-jornal: Sete, JL, O Jornal (1986).
Fotografia de Arte para diversas galerias, fotografia de espectáculos e portfólio de actores.
4º Prémio, tema juventude - fotografia a côr, SNBA, 1987.
Diversas exposições de fotografia e instalações vídeo, individuais e colectivas, em Portugal e no estrangeiro.
Repórter fotográfico do jornal Público desde o seu início.

PAULO NEVES
Nasceu no Porto em 1966.
Frequentou vários cursos no núcleo de fotografia do FAOJ do Porto (1980/84).
Entre 1984 e 1988 foi formador de fotografia nesse mesmo núcleo e organizou vários cursos em escolas públicas.
Participação em vários concursos regionais de fotografia, onde obteve alguns prémios e menções honrosas.
Exposição de fotografia em 1984, com a colaboração de um outro fotógrafo portuense - Tiago Azevedo Fernandes - sob o tema "caminhos de ferro", no Mercado Ferreira Borges, no Porto.
Participação numa exposição colectiva sobre a banda rock GNR, na galeria Quadrado Azul, no Porto.
Fotografia de espectáculos no FITEI, concertos, festivais de jazz e teatro de marionetas.
Fotografia de dança contemporânea a partir 1994, com o Ballet Teatro.

RUI PALMA
Nasceu em Aljustrel em 1967.
Tirou o curso de fotografia da Escola Técnica de Imagem e Comunicação em 1992, sob a orientação de José Fabião e Daniel Blaufuks.
Menção honrosa no "Velferdstjenestens Fotokonkurransen" em 1993, na Noruega.
Co-fundador de Amnésia Oficina d'Arte Fotográfica em 1994.

ano	coreógrafo	obra	companhia	iniciativa	local
	Joana Providência	Sustine et Abstine		Festival Klapstuk	Lovaina
	Aldara Bizarro	As Marias e os Papelinhos		Festival Klapstuk	Lovaina
	João Fiadeiro	Solo Para Dois Intérpretes	RE.AL - João Fiadeiro	Festival Klapstuk	Lovaina
	Vera Mantero	A Vida É um Jogo Que um Dia no Meio do Jogo Termina com a Morte			Escola de Dança do Conservatório Nacional
	Vera Mantero	Perhaps she Could Dance First and Think Afterwords		Festival Klapstuk	Lovaina
	Rui Nunes	A Ilha dos Amores *		Festival Klapstuk	Lovaina
	Marta Lapa	Do Chão Tão Alto			Escola Superior de Dança
	Marta Lapa	Clara, Clarisse e Matilda			Escola Superior de Dança
	Marta Lapa	O Que é Que Aconteceu às Sereias		Artvários - Festas da Cidade	Louros
	Francisco Camacho	O Rei no Exílio		Festival Klapstuk	Lovaina
1992	Madalena Victorino	Diário de um Desaparecido (2)	Ateliér Para Não Profissionais de Madalena Victorino	(programa de televisão - RTP)	Tapada da Ajuda
	Paulo Ribeiro	Uma Ilha num Copo de Sumo		Expo'92	Sevilha
	Paulo Ribeiro	Une Histoire de Passion	Ballet du Grand Théâtre de Genève		Genève
	Margarida Bettencourt	Sereios e Lollobrigidas	Aparte		Ritz Clube
	José Laginha	Pola Non Haver (1)		Carte Blanche	Instituto Franco-Português
	Clara Andermatt	Mel **	Companhia Clara Andermatt	Aspectos da Dança Contemporânea	Acarte
	Clara Andermatt	O Cansaço dos Santos	Grupo de Dança de Almada		Academia Almadense
	Joana Providência	In Vitro *			Casa de Serralves
	Aldara Bizarro	Formal Floor		Forum Estudante	Feira Internacional de Lisboa
	João Fiadeiro	Solos	RE.AL - João Fiadeiro	Jornadas de Dança	Vila Franca de Xira
	João Fiadeiro	O Que Eu Penso Que Ele Pensa Que Eu Penso	RE.AL - João Fiadeiro	Encontros Acarte	Acarte
	Amélia Bentes	Pola Non Haver (1)		Carte Blanche	Instituto Franco-Português
	Marta Lapa	Un Pedacito de Cielo		Oficina Coreográfica da Escola de Dança do Conservatório Nacional	Conservatório Nacional
	Francisco Camacho	Nossa Senhora das Flores ***			La Fundicion, Bilbao
	Silvia Real	Crua		LAB	Centro Cultural da Malaposta
1993	Paula Massano	Auto-retrato		Auto-retratos	Centro Cultural de Belém
	Madalena Victorino	Auto-retrato		Auto-retratos	Sala Estrela 60
	Madalena Victorino	A Festa	Ateliér Para Não Profissionais de Madalena Victorino		Casa de Serralves
	Paulo Ribeiro	Le Cygne Renversé	Centre National Chorégraphique		Nevers
	Paulo Ribeiro	Waiting for Voluptia	Nederlands Dans Theatre II		AT&T, Den Haag
	Paulo Ribeiro	Inquilinos	Ballet Gulbenkian		Fundação Calouste Gulbenkian
	Paulo Ribeiro	Rambo Ribeiro		Auto-retratos	Centro Cultural de Belém
	Margarida Bettencourt	A Mulher Armadilha	CeDeCe		Cineteatro Luisa Todi
	Margarida Bettencourt	Auto-retrato		Auto-retratos	Sala Estrela 60
	Margarida Bettencourt	Composição com Nú e Vermelho		Homenagem a Isadora Duncan	Culturgest
	Clara Andermatt	Cio Azul	Companhia Clara Andermatt	Encontros Acarte	Acarte
	Joana Providência	Auto-retrato		Auto-retratos	Centro Cultural de Belém
	Aldara Bizarro	Estudo I		Maratona Para a Dança	Teatro Municipal Maria Matos
	Aldara Bizarro	Alvo Me Imposso		Danças na Cidade	Central Tejo
	Aldara Bizarro	Estudo II		LAB	Centro Cultural de Malaposta
	João Fiadeiro ***	Branco Sujo	RE.AL - João Fiadeiro ***		Centro Cultural da Malaposta
	Mónica Lapa	Despe-te e Nada		Danças na Cidade	Central Tejo
	Vera Mantero	Sob		Ciclo Mediterrâneos	Culturgest
	Amélia Bentes	Além em Forma de Coisa		Maratona Para a Dança	Teatro Municipal Maria Matos
	Amélia Bentes	Vozes Caladas	Grupo de Dança de Almada		Academia Almadense
	Amélia Bentes	Savon de Toilette		Festival da Renânia do Norte Vestfália	Acarte
	Rui Nunes	Improvisação para John Zorn		Maratona Para a Dança	Teatro Municipal Maria Matos
	Rui Nunes	A Ensinança de Bem Cavalgar Toda a Sela			Centro Cultural de Belém

ano	coreógrafo	obra	companhia	iniciativa	local
	Marta Lapa	Duas Canções e Pouco Mais		Oficina Coreográfica da Escola de Dança do Conservatório Nacional	Conservatório Nacional
	Marta Lapa	As Meninas (dueto)		Danças na Cidade	Central Tejo
	Marta Lapa	Desintimidades		Festival Renânia do Norte Vestfália	Acarte
	Francisco Camacho	Auto-retrato		Auto-retratos	Sala Estrela 60
	Silvia Real	Edina		O Que Pode um Corpo	Culturgest
1994	Madalena Victorino	Anna, Anna		Encontros Acarte	Acarte
	Paulo Ribeiro	Dançar Cabo Verde (1) ****		Lisboa 94	Coliseu dos Recreios
	Margarida Bettencourt	Sebastião e Teresa	Aparte		Capela da Gandarinha
	José Laginha	O Que Pode um Corpo		O Que Pode um Corpo	Culturgest
	José Laginha	Doença d' Infinito (solo)		Dança à Hora do Almoço	Acarte
	José Laginha	Doença d' Infinito (dueto)		Mostra Ibérica de Dança Contemporânea	Loulé
	Clara Andermatt	Dançar Cabo Verde (1) ****		Lisboa 94	Coliseu dos Recreios
	Clara Andermatt	Solo Promotion		Skite	Centro Cultural da Malaposta
	Aldara Bizarro	Estudo III		O Que Pode um Corpo	Culturgest
	Aldara Bizarro	O Cacilheiro (2)			Lisboa
	João Fiadeiro	Recentes Desejos Mutilados	RE.AL - João Fiadeiro	Lisboa 94	Centro Cultural de Belém
	Mónica Lapa	*Intimidade - Estudo I* (dueto) (3)		Atelier Coreográfico	Casa de Serralves
	Mónica Lapa	*Intimidade - Estudo II* (trio) (3)		Encontros Para a Dança	Teatro CineArte
	Vera Mantero	Para Enfastiadas e Profundas Tristezas		Lisboa 94	Teatro Municipal de S. Luiz
	Vera Mantero	Different Clowds, Different Skies	Batsheva Dance Company		Susan Dellal Centre, Tel Aviv
	Amélia Bentes	Bósnia		O Que Pode um Corpo	Culturgest
	Amélia Bentes	Sabão de Toilette		Plataforma Portuguesa - Rencontres Chorégraphiques de Bagnolet	Acarte
	Amélia Bentes	What a Difference a Day Makes	Grupo de Dança de Almada		Academia Almadense
	Amélia Bentes	Mais uma Vez		Quinzena da Dança de Almada	Casa da Cerca
	Rui Nunes	Um Homem Seguiu em Frente		Danças na Cidade	Teatro Municipal Maria Matos
	Rui Nunes	Fim		Homenagem a Martha Graham	Culturgest
	Marta Lapa	As Meninas (trio)		Plataforma Portuguesa - Rencontres Chorégraphiques de Bagnolet	Acarte
	Francisco Camacho	Com a Morte me Enganas		Lisboa 94	Teatro Municipal de S. Luiz
	Francisco Camacho	Primeiro Nome: Lo			Casa de Serralves
1995	Madalena Victorino	Sobreiros	Atelier Para Não Profissionais de Madalena Victorino	Projecto Dançar a Terra	Museu de Etnologia
	Madalena Victorino	Alma I		Festival Freja	Aarhuus
	Madalena Victorino	Alma II		Danças na Cidade	Teatro Municipal Maria Matos
	Paulo Ribeiro	Sábado 2	Companhia Paulo Ribeiro	Danças na Cidade	Centro Cultural de Belém
	Margarida Bettencourt	Taça Mercurial		Solos de Teatro e Dança	Acarte
	Clara Andermatt	Hole	European Dance Develop. Center		Arnhem
	Clara Andermatt	Be Polite	Companhia Clara Andermatt	Danças na Cidade	Teatro Municipal Maria Matos
	João Fiadeiro	Amor ou Sexo		Centre National Chorégraphique	Angers
	João Fiadeiro	(solo) (4)	RE.AL - João Fiadeiro	Danças na Cidade	Teatro Municipal Maria Matos
	Vera Mantero	(solo) (4)		Danças na Cidade	Teatro Municipal Maria Matos
	Amélia Bentes	Passionate Fraud	European Dance Develop. Center		Arnhem
	Silvia Real	Pour Bien		Ciclo Mediterrâneos	Culturgest

(1) *Co-criação*
(2) *Videodança*
(3) *Trabalho em progresso*
(4) *Título a designar*

NOTA: *Na ausência de datas de estreia das obras, estas aparecem agrupadas por coreógrafos / ano seguindo a ordem das biografias.*

Prémios no estrangeiro:
* *Prémio de humor, Concurso Volnine*
** *2º Prémio de Dança Contemporânea, Concurso Volnine*
*** *1º Prémio, Certamen Coreográfico do Madrid*

Prémios Nacionais:
• *Prémio Acarte / Maria Madalena de Azeredo Perdigão, 1991*
•• *Menção Especial, Prémio Acarte/Maria Madalena de Azeredo Perdigão, 1992*
••• *Menção Especial, Prémio Acarte/Maria Madalena de Azeredo Perdigão, 1993*
•••• *Prémio Acarte / Maria Madalena de Azeredo Perdigão, 1994*
◦ *Prémio de Qualidade da Mostra Portuguesa de Artes e Ideias de 1987*

•• *Prémio Única nos Encontros Coreográficos de Lisboa, no âmbito da Plataforma Portuguesa para os Rencontres Chorégraphiques de Bagnolet*
••• *Prémio Bordalo Pinheiro / Casa da Imprensa de 1993*
◦ *Sete de Ouro, Melhor Espectáculo de Dança de 1989*
◦◦ *Sete de Ouro, Melhor Espectáculo de Dança de 1990*
Sete de Ouro, Melhor Coreógrafo de 1990
◦◦◦ *Sete de Ouro, Revelação de 1990*
◦◦◦◦ *Sete de Ouro, Revelação de 1991*
◦◦◦◦◦ *Sete de Ouro, Melhor Espectáculo de Dança de 1991*
◦◦◦◦◦◦ *Sete de Ouro, Melhor Espectáculo de Dança de 1992*