

*sistema.infinitamente.imaterial*



BALLET CONTEMPORÂNEO DO NORTE ° 25 ANOS (1995-2020)

bcn 25

ballet contemporâneo do norte

1 9 9 5 - 2 0 2 0

# *sistema.infinitamente.imaterial*

Coordenação: Rogério Nuno Costa  
Produção e Edição: Ballet Contemporâneo do Norte  
Design Gráfico: Jani Nummela

O BCN é uma companhia financiada por:



## ÍNDICE

5	ANTES DE COMEÇAR
9	O QUE VEJO DAQUI   <i>Vânia Rodrigues</i>
51	TUDO DE NOVO   <i>Elisa Worm, Rogério Nuno Costa e Susana Otero</i>
65	DONA DE CASA DIZ NÃO À VIDA CARA   <i>Ana Bigotte Vieira</i>
77	UMA CONTAGEM REGRESSIVA   <i>Joclécio Azevedo</i>
107	A IDENTIDADE FLUIDA DO BCN, E A ESTÉTICA FUNDADA NA ÉTICA   <i>Claudia Galbós</i>
125	COMPÊNDIO   <i>Miguel Refresco</i>
145	DEIXAR LASTRO   <i>Gil Ferreira e Ballet Contemporâneo do Norte</i>
153	LINHA DO TEMPO
159	ÁLBUM DE RECORDAÇÕES
191	SISTEMA . INFINITAMENTE . IMATERIAL   <i>Rogério Nuno Costa</i>
215	CRÉDITOS



ANTES DE COMEÇAR



## ANTES DE COMEÇAR

No ano (2020) em que o Ballet Contemporâneo do Norte completa 25 anos de actividade regular no campo da dança contemporânea, nas suas dimensões de criação, difusão, educação e investigação, decidimos inaugurar um novo andamento programático. A crise pandémica obrigou a uma reestruturação radical, por vezes até trágica, dos nossos planos, mas não quisemos desistir. Este livro é disso prova. Concretiza um sonho há muito desejado, o de compilar uma série de testemunhos textuais, visuais e performativos *sobre e à volta* do Ballet Contemporâneo do Norte, num objecto editorial plural que toma a forma de um manual teórico-prático para a reflexão (inter- e transdisciplinar) de questões centrais para o pensamento contemporâneo, abordando as áreas dos estudos de performance, da crítica e filosofia da dança, dos dispositivos e operações de arquivo, registo e sistematização aplicados à efemeridade, etc. Um objecto que, em última análise, possa resistir à narrativa institucional da celebração do “número redondo” (só porque sim) ou à convenção formal e académica do “catálogo” monográfico, sem contudo deixar de jogar com esses códigos, questionando-os e reactivando-os em novas elaborações e novos ensejos. Um sonho que é também o de nos permitirmos a trabalhar, a cada nova investida, uma ideia de companhia que se renova, transforma e metamorfoseia, apresentando-se cada vez mais enquanto laboratório experimental, e experiencial, onde se testam possibilidades de estar, ser e fazer “juntos”. Uma companhia que recusa a estagnação, a cristalização dogmática de processos e saberes, e a imposição ditatorial de heranças incontestáveis ou de figuras tutelares. Mas também permitir que se olhe para o passado com o respeito que ele nos exige, sabendo que é nele que estão as mãos que continuamente moldam o futuro que queremos efabular e continuar a construir. Este livro começou por fazer exactamente isso: uma revisão cirúrgica, e crítica, de um legado, do qual fazem parte artistas, investigadores, técnicos, produtores, pedagogos, acompanhadores e consultores vários, espectadores (claro), mas também amigos, cúmplices e companheiros de batalha. Apesar da sua inultrapassável finitude (não cabe tudo), este livro parece-nos conseguir espelhar aquilo que tem sido a missão do Ballet Contemporâneo do Norte ao longo dos últimos 25 anos: um projecto analítico de/para o desenvolvimento da dança contemporânea em Portugal. Para que tal fosse possível, convidámos agentes de áreas disciplinares e aproximações à companhia muito diversas (desde colaboradores assíduos a profissionais que apenas conheciam o BCN das redes sociais) para, num objecto heterogéneo e

reticular, ensaiar formulações de pensamento e escrita capazes de testar essa tal hipótese de uma identidade (ética e estética) mutável, holística e des-hierarquizada, que o BCN tem vindo a desenvolver sobretudo nos últimos 10 anos. Procurar, também, revelar o que é mais invisível, ou menos divulgado, dando especial atenção a processos duracionais de criação e de investigação (e não tanto de “resultados”), iluminando as tensões, às vezes contradições, que se operam no diálogo entre performatividade, experimentalidade, conceptualidade e documentalidade. Também a relação da companhia com o território específico onde tem sede (Santa Maria da Feira) foi profusamente discutida. A pertinência deste projecto revela-se-nos, assim, na sua estrutura polivalente (em formatos, conteúdos e áreas de pensamento), nas fricções que opera entre documentalidade e efemeridade, arte e crítica, dança e história (da dança), mas sobretudo na evidência de que mantém, ampliando, a nossa missão de partilha de autorias e autoridades, antevendo uma companhia “experimental” de dança enquanto ambição que se edifica num processo gradual e infinito. Também imaterial. Também propiciador de novos discursos sobre a dimensão essencialmente projetual da companhia, tornando visíveis as agências e as autorias de criadores e colaboradores, mas também espectadores e “participadores”, abrindo caminhos para outros territórios ainda não explorados. E, porque nos interessa essa confrontação, também a abertura de um espaço para a discussão em torno das fragilidades, das inconsistências e das contradições. Dos falhanços, porque não? Esta inauguração simbólica de um novo ciclo significa, para nós, a solidificação de parcerias e afectividades, idealizando novas colaborações e perspectivando novos inícios, ou novas formas, também elas experimentais, de começar. Obrigado a todos/as pelo empenho, pela dedicação, pela generosidade e pelo amor. E que venham mais 25!

Rogério Nuno Costa, coordenador editorial  
Susana Otero, direcção artística





*Ivana, aluna de ballet de Elisa Worm, num estúdio em Sintra. Fotografia encontrada no arquivo do Ballet Contemporâneo do Norte. Ano e autor desconhecidos.*

*Vânia Rodrigues*

## O QUE VEJO DAQUI

Um ensaio sobre modos de produção e modelos organizacionais nas artes  
performativas a partir do caso do Ballet Contemporâneo do Norte



Susana, Rogério, isto que me pediram, escrever para o livro que irão publicar a propósito dos 25 anos do Ballet Contemporâneo do Norte<sup>1</sup> – é para eu escrever para o passado ou para o futuro? Para o passado: assumir o legado, com a convicção de permanência que um livro materializa, celebrar os sucessos assim como pequenas histórias de falhanço, valorizar a longevidade num mundo obcecado com ‘o novo’. Pressupõe que dentro deste ensaio se encontrará um pouco de História. Para o futuro: estilizar o legado, escrever apesar dele, relativizar os sucessos e celebrar as falhas, porque elas são a medida do que falta fazer. Construir uma lista ~~de compras~~ de coisas que vocês ainda não conseguiram, nem experimentaram. Pressupõe que dentro deste ensaio se encontrará um pouco de ficção.

Coisas que \_s leitor\_s devem saber antes de seguirem:

1. Escrever este texto não teria sido possível não fora o contexto da bolsa de doutoramento FCT de que usufruo actualmente<sup>2</sup>, e cujo foco é, justamente, a ecologia de produção e gestão nas artes performativas.

2. Estou muito grata à Susana Otero e ao Rogério Nuno Costa pelo convite. Todas as citações deles que incluo foram retiradas de uma longa conversa exploratória, dividida em quatro partes, realizada durante o mês de Maio de 2020, no aquário Zoom.

3. Tive muita sorte: quase não precisei de inventar subtítulos para este texto, porque já tinham sido inventados. A pilhagem fez-se às claras: “Em segunda mão”, “O telhado de tudo”, “Linhas sobre a duração”, “O esquema das coisas”, “O Sr. Lopes e o poder” são títulos de poemas do João Luís Barreto Guimarães<sup>3</sup>.

---

*1 Doravante, quase sempre, grafado como BCN.*

*2 Bolsa de Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos Teatrais e Performativos, na Universidade de Coimbra, sob orientação de Fernando Matos Oliveira/FLUC e co-orientação de Cláudia Madeira/FSCH-NOVA. Projecto financiado pela FCT SFRH/BD/156458/2018.*

*3 In “Mediterrâneo”, João Luís Barreto Guimarães, Quetzal Editores, 2016.*

## EM SEGUNDA MÃO

*A Elisa ensinou-me (sem ninguém ver) um excerto de um bailado que ela tinha dançado. A seguir, eu ensinei-o a outra pessoa, depois a outra, e assim sucessivamente. No final, como no jogo idêntico que as crianças jogam, o bailado não tinha nada a ver com o original!*

Susana Otero

Ouvi a história da fundação e primeiros anos do Ballet Contemporâneo do Norte em segunda mão, retransmitida pela Susana Otero, agora directora artística da companhia. Para que eu pudesse perspectivar a evolução da companhia e recolher informações para escrever este texto, contou-me o que sabe que se passou desde os tempos do Dança Grupo, em 1978, à vinda para o Norte, às vicissitudes em Estarreja, ao estabelecimento em Santa Maria da Feira, até ao momento presente. Não viveu uma boa parte dessa história, claro. É a partir da interpretação que faz do percurso anterior da companhia que constrói agora o resto do seu caminho. Talvez, portanto, as coisas não se tenham passado assim; isso pouco importa, já que este texto está desobrigado de documentar com rigor histórico o que quer que seja. Num certo sentido, o facto de a Susana me ter contado a história do BCN tal como a reteve a partir das conversas com a Elisa Worm, e a partir da sua própria experiência de dez anos como bailarina da companhia, filtrando e reinterpretando, torna-se interessante precisamente no momento em que começa a sofrer alterações. É que a própria direcção artística da Susana Otero é ‘em segunda mão’, caso relativamente raro em Portugal de passagem de testemunho – sobretudo se tivermos em conta que Elisa Worm o fez sem impor, garantir ou sugerir quaisquer condições relativamente à manutenção da sua participação no projecto. Gesto radical e generoso esse, o de querer que o seu projecto continuasse ao mesmo tempo que abria mão de ele continuar a ser ‘seu’. Um dado histórico que é uma pista importante para o que se passará depois.

\*

Uma bailarina de vinte e oito anos vê-se a dirigir uma companhia. Uma mulher de vinte e oito anos sucede a outra mulher na direcção artística de uma companhia. Hesito em sublinhar isto. É relevante? É relevante:

em Portugal a representação de mulheres em cargos de direcção na área cultural ainda nos faz corar de vergonha. Não existem muitos estudos sobre desigualdade de género que incidam especificamente neste sector, mas sabemos que persiste um paradoxo: a crescente feminização da área não impede que a mesma seja atravessada por desvantagens cumulativas onde se agrupam estereótipos de género/LGBT, dificuldades de conciliação entre a vida profissional/vida familiar, e diversas formas de assédio. A circunstância de a direcção artística do BCN ser ocupada por uma mulher merece ser sublinhada, então, a propósito deste panorama alargado das artes em Portugal, e não porque nos interesse atribuir quaisquer qualidades da Susana a uma disposição de género. Importa apenas dizer: ela existe, faz isto, é possível.

*Os meus números: a proporção da presença das mulheres diminui drasticamente quanto mais se sobe na escada da ascensão profissional. Na minha história da dança: 90% de colegas de aulas de dança mulheres, 40% professoras de dança mulheres, 20% de coreógrafas (com visibilidade) mulheres, 5% de directoras de Companhias mulheres. Para onde vão as meninas que gostam de dançar? <sup>4</sup>*

\*

Santa Maria da Feira, actual território de actuação da companhia, também é ‘em segunda mão’: depois de a Câmara Municipal de Estarreja ter retirado o apoio ao projecto, foi o município que os acolheu, inaugurando uma história de cumplicidade que tem na vitalidade do tecido associativo uma âncora tão relevante como o equipamento cultural de referência da cidade, o Cineteatro António Lamoso. É, em boa medida, o trabalho concreto e quotidiano que fazem com as associações e escolas do concelho que explica a relação que estabelecem com o território. A especificidade de Santa Maria da Feira, que pode ser considerada, simultaneamente, urbana, suburbana e rural, ajuda a que se mantenham realistas face às possibilidades e dificuldades de um trabalho enraizado no lugar. Quando conversámos acerca disto, usámos as palavras costumeiras: ‘centro’, ‘periferia’, e procurámos os seus significados para lá das metáforas fáceis. Susana, Rogério, as vossas contradições estão todas certas: criar

---

<sup>4</sup> Baptista, Sónia em “Under Construction”, de Cátia Pinheiro e Sónia Baptista, texto inserido na publicação online de “Recurso”, acessível em <https://estrutura.pt/publicacao-recurso/>

em Santa Maria da Feira tem de ser igual a criar no Porto ou em Lisboa (Rogério) mas tem de fazer sentido especificamente ali, em Romariz ou Argoncilhe (Susana).

## O TELHADO DE TUDO

*A minha luta é que as pessoas se convençam de que o Rogério trabalha com o BCN porque é amigo da Susana. Na base, é uma relação de amizade, o resto é bónus.*

*Rogério Nuno Costa (R.N.C.)*

Há elementos em que eles não transigem e que, no meu entender, são claramente indicativos do que pode ser uma companhia preparada até aos dentes para o século XXI: a amizade e a ética (ou a política, como se tornará patente mais adiante neste texto). Começamos pela amizade. Como é que se pode tornar comunicante a ideia de que algo tão singelo possa ser ‘o telhado de tudo’? À partida, a ideia não parece nova. A amizade, no universo artístico, está profundamente associada às redes de contactos que garantem a construção de reputações, como atestaram, entre outros, os estudos de Pierre-Michel Menger<sup>5</sup> e Vera Borges<sup>6</sup>. Eles demonstraram que a construção de redes sociais informais é muito importante para a continuidade da carreira, e que a manutenção desses laços de cumplicidade está fortemente relacionada com as estratégias de recrutamento e com mecanismos de visibilidade e referenciação. Dada a dimensão exígua do mercado nacional, estes traços não surpreendem, e serão melhor compreendidos ainda quando analisarmos, mais à frente, as dinâmicas de trabalho preponderantes nas últimas décadas, favorecedoras de trajectórias individuais em detrimento de inserções colectivas. No entanto, a Susana Otero e o Rogério Nuno Costa distinguem claramente esse entendimento transaccional das ‘amizades’ daquilo que, efectivamente, os une neste projecto (e na vida). Foi-me fácil compreendê-lo, mas como explicá-lo? Talvez uma das vias de compreensão seja a definição de ‘sucesso’ que ambos partilham.

---

5 Menger, P.-M. (1991), “*Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle*”, in *Revue française de sociologie*, XXXII (1), pp. 61-74.

6 Borges, V. (2007), “*O mundo do Teatro em Portugal. Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*”, *Imprensa de Ciências Sociais*, p.246.

*O sucesso é aquele grupo de pessoas terem gostado de trabalhar juntas, e o resultado desse esforço ter sido apresentado. O sucesso é o final das apresentações, quando está toda a gente feliz e vamos jantar.*

*Susana Otero (S.O.)*

É uma ideia de sucesso que, em muitos aspectos, contraria as concepções mais correntes e dominantes. Desde logo, porque não se projecta num futuro idealizado, no qual se ‘alcança’ qualquer coisa, mas antes está inscrita numa espécie de presente contínuo, na medida em que àquele jantar se sucede outro, e mais outro. É, portanto, uma ideia de sucesso desvinculada da ideia de ‘carreira’, e descomprometida com uma direcionalidade pré-determinada. Não quer isso dizer que apostem tudo numa *aurea mediocritas* que protegeria o BCN dos elementos de escrutínio habituais, como a crítica, a recepção do público ou a projecção internacional, mas antes que estão conscientes das consequências das suas escolhas, e que reconhecem vícios ao sistema certificador de sucessos actual.

*A ideia de mobilidade, por exemplo, transformou-se no elemento definidor do sucesso. Nem sequer interessa o que é que fizeste concretamente, basta listares não sei quantas residências em três países, e juntar uma rede europeia - isto está a chegar a este nível de abstracção. O teu trabalho é cada vez mais interconectares-te, e menos sobre aquilo que efectivamente fazes.*

*R.N.C.*

Não se reconhecem na efemeridade das conquistas – são corredores de fundo – nem se revêem num panorama em que as *rising stars* se sucedem a um ritmo estonteante. Não parecem deslumbrados com a plethora de festivais e plataformas que oferecem visibilidade e ‘alavancagem’ – revelam uma consciência crítica da forma como essas instâncias operam e da forma como muitos artistas lhes aderem, aceitando ser “nivelados esquematicamente numa linha ascendente” na “escadinha dos festivais”, inseridos numa lógica de competição desenfreada. Desta interpretação não decorre que assumam um posicionamento necessariamente marginal, ou militantemente ‘anti’ institucional. Trata-se, em parte, de uma preocupação idêntica à que vem sendo articulada por muitos agentes

denunciando a ‘festivalização da cultura’ e que David Inglis<sup>7</sup> intitula de ‘regime da criatividade’: festivais operando como plataformas neoliberais apresentando os processos perversos da ‘criatividade compulsiva’, mas que, paradoxalmente, se constituem também como os lugares onde a sua crítica é possível. Por isso mesmo, esta postura é crítica, mas não alienada. Naturalmente, a Susana e o Rogério entendem que o trabalho do BCN é importante e merece ter sucesso. A questão parece ser como o definimos. E aqui, talvez, reside uma das maiores fragilidades de projectos como o BCN, perspicazes a contestar um entendimento hegemónico e altamente restritivo de ‘sucesso’, mas menos hábeis no que toca a formular narrativas de sucesso alternativas. A tarefa, para o futuro, é tanto deles como nossa: se reconhecemos as fragilidades de uma ideia de sucesso baseada na competição extrema, na linearidade dos percursos, na exploração e no *burn-out*, no culto da celebridade, no fascínio com a ‘circulação internacional’, teremos de ser capazes de gerar ideias pelo menos tão poderosas como essas que queremos derrubar. Se o sucesso não é (só) o acolhimento favorável do público ou da crítica, nem a atenção dos programadores, nem a quantidade de digressões internacionais – então é o quê?

*In recent years (...) counter-practices have emerged (...) in an attempt to offer alternatives to the dominant order. [But] how do we begin to understand, critique and evaluate such attempts and their relation to the dominant structures? Can we evaluate the operations and discontinuities of such practices within the dominant models of effectiveness/functionality?*<sup>8</sup>

Encontrar respostas a estas perguntas é importante no plano democrático (temos de ser capazes de fazer coexistir visões plurais acerca do que é um projecto artístico bem-sucedido), mas também é relevante no campo das políticas culturais já que a ideia de sucesso, definida a cada momento consoante o contexto sociopolítico, será sempre um pressuposto de partida dos financiamentos públicos. É difícil imaginar um sistema de apoio às artes apostado em financiar projectos *para que falhem*. (Embora seja uma ideia divertida!)

---

7 Inglis, D. (2010) “Before and Beyond ‘Creativity’: Fetishization and Defetishization of the ‘Arts festival’”. *Intervenção [não publicada] no Workshop ‘Creativity Culture and Democracy in Arts Festivals’, Bolonha, Novembro de 2010.*

8 Argiropoulou, G. (2016), “Public Failures: Moments of Disorder and the Constant Attempt to Make Things ‘Work’”, in *Journal for Performing Arts Theory*, 25, p.21.



[Há um elemento que estou, deliberadamente, a deixar de parte por agora, e que também é (foi?) considerado factor de sucesso: a longevidade. Atiro-me a ele no próximo capítulo.]

A amizade, no caso da Susana e do Rogério (e de muitas outras pessoas que constituem a ‘constelação’ do BCN) é, assim, irreduzível à superficialidade instrumental, de-quem-conhece-quem-para-chegar-onde. A amizade, aqui, é uma ética, que é o tal segundo elemento inegociável na identidade do BCN e, argumento, uma das qualidades de futuro de um qualquer colectivo artístico, declinado em forma de companhia ou noutro formato qualquer. Pressupõe uma atenção permanente à alteridade, seja na análise de ‘quem fica de fora dos circuitos’, seja no cuidado com as relações que se estabelecem.

A forma como decidem, por exemplo, convidar o elenco ‘fixo’ para um ciclo de dois anos é devedora desse cuidado:

Pela Susana:

*Se há alguma coisa a que me oponho frontalmente é a selecção natural, odeio que alguém esteja na berra e super desenvolvido, aparentemente tendo chegado lá porque é o melhor, por selecção natural. Acho que quando se investe seriamente nas pessoas, quando se acredita, as pessoas desenvolvem-se. É com esse espírito também que fazemos as nossas escolhas. Quando sei que há alguém talentoso que, por não ter uma família que o suporte, acaba a trabalhar num restaurante, é aí que eu o escolho. Acho mesmo que está na missão de uma companhia contribuir para o desenvolvimento da dança.*

Pelo Rogério:

*Há um desejo de nos relacionarmos com artistas que, por variadíssimas razões, viram recentemente o seu percurso sofrer um pouco. Há uma geração um bocado entalada entre os emergentes e os dinossauros dos anos 90, que é uma geração que ficou num sítio um bocado esquisito, pessoas que nos últimos anos tiveram dificuldades, poucas oportunidades, ou ficaram, de algum modo, na sombra. Sempre que pensávamos em quem convidar, quem chamar, fazíamos esse exercício de cruzar as pessoas que nos atraíam com os artistas que achávamos que podiam beneficiar dessa colaboração.*

Dirigir uma companhia na ‘era da colaboração’ pode significar, justamente, resgatar a palavra colaboração da cacofonia instalada, que implica

que, quando dizemos de uma prática ou de um projecto que é ‘colaborativo’, só aparentemente nos reparamos ao mesmo. A expressão ‘colaboração’ e os seus derivados etimológicos estão de tal forma disseminados que formam já parte de um jargão banalizado, que tanto pode ser adoptado em discursos progressistas como por populistas defensores da democracia directa ou como metáfora alienante na esfera do trabalho. Esta difusão generalizada conduziu a um distanciamento progressivo do significado mais simples do termo, e a uma apropriação retórica e tática por parte de sujeitos e instâncias com poder. De facto, é-nos cada vez mais difícil pensar na ideia de colaboração como um processo transformador, também porque existe um “excesso de colaboração” nas nossas vidas quotidianas: “tornamo-nos visíveis sobretudo quando colaboramos”, argumenta Bojana Kunst<sup>9</sup>. Também André Lepecki avança uma hipótese para a omnipresença da colaboração, relacionando-a com o desaparecimento progressivo das divisões profissionais entre coreógrafos, bailarinos, críticos, produtores, etc:

*Thus, each of those professions have on disposal theoretical and practical knowledge from other fields – another factor which reinforces collaboration and makes it visible in contemporary artistic policies.<sup>10</sup>*

O conceito terá mesmo sido apropriado pelos sistemas de financiamento das artes, tendo passado de um aspecto organizacional para uma ‘categoria de financiamento’<sup>11</sup>, isto é, uma qualidade desejável do trabalho *financiável*. Tudo isto concorre para uma ‘fetichização discursiva’<sup>12</sup>, em que a expressão e o adjectivo ‘colaborativo’ sinalizam mais do que significam. Neste cenário, pulverizar a ideia de colaboração com os princípios éticos que a devem nortear é urgente, e, se for bem feito, pode ser diferenciador.

Colaborar terá de passar a ser sinónimo de ‘ser responsável’, o que talvez comece por ser responsável pela horta, pelos cães, ou por as pessoas estarem bem enquanto estão a trabalhar, como diz a Susana, ou ser inflexível relativamente a atitudes de assédio moral, físico ou sexual, assumindo a responsabilidade de, no local de trabalho, criar mecanismos para impossibilitar por completo os sistemas de opressão, como refere

---

9 Kunst, B. (2010) “Prognosis on Collaboration”, in *Journal for Performing Arts Theory*, 17, p.25.

10 Lepecki, A. (2001) “Dance without Distance” [*Ballet International/Tanz Aktuell*] citado por Kunst, B., *op. cit.*, p. 26.

11 Shepherd, S. (2009) “*The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*”, Cambridge University Press.

12 Manchev, B. (2016) “Nothing in Common”, in *Journal for Performing Arts Theory*, 25.

o Rogério. Ou talvez tenhamos mesmo que erradicar completamente a palavra do nosso vocabulário de futuro, como sugere Bojana Kunst, já que a expressão “se transformou num disfarce para o seu antídoto, a troca genuína.”<sup>13</sup> Mas como diferenciar tudo isto? Qual é o teste do algodão da autenticidade?

–

Por estes dias reli a mini-biografia do Forest Fringe, a propósito dos dez anos daquele projecto. Os talentosos Gemma Paintin e James Stenhouse (dos Action Hero) dizem deles que não são “uma plataforma ou uma oportunidade, mas um trabalho de amor”. E acrescentam, como descritivo, uma espécie de mote-mantra:

*I'll help you carry that  
I'll help you build that  
I'll help you move that  
I'll help you make that.*<sup>14</sup>

Portanto, amizade e ética. Susana, Rogério: vocês estão a fazer tudo certo.

## LINHAS SOBRE A DURAÇÃO

Entre as múltiplas variáveis que afectam directamente a experiência e as possibilidades de manter, hoje, uma companhia, o *tempo* é, muito provavelmente, a mais determinante. Na história recente do BCN, os desencontros entre a vontade de trabalhar com um elenco estável e as dificuldades em concretizá-la foram bastantes, e o resultado acumulado desses desencontros divide-se entre a resignação e a exploração incessante de alternativas. Efectivamente - no contexto das artes performativas como em qualquer outra área - ter ou oferecer um contrato de trabalho de longa duração, ou por tempo indeterminado, é, cada vez mais, uma espécie de ‘anomalia’ na ordem social de um mundo que parece ter transitado, definitivamente, para a ‘era dos projectos’.

A atomização, fragmentação e altíssima individualização do trabalho nesta área vem sendo reportada e estudada por diversos autores, em

---

<sup>13</sup> Kunst, B. (2010), *op.cit.*, p.27.

<sup>14</sup> a.a.v.v., Forest Fringe, “The First Ten Years”, Oberon Books, 2016, p. 53.

diversas geografias<sup>15</sup>, pelo que dificilmente constituirá surpresa. Os seus efeitos no panorama organizacional das artes eram, portanto, relativamente previsíveis.

*É muito difícil vincular as pessoas, porque elas estão espalhadas por muitas coisas, espalhadas por muitas ideias de companhia que duram o tempo de um projecto. Quando agora pergunto aos meus alunos da Universidade do Minho o que é que querem fazer quando terminarem [a licenciatura em Teatro], ninguém me diz que quer formar uma companhia. A ideia de companhia já não é uma ambição. R.N.C.*

De facto, não estamos apenas a lidar com a extraordinária aceleração do tempo nem com os efeitos que provoca no mercado de trabalho, ou no conceito de emprego, mas também a assistir à erosão das ‘instituições’ que organizavam o nosso mundo e em redor das quais criávamos sentidos de vida. Richard Sennett<sup>16</sup>, destacadíssimo sociólogo das mutações do capitalismo, diz mesmo que esta transformação do regime temporal de trabalho tem uma implicação ética significativa: que trabalhar de forma adversa a lógicas de longo prazo abala os fundamentos do carácter humano - uma alegação tão contundente que somos tentados a descortinar nela um certo exagero nostálgico. Mas Sennet explica: o facto de as instituições serem agora “fugazes e erráticas nos seus quadros temporais, priva os indivíduos do sentido de movimento narrativo”<sup>17</sup>, isto é, torna-se mais difícil projectar o curso da nossa vida, claro, mas, sobretudo, desenvolver uma narrativa de identidade e história de vida, forçando o indivíduo a “prescindir de qualquer consciência duradoura de si mesmo”<sup>18</sup>. É evidente, portanto, que antes de analisarmos as idiossincrasias do campo das artes performativas, e considerar a evolução e as tensões que hoje se avolumam em torno de um conceito duracional por excelência, como é o de ‘companhia’, temos de ~~perder algum tempo~~ a concentrar-nos em

---

*15 Alguns exemplos são Angela McRobbie e Pierre-Michel Menger ou, em Portugal, Pedro Quintela e Vera Borges, mas pode dizer-se com justiça que praticamente nenhum trabalho no campo da sociologia da cultura da última década ignorou estas características do trabalho cultural e criativo e deixou de assinalar a preponderância da lógica de projecto neste campo. O trabalho de Ève Chiapello e Luc Boltanski (1999), “Le Nouvel Esprit du Capitalisme”, foi seminal na medida em que estabeleceu o fenómeno de acomodação mútua entre as formas de trabalho e organização das actividades criativas e os requisitos do sistema capitalista neo-liberal.*

*16 Sennett, R. (2006) “A Cultura do Novo Capitalismo”, Relógio d’Água.*

*17 Sennett, R., op. cit., p.126.*

*18 Idem, ibidem.*

compreender as transformações colossais a que a noção de tempo está a ser sujeita no tempo que vivemos.

André Barata<sup>19</sup>, num fabuloso livrinho acerca deste assunto, enuncia três conformações do tempo tal como ele é vivido hoje: *tempo contínuo e sem falhas, tempo acelerado e tempo como medida de produtividade*, cuja associação concorre para que vivamos, segundo o filósofo, numa “ditadura do tempo”. Se é porventura fácil concordarmos com este diagnóstico, bestialmente confirmado pela nossa experiência quotidiana de vida, já não será tão evidente apontar as possibilidades de superação deste quadro. Porém, tanto as políticas públicas como a micropolítica gerada no seio de experiências sociais e artísticas não têm alternativa a terem um posicionamento acerca disto, sob pena de se verem invalidadas pela realidade, ou atropeladas por ela. Uma política cultural que não se pense como ‘política para o tempo’, isto é, que não se posicione politicamente relativamente ao valor social do tempo, está obrigatoriamente reduzida a um instrumento de ‘dinamização’ de um sector económico-social, sem outro horizonte que não o ‘dinamismo’ em si mesmo. A sua tarefa, com mais ou menos capacidade orçamental, é a de manter as partículas em constante movimento (a redigir concursos e respectivos relatórios, a candidatar-se a bolsas e outras oportunidades), dificultando a sedimentação. Do mesmo modo, um projecto cultural que tenha no calendário de actividades o seu horizonte temporal arrisca-se a ser pouco mais do que funcionário desse dinamismo, erguendo e desfazendo continuamente actividades e equipas, ao serviço de um movimento perpétuo que, sabemos hoje bem, é uma das condições de manutenção do capitalismo neoliberal.

Neste contexto, as recorrentes tentativas de regulamentação (como, recentemente, a introdução da obrigatoriedade de realização de contratos de trabalho para determinados escalões de financiamento pela Direcção-Geral das Artes<sup>20</sup>, ou a constituição de um grupo de trabalho para a revisão da legislação laboral das actividades artísticas<sup>21</sup>), embora genericamente bem-recebidas e bem-intencionadas, surgem como remendos com uma capacidade relativa de alterar significativamente o modelo de produção vigente. Seja porque carecem de arrojo político que as inscreva num sentido de transformação social, seja porque nos convencemos de que

19 Barata, A. (2019) “*E se parássemos de sobreviver. Pequeno livro para pensar e agir contra a ditadura do tempo*”, Documenta.

20 No contexto da revisão do modelo de apoio às artes, consubstanciado no Decreto-Lei n.º 105/2017, e nos avisos de abertura dos concursos de apoio sustentado 2018-2021 e 2020-2021.

21 Anunciado pelo Ministério da Cultura a 6 de Maio de 2020.

a questão dos modos de produção e condições de trabalho é sistémica e tem correspondência no plano das mentalidades.

*São questões muito complexas. Há pessoas que não querem contrato, não querem estar agarradas a uma companhia. Estes problemas ultrapassam a criação de decretos e regulamentos: são coisas mais de fundo. (...) Temos muitas dificuldades em fixar as pessoas nos projectos. Não se trata de tentar um sistema de exclusividade, de todo, mas de tentar encontrar uma fórmula em que um bailarino não falte a um ensaio porque tem de ir fazer uma audição para outro eventual projecto... S.O. e R.N.C.*

Recolho muitos testemunhos contraditórios, de profissionais que contestam a extrema desregulação do sector artístico (falta de contratos, ausência de escalões de pagamento, etc.) mas suspeitam da rigidez que a solução de alguns desses problemas pode trazer. Será que duas décadas de deslumbramento pelas infinitas possibilidades da ‘colaboração’ e do enquadramento de ‘projecto’ nos deixaram incapazes de ter certezas relativamente ao que, afinal, desejamos? É difícil desatar o nó que liga todos estes eixos: a concepção e o uso contemporâneo do tempo, a economia de projectos, a (in)segurança laboral, o desejo de autonomia e flexibilidade, e a própria pertinência do conceito de companhia no quadro destes valores em transição.

Quaisquer que venham a ser as mutações no quadro legal aplicável aos profissionais das artes e da cultura, designadamente aquelas que, porventura, a eclosão da pandemia venha a tornar inevitáveis, parece certo que o *modus operandi* nesta área está tão relacionado com a sustentação jurídica das suas práticas como com o quadro de aceleração em que participa. A tentativa do Ballet Contemporâneo do Norte, mesmo que frágil, relativamente isolada e invisível, passa por, de certo modo, não estarem alinhados com o sistema de geração permanente do *novo*: novos coreógrafos, novos trabalhos, num movimento bulímico em que quantas mais coisas fazemos, mais valiosos somos.

“No mundo da arte, a ligação entre capitalismo e inovação é evidente, na constante produção do novo”<sup>22</sup>; Bojana Kunst<sup>23</sup> afirma que o mundo da dança contemporânea está obcecado com a rotação permanente de “artistas-sempre-novos” e com o mantra da colaboração pela colaboração,

---

22 Piazza, L. (2017) “The Concept of the New. Framing Production and Value in Contemporary Performing Arts”, *Budrich Unipress*, p. 7.

23 Kunst, B., *op.cit.*

como único modo de funcionar, intimamente relacionado com uma força de trabalho em constante movimento.

Neste quadro, contra este quadro, apesar deste quadro, o BCN insiste em dois movimentos de diferenciação: a *duração*, através da manutenção de uma ‘constelação’ de colaboradores quasi-permanentes, e a *experimentalidade*, traduzida numa desestabilização curiosa de vários elementos convencionalmente associados ao trabalho de uma companhia.

Em termos de equipa, o BCN chegou a contar com cerca de doze bailarinos no elenco, a que se juntava uma equipa constituída por técnicos, ensaiadores, secretariado (o vocabulário é *vintage* porque a experiência parou nesse passado). Passou, há poucos anos ainda, a contar com um elenco fixo mais reduzido, composto por cinco bailarinos e, finalmente, opera hoje em dia com uma estrutura formal mínima e um conjunto recorrente de artistas associados (sem que esta seja necessariamente a designação adoptada). Há um olhar sobre a companhia como uma espécie de unidade nómada, em que as pessoas vão entrando e saindo, regressando quase sempre e, na verdade, não chegando nunca a sair completamente. Vêm ver ensaios, vêm ver os espectáculos, dão workshops, asseguram o serviço educativo, fazem uma curadoria, entre outros desafios que quase sempre extravasam o tempo de uma criação ou de um projecto. Durante esse tempo, que habitualmente decalca o ciclo de financiamento público, essa constelação está vinculada por contratos de trabalho. Esta é uma das primeiras evidências: uma companhia será - muito mais do que um modelo de trabalho, um programa de pertença autoral ou de repertório - um programa de federação de artistas, feito das práticas partilhadas e das relações duradouras (mesmo que descontínuas) que estabelecem entre si. Será a ‘comunidade contingente’ de que fala Michael Boyd (director da Royal Shakespeare Company). Uma comunidade que, “toda a gente sabe, tem um fim.”<sup>24</sup> A Susana Otero não acompanha facilmente esta ideia inexorável de fim:

*Não concordo que se acabe de forma taxativa com projectos, quando houve um investimento de anos do Estado, das pessoas, de uma certa comunidade que se gerou à volta desse projecto.*

Talvez um pouco ao contrário das companhias de autor, cuja vida se projecta, pelo menos, até ao final da vida do elemento fundador, o entendimento que a Susana faz da longevidade de um projecto é inde-

---

<sup>24</sup> Michael Boyd citado por Duska Radosavljevic in “The Contemporary Ensemble”, Routledge, 2013, p.40.

pendente da sua direcção (fruto da sua própria experiência?), e também não se aproxima de uma patrimonialização (da sua linguagem, das suas práticas ou história). É uma duração que se justifica, no seu entender, por não pertencer a quem o dirige ou integra, mas à comunidade que o tornou possível.

*Quando se tem um projecto de tanta duração, o projecto já não é nosso, não temos o direito de acabar com ele. Se não há condições naquele momento, dá-se a alguém que tenha condições, o projecto já pertence ao país, a uma comunidade... S.O.*

É uma inusitada ideia de longevidade, que pode passar por mudar completamente tudo, ou quase tudo: o nome, a geografia, a direcção, as linguagens artísticas... mas que ainda assim se vê legitimada na duração. Tentei muitas vezes, ao longo das nossas conversas, perceber de que substância era feito isso que permanecia, se não eram esses elementos – acho que não cheguei a compreender totalmente. Talvez a aproximação mais nítida seja uma ideia de *companhia como projecto continuado* (usurpando o título do João dos Santos Martins<sup>25</sup>).

Esta concepção de companhia parece decorrer de uma consciência do lugar e da importância dos projectos artísticos, que está muito distante de qualquer uso militante ou propagandístico. A ‘mensagem’ não existe; a mensagem, aliás, é o meio:

*A estrutura do trabalho também determina o trabalho, a forma como queremos trabalhar não é apenas uma expressão das crenças artísticas, mas pressupõe um posicionamento na sociedade, uma forma de estar no mundo.<sup>26</sup>*

Arrumando a casa: pese embora a justiça dos combates por maior segurança laboral e o papel que esta pode desempenhar na estabilização de um tecido artístico ainda fortemente marcado pela incerteza, damos como certo que não é apenas ou sequer privilegiadamente a dimensão contratual que constitui o âmago dos ‘projectos continuados’ sob a forma de ‘companhia’. As reticências dos próprios artistas e agentes face à ‘cristalização’ que um sistema de ‘contratos para a vida’ poderia originar

---

<sup>25</sup> “projecto continuado” é um trabalho de João dos Santos Martins com Ana Rita Teodoro, Cláudia Sacchelli, Daniel Picamiglio, Filipe Pereira e Sabine Macher, estreado no Festival Guidance em 2015.

<sup>26</sup> Kenkhoven, M. citada por Janssens, J. (2019) “Self-organisation of Artists. From Buzzword to Revolution?”, Flanders Arts Institute, Danseshallerne, Copenhagen, p. 6.



são conhecidas<sup>27</sup> e mantêm a sua pertinência, num sector de actividade ontologicamente dependente da sua capacidade de invenção e assunção de riscos. Confrontados com a possibilidade de constituir uma equipa permanente, vários entrevistados de Duska Radosavljevic<sup>28</sup> recusam liminarmente esse cenário, argumentando que corresponderia a um ‘mínimo denominador comum’<sup>29</sup> ou a uma ‘pobreza artística institucionalizada’ que escapa à necessidade de renovação da vontade, “como nas relações, como no sexo”<sup>30</sup>.

Em Portugal, será que temos a acrescentar uma particularidade histórica a este processo evolutivo no mercado laboral das artes? Será que, para além dos efeitos corrosivos do progressivo dismantelamento de direitos sociais operado pelo capitalismo tardio, e da denunciada cumplicidade do sector artístico com esse movimento a favor da hiperflexibilidade, a tentativa de declarar a obsolescência de determinados modelos de organização colectiva (como as companhias) não é também imputável, no nosso país, a uma vivência tardia *de todas as liberdades*? Pura especulação minha esta: a de que, em Portugal, sentirmo-nos ‘modernos’ signifique um excessivo sublinhar da nossa capacidade agencial, durante tanto tempo e sob diversas formas condicionada, e motive uma adesão mais vincada à panóplia de possibilidades combinatórias que as colaborações avulsas, auto-determinadas, aparentemente propiciam.

O que talvez estas leituras dicotómicas falhem é a possibilidade de um ponto médio: a de que entre os modelos rígidos que associamos a

---

27 É interessante estabelecer um paralelo com os resultados do recente estudo “Posicionamentos das entidades artísticas no âmbito da revisão do modelo de apoio às artes”, promovido pelo Ministério da Cultura e coordenado por José Soares Neves (CIES-ISCTE-IUL) em 2017. Inquiridas acerca da possibilidade de os apoios da Direcção-Geral das Artes incidirem mais sobre a actividade, a estrutura, ou ambas, a maioria das entidades respondentes (64%) diz preferir um modelo misto, e 42% prefere que as actividades sejam privilegiadas. Apenas 6% assume que preferiria que o referido apoio incidisse maioritariamente sobre a estrutura. Não se tratando, claro, do mesmo assunto, e reservando cautelas pelo facto de se tratar de um estudo encomendado pelo próprio Governo no contexto de um conturbado processo de revisão do modelo de financiamento às artes, não deixa de ser curiosa esta marca, aparentemente contraditória, entre o desejo de combater a precariedade e a relutância em assumir que os apoios à criação possam concentrar-se nos recursos humanos e financeiros que geram as dinâmicas de criação.

28 O trabalho de Radosavljevic (2015) dissecou a noção crucial de ‘ensemble’ na tradição teatral ocidental, num ensaio a partir de 22 entrevistas a diversas companhias europeias.

29 Dan Rothberg, *Pig Iron*, em Radosavljevic, D. op.cit.

30 Emma Rice, *Kneehigh Theatre*, em Radosavljevic, D. op.cit, p.100.

um passado conservador e fechado e a ‘flexibilidade precarizante’<sup>31</sup> a que somos forçados, possam existir experiências de duração variável, devidamente suportadas em contratos de trabalho ou em qualquer outro regime que garanta segurança e protecção social. Aliás, uma das conclusões preliminares do extenso trabalho de pesquisa de Duska Radoslavjevic<sup>32</sup> é, justamente, que

*[t]he reservations about logistical and artistic drawbacks of institutionalised ensembles (...) are easily outweighed by the benefits of the ensemble way of working.*

Para isso contam experiências como a do BCN, que simultaneamente apostam na segurança laboral e no sentido de compromisso decorrente de um vínculo contratual, ao mesmo tempo que mantêm a casa arejada: renovam elencos, artistas, curadores e colaboradores a cada ciclo de dois anos e não põem de parte estender esse ímpeto de renovação a nenhuma dimensão da companhia. A partir de um lugar discreto, talvez a experiência do BCN esteja a contribuir, à sua medida, para uma reconfiguração do que pode ser, afinal, uma ‘companhia’; lidando com a herança de um conceito e de uma prática de companhia que não podem (nem querem) reeditar, ao mesmo tempo que recusam instalar-se no extremo oposto, na “temporalidade projectiva” a que se refere Kunst: “vendemos a saldos o nosso presente em troca de um desenho de projecto.”<sup>33</sup>

Para além da duração, outro conceito temporal que se intersecta com a ideia de companhia, passada, presente e futura, é o da velocidade. O problema que a velocidade coloca está já encerrado na polissemia da palavra, que tanto pode significar a medida do tempo como a qualidade do que é veloz, rápido. Essa polissemia é uma potente metáfora para o que nos interessa agora considerar. É que se é certo que a aceleração é um valor central do capitalismo, seria muito ingénuo não reparar que o sistema capitalista já cooptou, igualmente, a lentidão: “slow movement is a privilege of the rich”<sup>34</sup>. É possível verificar hoje, um pouco por todo o lado, programas e iniciativas que anunciam uma valorização do tempo, adicionando-o ao seu ‘menu’ de programas, para dessa forma captarem e tentarem neutralizar todas as críticas ao seu modo de funcionamen-

31 Kovács, I. (2002) “As metamorfoses do emprego: ilusões e problemas da sociedade da informação”, *Celta*.

32 Radoslavjevic, D., *op. cit.*, p. 18.

33 Kunst, B. (2015) “The Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism”, *Zero Books, Winchester*, p.158.

34 Kunst, B. (2010), *op.cit.*, p.150.

to sem, na verdade, o porem em causa. Devemos portanto estar mais atentos às transformações nos modos de funcionamento e produção, do que à velocidade: tanto a rapidez como a lentidão podem ser estereis e conformistas.

Daqui resulta que o conceito de ‘assincronia’<sup>35</sup> pode ser muito mais relevante para observar e reconhecer experiências como as do BCN, do que o de desaceleração. A assincronia – o fazer coisas ligeiramente desfasadas dos tempos dominantes – constitui uma possibilidade de escapar à temporalidade linear e, nessa medida, à direccionalidade do progresso. A questão, portanto, não é se vamos depressa ou devagar, mas em que direcção vamos. Não é a velocidade, estúpido, é o sentido.

## O ESQUEMA DAS COISAS

Como num puzzle em que todas as peças encaixassem entre si em qualquer posição, tudo é passível de mudar de lugar. No BCN, essa versatilidade – chamemos-lhe assim para já – começa desde logo na forma peculiar de exercer a direcção artística. O facto de a companhia ser dirigida por uma bailarina, e não por uma coreógrafa, não sendo inédito, é raro; porém, não é a raridade que assinalo, mas o que ela significa, na realidade e em potência. Na realidade do BCN, até agora, tal significou um entendimento porventura mais liberto do que é suposto ser uma ‘direcção artística’: a declinação da Susana é a de alguém que, sendo responsável por um projecto, coloca sistematicamente os seus meios à disposição de outros com quem trabalhe. O convite sistemático a outros coreógrafos e a artistas-curadores, para além de seguir os desígnios éticos e de amizade que já referi neste texto, pressupõe muitas vezes – se não sempre – uma ‘carta-branca’ para inventarem o que lhes apeter. Esse convite não acontece no contexto de uma criação ou projecto (o que seria uma prática habitual nas artes) mas, não raras vezes, da *totalidade* do âmbito de actuação da companhia. Todos os programas do ciclo de actividades anual podem ser reconfigurados em função de uma ideia curatorial ou de uma intervenção artística. E, no final do ano, volta tudo a estar em jogo. Esta dimensão laboratorial, em que tudo está em teste permanentemente, é muito cara também ao Rogério, que assume que gosta de “esticar a corda até as coisas começarem a perder os nomes.” Gosto desta ideia, e quero muito ver até onde é que a corda realmente estica.

---

<sup>35</sup> Proposto por Piazza, L. *op.cit.*

Para sermos rigorosos, existe, na verdade, uma linha vermelha: é a direcção artística - e não o coreógrafo ou curador convidado - quem define o elenco, quem selecciona os bailarinos que integrarão a companhia a cada biénio.

*Acho importante o intérprete ser escolhido, tal como o criador foi escolhido também. Acho que nivela as coisas dentro de um local de trabalho, toda a gente saber que foi escolhida da mesma forma, não foi uma pessoa que escolheu a equipa toda, que decidiu tudo, acho que torna as coisas mais equilibradas. Mesmo em termos financeiros. A mim agrada-me que o bailarino tenha tanto poder de decisão como o criador. S.O.*

*Isto mexe com o poder simbólico do projecto, porque mexe com a autoria que passa a ser, de certa forma, uma autoria partilhada. O caminho está um pouco invertido, o criador não pode chamar aquele bailarino porque tem o perfil para aquele 'papel', R.N.C.*

Naturalmente, existem outros exemplos de companhias com um elenco fixo em que o criador é convidado – este detalhe só se torna relevante no quadro geral em que o BCN opera: o elenco ‘fixo’ não é exactamente um elenco fixo, mas uma equipa estável que vai mudando anual ou biennialmente, e a directora artística, que toma esta decisão, também dança. É isso que contribui para a especificidade deste modo de trabalhar do BCN; caso contrário, como bem nota a Susana, “seria uma cópia de um modelo antigo”.

Uma das implicações deste *modus operandi* da companhia é o esbatimento de um dos territórios sagrados da criação: a autoria. Não é tanto um acto de generosidade quanto um acto artístico e político e, a meu ver, de novo um traço que pode constituir um indício da transformação do conceito de companhia. A opção pelas diferentes e sucessivas autorias, umas individuais outras colectivas, encerra, por um lado, uma crítica à visão do artista genial, em que todos os outros participantes são de segunda ordem, e, por outro, vai construindo um tipo de liderança partilhada (entre a Susana e o Rogério, entre eles e os coreógrafos e curadores convidados) que é muito distinta quer dos modelos fortemente individualizados alicerçados em lideranças carismáticas, quer dos modelos colectivistas cuja tentativa é a de inscrever tudo no território da criação/acção colectiva. Aproxima-se mais dos movimentos horizontalistas que têm reemergido, e de modelos de solidariedade e interdependência. (Vou voltar a isto mais à frente).

Uma vez mais, a análise atenta das práticas de estruturas como o BCN permite-nos ver além dos binómios habituais e reforçar variantes promissoras. Na medida em que me interessa investigar e escrutinar modelos de organização nas artes, recordo agora uma pergunta de Barriuso<sup>36</sup>: “A pequena estrutura experimental, precária, (...) poderá ser a ponta de um iceberg cheio de protótipos úteis para uma alternativa ao modelo neo-liberal?” Não temos de ter a resposta, mas é bom não olharmos sempre para os mesmos exemplos. Ufa!

A ideia de experimentalidade atravessou todos os diálogos que mantive com o BCN e parece estar efectivamente presente em quase todas as dimensões da companhia. Digo *quase* todas porque acabámos por identificar áreas, como a comunicação ou as relações institucionais, para mencionar duas, em que o BCN, até agora, não desejou/ousou/pôde quebrar convenções. Essa constatação foi útil para notar que a experimentalidade que referem e praticam não é um fetiche identitário, que tentem aplicar indiscriminadamente, mas uma prática que se vem tornando definidora da reinterpretação que estão a fazer do que pode ser uma companhia chamada Ballet Contemporâneo do Norte. O nome da companhia, aliás, é prova dessa sã convivência que fazem questão de manter: não os incomoda que o nome potencie equívocos, mesmo que haja quem o entenda ‘retrógado’; afirmam peremptoriamente a vontade de respeitar a história da companhia - e, nessa medida, o seu nome - ao mesmo tempo que desorganizam tudo o resto. Heranças & Revoluções.

*Todo o trabalho é no sentido de tentar construir uma companhia experimental de dança, e aqui o qualificativo ‘experimental’ é para a companhia, não para a dança. R.N.C.*

Por vezes, aquilo que definem como ‘experimental’ parece não ser mais do que uma forma de se posicionarem face a um ambiente externo marcado pela incerteza. As opções logísticas, técnicas, de equipa, são, em parte, determinadas pelas circunstâncias relativamente depauperadas e imprevisíveis, mas resultam sobretudo da vontade da Susana Otero, enquanto directora artística, e do Rogério Nuno Costa, enquanto artista-consultor-xxxxxx. A opção de não terem produção, por exemplo, é deliberada. A produção vai-se fazendo, sendo cada interveniente – seja bailarino, curador ou coreógrafo – responsável pelo seu quinhão de tarefas de produção. Inevitavelmente, a Susana acumula várias responsabilidades

---

<sup>36</sup> Barriuso, D. (2016) “Autoría” in “Glosario Imposible”. Madrid: Hablar en Arte, p. 97.

da área, mas sem assumir completamente o cargo ou a linguagem própria. Continua a ver-se como uma bailarina que *neste momento* está a fazer direcção e produção e, quando chega ao estúdio, diz:

*Sou uma bailarina que agora está a fazer de bailarina. S.O.*<sup>37</sup>

Com isso, dizem, conseguem remunerar melhor toda a equipa, insistem no modelo de liderança partilhada (através da distribuição e diluição de responsabilidades) e operam até, mesmo que enviesadamente, uma valorização da função de produção.

*O que também me faz continuar a fazer produção é que sinto que muda o trato com que as pessoas se dirigem a alguém. Se as pessoas têm de me pedir para ir comprar leite, não mo vão ordenar pura e simplesmente... não só porque não sou produtora, mas também porque sou directora. Agrada-me abusar desse meu poder de direcção que é as pessoas começarem a tratar-se bem. S.O.*

Sendo interessante a forma como tentam emancipar a produção do lugar de pragmatismo e subordinação<sup>38</sup> que esta habitualmente ocupa, esta decisão não deixa de concorrer para a sua invisibilidade e, o que é mais relevante, acaba por se reflectir negativamente em alguns aspectos do trabalho da companhia. Várias dimensões permanecem sub-exploradas e deficientemente valorizadas, e parecer-me-ia que poderiam efectivamente beneficiar de um apoio na produção. Especulo, claro, mas também atento a sinais exteriores e a algum desgaste interno que a acumulação de funções inevitavelmente provoca. Neste aspecto, a experiência do BCN não é muito distinta da que se encontra em projectos de dimensão idêntica<sup>39</sup>, pese embora o crescente peso dos/das produtores/as nas estruturas artísticas.

Indo mais longe, pergunto-me, igualmente, se as poucas experiências que tiveram com a produção não terão soçobrado, também, porque o que um projecto com estas especificidades procura num/a produtor/a

---

<sup>37</sup> Citação de “EURODANCE”, criação de Rogério Nuno Costa para o Ballet Contemporâneo do Norte, 2014.

<sup>38</sup> Rodrigues, V. (2020a) “AS PRODUTORAS - Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019)”, Caleidoscópio Editora.

<sup>39</sup> “Os dirigentes estão implicados em todas as actividades e fases do processo de construção de um espectáculo. Esta situação de concentração de uma pequena equipa em todas as fases do trabalho pode explicar-se pelas frágeis condições em que alguns deles desenvolvem a sua actividade e pela necessidade de controlar todo o processo.” in Borges, V., op. cit., p. 209.

não é o menu pronto-a-servir que pulula no meio da produção, no qual abundam produtores executivos treinados de modo formatado e sem tomarem cabalmente consciência da dimensão artística, crítica e de gestão da sua profissão. Para isto concorrem: a deriva tecnocrática das áreas da produção e da gestão cultural<sup>40</sup>; a instrumentalização de uma profissão emergente a favor das suas competências de angariação de financiamentos, num quadro de escassez e hipercompetição; bem como uma tradição longa de os directores artísticos concentrarem em si o poder decisório – quando não formalmente mesmo a direcção de produção<sup>41</sup>. Todos estes elementos desvalorizam o contributo que estes profissionais podem trazer aos projectos artísticos, tornando-os facilmente dispensáveis, ou mantendo-os na categoria de ‘mal necessário’ (para lidar com as dimensões aborrecidas, ‘sujas’ ou arriscadas, como as relações administrativas com o Estado, a perseguição do dinheiro...).

Ao não partilharem este entendimento da produção, é natural que resistam a ver o desenvolvimento dessa área como indispensável à sua profissionalização. Aliás, o pensamento único de que basta uma estrutura ir agregando sub-áreas de especialização (produção, comunicação, etc.) para ser vista como estando ‘a evoluir’ é simplista e, no fim de contas, não faz sequer justiça aos contributos dos especialistas dessas áreas. Mais do que seguir um modelo ou decalcar boas-práticas, importa que cada projecto seja capaz de se pensar, e de convocar os apoios de que sente falta para se concretizar plenamente (que serão quase sempre mais específicos do que a amálgama de tarefas a que nos habituámos a chamar ‘produção’). Tudo o resto é politicamente correcto, e não tem lugar aqui (nem no BCN, nem neste texto).

\*

A experimentalidade decorrente do *modo de produção* (em sentido restrito, entendida como um campo profissional) afecta a experimentalidade dos *modos de produção* (entendida como o conjunto de opções e processos técnicos e artísticos). Entender onde começa uma e termina outra é tentar a quadratura do círculo. A única coisa que conseguimos dar como certo é que a experimentalidade técnica influencia a experimentali-

---

<sup>40</sup> Rodrigues, V. (2020b) “Gestão Cultural: um repto pela desobediência civil”, V Congresso de Culturas – Que cultura(s) para o séc. XXI?, Universidade da Beira Interior, 2020 [no prelo]

<sup>41</sup> Borges, V. (2007), *op. cit.*

dade artística, e que essa influência toma a forma de cruzamento contínuo entre ética e estética, constituindo uma das facetas mais interessantes da experiência do BCN.

Neste ponto, impõe-se uma clarificação: se bem que diversos textos assinados pelo BCN (incluindo a sua missão) mencionem o combate à precariedade como um dos desígnios assumidos da companhia, e que todas as suas práticas coloquem a ética no centro das preocupações de quem a dirige, a precariedade não migra voluntariamente para o campo estético. Muitos autores<sup>42</sup> vêm sinalizando a contaminação inevitável da estética e/ou da dramaturgia pela precariedade, e, de facto, há exemplos (uns fabulosos, outros pouco memoráveis) de artistas e estruturas que colocaram em evidência as circunstâncias precárias nos seus trabalhos coreográficos/performativos. Se esse movimento é perfeitamente discernível na produção contemporânea, a sua agregação numa qualquer 'estética da precariedade' é controversa: fica pouco claro se resulta de um esforço benévolo em chamar a atenção para o facto de a precariedade não ser apenas uma circunstância laboral, mas sim uma condição totalizante cujos efeitos em cena podem ser agrupados no plano crítico; ou se estamos perante mais um exercício de retórica académica, sempre ávida por novas categorias que confirmem a perspicácia dos seus autores. Fico deste lado curiosa para saber o que os outros textos que irão conviver neste volume dirão a este respeito, ou se isto lhes interessará, sequer. Depois de muito ping-pong com a Susana e o Rogério, para mim ficou claríssimo: o BCN situa a precariedade no plano da ética, não recusando as implicações porventura estéticas inevitáveis em algumas das suas criações, mas deixando claro que tal não só não corresponde a uma procura deliberada, como não constitui uma categoria em que desejem ser encaixados.

*Lutamos contra a precariedade laboral mas somos uma companhia precária, também. O facto de não investirmos privilegiadamente na criação em si (em figurinos, em cenários, em material técnico), mas sim na remuneração dos intérpretes, o facto de ensaiarmos num sítio frio, tudo isso tem implicações estéticas e notam-se. S.O.*

*Não tem nada a ver com a procura de fazer uma 'dança pobre', mas com a atenção a um dado que é social, que é político, que é relacional também,*

---

<sup>42</sup> Cf., a título de exemplo, Pewny, K., Van Assche, A. e Laermans R. (2019) "Mayday, Mayday, Mayday! Moving from European discourses on the precarious and art to the realities of contemporary dance", in *Dance Research*, 37.



*na medida em que afecta as pessoas que estão à nossa volta, e essas são as primeiras que queremos ajudar. R.N.C*

Depois da ideia de *companhia como projecto continuado*, que explorei atrás, proponho agora que consideremos as concepções de *companhia como escudo* (contra a precariedade laboral) e de *companhia como ecologia* (como prática consciente do seu contexto).

*Neste momento não faz sentido para mim a exuberância de recursos. Não estamos aqui sozinhos. S.O.*

*Na minha primeira experiência com o BCN como criador – no ‘EURO-DANCE’ – eu adoraria ter um palco giratório, e uma bola de espelhos gigante a descer da teia, e por aí fora, e nada disso aconteceu, evidentemente. A lógica no BCN é colocares-te, enquanto criador, num território de discussão em torno do que é realmente necessário. E implica pores no sítio certo os teus fetiches estéticos. R.N.C.*

Antes que alguém decida tresler isto, convém relembrar: este posicionamento do BCN é ético e não estético. Trata-se de colocar as pessoas em primeiro lugar. Neste ponto, a experiência de companhia do BCN acompanha as preocupações das companhias mais ‘clássicas’ ou ‘antigas’ (em termos da data da sua fundação e modelo de funcionamento). Vários elementos dessas estruturas que entrevistei, a outro propósito<sup>43</sup>, me diziam coisas como ‘acima do projecto concreto está o projecto colectivo’ ou que ‘o cenário não é mais importante do que o que eu tenho para comer ao jantar’.

## O SR. LOPES E O PODER

Desde algures nos anos noventa que a estrutura clássica de companhia com um elenco fixo como modelo de base foi sendo substituída pela lógica de projecto<sup>44</sup>. Desde então, cada vez mais espectáculos se realizam sem

<sup>43</sup> *Rodrigues, V. (2020a) op.cit.*

<sup>44</sup> *A este propósito cf. Madeira, C. (2002) “Novos Notáveis: os Programadores Culturais”, em que é referido o período de “instabilização e degradação das condições de produção de grande parte das companhias de teatro” (p.171). A autora é informada, também, pelo estudo de Baptista, A. (1992) “O teatro nos anos oitenta”, em Idalina Conde (org.) Percepção Estética e Públicos da Cultura, Lisboa, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian.*

que os profissionais que os concebem e protagonizam estejam estruturalmente ligados entre si por um período significativo de tempo, antes circunscrevendo a sua colaboração ao tempo mínimo necessário para conceber, ensaiar e apresentar uma obra. Este processo deu-se gradual e progressivamente, pelo que não é possível situar exactamente o seu início, nem isolar todas as variáveis que o desencadearam. Eugénia Vasques, por exemplo, identifica esta situação já no final dos anos oitenta:

*Em virtude de uma crescente mentalidade liberal, e da ausência de uma assumida política teatral – ou cultural – (...) as Companhias, para sobreviver, foram compelidas a adaptar-se de modos variados às regras do momento, reduzindo, por exemplo, o número de efectivos dos seus elencos fixos (...)*<sup>45</sup>

...ao passo que Maria Helena Serôdio associa a emergência da figura do *freelancer* à fundação das televisões privadas SIC e TVI (1992 e 1993, respectivamente), e situa nessa altura uma ‘mudança de paradigma’. Levi Martins<sup>46</sup> confirma: “[a] figura do *freelancer* veio introduzir uma prática muito menos fiel a qualquer projecto de continuidade (...) tendo como natural objectivo servir-se a si próprio enquanto actor.” Também Vera Borges<sup>47</sup> situa nos anos noventa uma mudança no mercado teatral português, que se tornou ‘fortemente concorrencial’, deixando para trás “os grupos de teatro com equipas artísticas permanentes muito grandes”. Mas a tentação historiográfica da datação é complexa e contraditória: no domínio da dança, paradoxalmente, a década de noventa, como nos confirma Luísa Roubaud<sup>48</sup>, corresponde à “etapa de sedimentação” de muitos criadores independentes da chamada ‘nova dança’, que criam nessa altura as suas próprias companhias (como Clara Andermatt, Olga Roriz, Paulo Ribeiro), ou se congregam em estruturas mistas de produção e criação, como a Re.Al, a Eira, ou o Rumo do Fumo, para citar apenas algumas. Mas não me detenho nesta questão das datas e décadas, nem na exploração de divisões de pendor identitário que Levi Martins, por exemplo, aponta, ao contrapor gerações (mais novas) que lutavam “pela internacionalização,

---

<sup>45</sup> Vasques, E. (1999), “O teatro português e o 25 de Abril – uma história ainda por contar”, in Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas, n.º 5, Abril-Junho, 115-125, p.6.

<sup>46</sup> Martins, L. (2014) “Estética e Ideologia no Teatro Português”, tese de mestrado Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, não publicada, acessível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18540/1/ulfl175514\\_tm.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18540/1/ulfl175514_tm.pdf), p. 57.

<sup>47</sup> Borges, V., op. cit.

<sup>48</sup> Roubaud, L. (2015) “Começamos esta história de frente para trás” in Uma coisa concreta, publicação que assinala os 20 anos da Companhia Paulo Ribeiro.

pela circulação, num nomadismo cultural de tendência europeísta” às gerações (mais velhas) que continuavam “apegadas à ideia de que é preciso construir e manter uma casa, uma identidade sólida...”<sup>49</sup>. A história desta evolução - das cooperativas dos anos 70 às associações culturais dos anos 80 e 90, à atomização actual - é necessariamente diversa e implica uma minúcia histórica a que este textinho não se dedica. Concentro-me em dois aspectos relevantes: por um lado, todos convergem no diagnóstico da situação actual<sup>50</sup>, e, por outro, ninguém escamoteia que esta trajectória pode ser interpretada à luz da evolução dos sistemas e critérios de financiamento público da criação artística. Vários estudos<sup>51</sup> já estabeleceram este nexo, afirmando que as formas de organização artística e administrativa estão profundamente dependentes das formas de apoio público. Paul DiMaggio<sup>52</sup> fala mesmo num fenómeno de ‘isomorfismo institucional’ para designar o processo segundo o qual as organizações adaptam a sua estrutura de forma a serem compatíveis com os mecanismos de financiamento. As metamorfoses do BCN são totalmente passíveis de serem interpretadas, também, de acordo com esta formulação. Face a orçamentos reduzidos, ao imperativo de exhibir uma estrutura ‘sustentável’ e ‘flexível’ e, de forma mais difusa, à acomodação ao ‘espírito do tempo’ que exalta as virtudes da ‘colaboração’, as tentativas de reconfiguração da companhia - e de uma ideia de companhia - sucedem-se. Não tem vida fácil quem tenta descortinar nos regulamentos de apoio às artes e nas políticas culturais em geral, um ponto de apoio para tomar decisões neste âmbito: a dotação orçamental dos concursos, pese embora uma recuperação evidente face aos anos da *troika*, continua manifestamente insuficiente<sup>53</sup>; a elaboração do orçamento de uma candidatura implica uma ardilosa distribuição de verbas entre ‘a actividade’ e ‘a estrutura’, qual campo de minas que pode

---

49 Martins, L., *op.cit.*, p. 65.

50 *Em linha, aliás, com diagnósticos recentes realizados noutros países, de que D.I.T. (Do It Together) The position of the artist in today's art world, Delphine Hesters, 2019, Brussels, Flanders Arts Institute, é um bellissimo exemplo.*

51 Designadamente Borges, V., Costa, P. e Graça, S. (2014) “Trabalhar n(os) Grupos de Teatro: das Potencialidades e Desafios de uma Investigação nas Artes”, in *Análise Social*, 215, XLIX (4º), pp. 55-968.

52 DiMaggio, P. (1987) *Managers of the Arts: Careers and Opinions of Senior Administrators of US Art Museums, Symphony Orchestras, Resident Theatres, and Local Arts Agencies. Research Division Report #20. Washington.*

53 Cf. Neves, J. (2020), “Cultura”, in Ricardo Paes Mamede e Pedro Adão e Silva (coord.), *O Estado da Nação e as Políticas Públicas 2020: Valorizar as Políticas Públicas. Lisboa: IPPS/ISCTE-IUL*, pp. 25-52. Disponível em <https://ipps.iscte-iul.pt/index.php/estudos-e-publicacoes/estudos-e-publicacoes-5/784-2020-valorizar-politicas-publicas>

fazer explodir tudo; mas as comissões de avaliação (júris) escrevem nas suas fundamentações coisas como: “no que se refere aos recursos humanos, a comissão assinala ainda que, apesar do seu já longo historial, a entidade cria poucos vínculos laborais estáveis”. Pois. É, não é? Uma coisa não é outra coisa, um júri não é um ministro, mas – ainda assim, talvez valha contrapor que, apesar do já longo historial de concursos de apoio às artes, o Ministério da Cultura continua sem uma estratégia e sem um orçamento que permita que as entidades que co-financia criem vínculos laborais estáveis...

Manifestamente, as condições de financiamento público não explicam, por si só, este processo. É Luísa Roubaud quem o sugere:

*Não manter um elenco fixo será a resposta pragmática a circunstâncias concretas. É possível, contudo, colocar a questão numa outra perspectiva. Ou seja, como uma escolha que decorre ou se inscreve na transformação das linguagens e concepções da própria dança, cujos desenvolvimentos estéticos têm resultado, sobretudo, de mudanças éticas.<sup>54</sup>*

Roubaud refere-se à afirmação da dança contemporânea ‘como território de crítica cultural’, à operação de anulação de hierarquias artísticas que a mesma supôs, e coloca mesmo a hipótese de a ‘condição de instabilidade’ (provocada pelos novos modos flexíveis de trabalhar) ser, também, ‘geradora de oportunidades’. Esqueçam os ecos do mantra neo-liberal; o texto de Roubaud é inteligentemente otimista, e os textos otimistas fazem-nos falta, para podermos respirar entre os artigos sobriamente pessimistas dos intelectuais de camisa passada a ferro. Ser otimista em Portugal é arriscado e difícil, como acaba por reconhecer José Gil na última página da sua famosa dissecação do ‘ser português’. Ora, mais do que ligar modelos passados aos ventiladores, julgo que é justamente no meio dos escombros das *companhias, dos elencos, das cooperativas*, que temos de ser capazes de discernir as ‘linhas de fuga’ para o futuro.

O que resta, então, hoje, dessa ideia?

Em primeiro lugar, constatemos o óbvio: a ideia de companhia não morreu (a notícia da sua morte terá sido um exagero)<sup>55</sup> e a sua prática também não. Na dança, como no teatro, não só subsistem exemplos de

---

<sup>54</sup> Roubaud, L., *op. cit.* p. 77.

<sup>55</sup> Referência a “A notícia da minha morte foi um exagero”, criação de Susana Otero para o *Ballet Contemporâneo do Norte*, 2011.

companhias históricas ainda no activo, como vão surgindo agrupamentos de criadores, formados por gente com menos de trinta anos, que assumem a filiação nessa filosofia de trabalho conjunto; e há outros ainda que se ocupam a trilhar as suas próprias formas de colectivo (filão onde se inclui o BCN, e várias outras experiências similares).

Há tipologias e taxonomias para todos os gostos: a mais comum separa as companhias ‘de repertório’ das companhias ‘de autor’. É uma distinção simples que se mantém eficaz, mas cuja lente serve cada vez mais apenas para compreender o nosso passado, e menos para entender o presente.

As companhias ‘de repertório’ são cada vez em menor número, e cada vez mais exclusivamente associadas a iniciativas estatais<sup>56</sup>, beneficiando de apoio público para prosseguirem missões estatutariamente definidas que sucessivas gerações têm vindo, em muitos casos com sucesso, a reinterpretar e a projectar para o futuro. Em Portugal, assistimos claramente a um desejo de mudança, corporizado por uma geração de direcções artísticas mais jovens, cuja acção importa acompanhar. Os próprios modelos de gestão dos organismos estatais estão a evoluir (lentamente, *e pur si muove...*). Vai valer a pena observar as cenas dos próximos capítulos, até porque o recente contexto de pandemia tornou mais explícitas e mais exigentes tanto as interdependências como as desigualdades existentes entre o sistema institucional e o sistema dito independente. Para além disso, estou completamente convencida de que o assunto é fundamentalmente o mesmo: recorrendo à metáfora, a Sofia Campos<sup>57</sup> e a Susana Otero lideram projectos totalmente distintos, em todos os aspectos possíveis, mas o êxito de ambas pode bem ser a justa medida do que formos capazes de fazer em termos de liderança, política cultural e gestão das artes nos próximos tempos. Significa isto que não devemos necessariamente ‘arrumar’ a categoria de ‘companhia de repertório’ numa gaveta dos esqueletos do passado. Heranças & revoluções, de novo.

\*

---

*56 Esta asserção é válida sobretudo para a Europa; nos EUA, designadamente, a especificidade da tradição filantrópica tem permitido a continuidade e a emergência de projectos de repertório que operam com fundos privados. Falta ‘só’ referir o resto do mundo, coisa pouca. Mas não o posso fazer, porque não tenho informação suficiente. Fica pelo menos o atestado da minha ignorância, e o alerta para não globalizarmos o nosso desconhecimento.*

*57 Actual directora artística da Companhia Nacional de Bailado.*

As companhias ‘de autor’ (isto é, destinadas a desenvolver e sustentar as práticas coreográficas de um/a artista específico, em torno de cuja carreira a companhia se organiza) são um bom exemplo do *descompasso* que já mencionei. Nunca chegaram a ter, em Portugal, uma expressão tão significativa como aconteceu no panorama europeu<sup>58</sup>, mas é possível notar a emergência e consolidação (algo tardia) de várias companhias a operar neste modelo, surgindo muitas num período em que o mesmo estava já a sofrer erosão.

Após décadas de ditadura, de atraso e de obscurantismo, Portugal acelerava, nos anos noventa, a sua trajectória de ‘modernização’, desejoso por se inscrever no novo espaço de referência europeu. É, por isso, bastante plausível o nosso descompasso: que começássemos a fazer nascer coisas quando elas começavam a morrer. (José Gil entende que este tipo de saltos ‘sem mediação do pré-moderno ao pós-moderno nos convém quase perfeitamente’. Diz ele que somos “os melhores exemplos europeus de *arcaicos pós-modernos*”<sup>59</sup>. Deliciosa expressão.)

Não existe ainda investigação suficiente acerca destas experiências de companhia de autor que possamos convocar para esta reflexão; é paradigmático deste sub-desenvolvimento do aparato crítico em torno das formas de organização na cultura o facto de a maioria do material disponível acerca destas companhias corresponder a monografias, normalmente enquadradas em datas comemorativas do trajecto de cada uma. E acrescentam-se dificuldades: os trajectos das companhias portuguesas de dança e de teatro têm características distintas, no que diz respeito à data de fundação, tipo de liderança, percurso face ao sistema público de financiamento, estratégias associativas, entre outros aspectos, pelo que não é totalmente seguro utilizar os enquadramentos que vão surgindo nessa área. Vera Borges, por exemplo, num amplo trabalho realizado no início deste milénio acerca do mundo do teatro em Portugal, identifica três grandes *clusters* de formas organizacionais, cuja complexa cartografia (grupos-família, grupos-micro-empresas, grupos-projecto) não só carece de actualização como é de difícil transposição para o universo da dança. Outras taxonomias, usadas no contexto europeu, distinguem, por exemplo, entre o ‘system model’ (companhias fundadas em torno de uma metodo-

---

58 Como afirma Cristina Santos, do Fórum Dança, em *My Background is Now*, projecto editorial do colectivo (Re)Union que regista ‘memórias e processos de uma formação em dança contemporânea’ (sub-título da publicação), coordenado por Julia Salaroli e Sezen Tonguz, 2018.

59 Gil, J. (2004) Portugal, Hoje. *O Medo de Existir*, Relógio d’Água Editores.

logia artística específica) e o ‘ensemble model’<sup>60</sup> (companhias fundadas em torno de um artista/líder carismático). Há, igualmente, taxonomias que procuram decalcar uma evolução cronológica<sup>61</sup>, começando nas companhias de repertório (organizavam-se em função de uma determinada estética), passando pelos ‘ensembles’ (para quem a intervenção política era a força agregadora), pelos ‘alternativos’ (com diferentes corporizações do ‘colectivo’) e, por último, pelas ‘colaborações’, como a época que, alegadamente, teria deixado a intervenção política convencional para trás, e negado filiações estéticas demasiado estanques, privilegiando a inter- e a transdisciplinaridade e o envolvimento dos públicos. Haverá categorizações para todos os gostos e geografias, e um imenso trabalho de análise por fazer, no caso português.

O processo de sedimentação do trabalho de coreógrafos portugueses não resultou apenas na constituição de ‘companhias de autor’. Com efeito, alguns optaram por fundar estruturas de produção, de forma a terem assegurado o entorno de produção de que necessitavam: é o caso de O Rumo do Fumo, da Re.Al, ou da Ei.ra, por exemplo. Estas estruturas foram amadurecendo e, nalguns casos, desdobraram a sua actividade, organizando regularmente festivais, acolhendo residências artísticas, dinamizando um espaço, ao mesmo tempo que continuaram a produzir os trabalhos dos coreógrafos que estiveram na sua origem e de outros que entretanto se lhes associaram. Apesar da sua trajectória de desenvolvimento, é interessante notar que dificilmente podemos identificar em Portugal o fenómeno a que se assistiu, por exemplo, no Reino Unido, em que as ‘creative producing companies’<sup>62</sup> se foram multiplicando, acedendo directamente aos financiamentos públicos, e ganhando progressivamente mais notoriedade através da afirmação de uma identidade própria, numa espécie de transmutação do conceito de ‘companhia de autor’. Nestes casos, era o portfolio de artistas que constituía a singularidade da companhia, muitas vezes alicerçada na visão experiente e sentido de risco de um produtor-programador, que ocupava a liderança da estrutura. Existem aproximações a este modelo em Portugal, mas muito tímidas e demasiado isoladas para que os seus efeitos possam ter sido sentidos em todo o campo. Mas, mesmo que ocasionais e, por vezes, de vida curta (como a Bomba Suicida), as particularidades destas estruturas apontam num sentido diferente das restantes designações: nem de autor, nem de

60 Distingão sugerida por Mermikides, A. (2010) in “Making Contemporary Theatre – International rehearsal processes”, Harvie, J. e Lavender, A. (eds), Manchester University Press.

61 Distingão sugerida por Shepherd, S., op. cit.

62 Tomlin, L. (2015) *British Theatre Companies 1995-2014*, Bloomsbury, London.

repertório, nem projecto avulso. Trata-se de iniciativas que se constituem como *projecto continuado* (desenvolvem-se ao longo de décadas), como *escudo* (constituem-se de forma a minimizar a exposição à precariedade dos artistas com que trabalham) e como *ecologia* (assumem uma intervenção no sistema artístico que não se resume nem concentra exclusivamente no desenvolvimento da carreira da sua carteira de artistas; implicam-se em festivais, redes, residências, colaborações continuadas com artistas emergentes, etc.). Isto é, apesar de não utilizarem a designação ‘companhia’, assumem muitas das suas características distintivas – o que só pode querer dizer que, mais do que delimitar um *modelo*, importa perscrutar as práticas de *trabalho em conjunto* que se vão modificando e adaptando a sua linguagem: estruturas de produção, grupos, colectivos, ...

\*

Num cenário em que persistem as dificuldades para manter projectos colectivos, em que se fazem sentir os efeitos de estrangulamento e fragmentação associados ao alastramento do trabalho individual e por projecto, e em que é factual, em diversas geografias, o contexto de estagnação – quando não mesmo retracção - dos financiamentos públicos, é possível distinguir dois fenómenos de sinal oposto: por um lado, um aumento considerável do número de organizações e de projectos<sup>63</sup>, aumentando a pressão sobre os recursos públicos; e, por outro, uma tendência marcadamente crescente de intensificação das práticas comunitárias e de desenvolvimento de novas práticas de mutualização e cooperação.

## O COMUM: A IDEIA DE COLECTIVO EM MUTAÇÃO

Dois factos e um paradoxo. Facto: as profundas mutações económicas, sociais e políticas em curso convidam-nos a repensar a organização das práticas artísticas. Facto: a natureza micro das organizações e a fragmentação do emprego<sup>64</sup> cultural implicam um tecido atomizado e frágil, com

*63 A cada iniciativa corresponde um novo projecto, criando uma pílula de micro-organizações; realidade que, como vimos, surge em razão directa dos critérios de certos apoios públicos (e de vários outros factores, como a ligação cada vez mais afinada entre o sistema de ensino universitário especializado e a profissionalização do sector cultural e artístico).*

*64 Em França, duas em cada três organizações culturais empregam menos do que dois assalariados.*



dificuldades em reunir recursos – tempo, competências, meios – para se adaptar e assegurarem a sua viabilidade. O paradoxo: este cenário faz com que as estratégias de cooperação e mutualização apareçam como contraponto – político-filosófico e prático - a explorar.

Segundo Deniau<sup>65</sup>, até aos anos 2000 o termo ‘mutualização’, por exemplo, era relativamente marginal, e só mesmo em anos mais recentes é que se dá uma reactivação terminológica que o situa claramente em discursos e práticas de entre-ajuda e solidariedade. Nem sempre, aliás, estes discursos recentes referem ou dialogam explicitamente com os movimentos mutualistas e cooperativistas do século XIX, embora pareçam ter em comum o facto de (re)surgirem numa época de crise social e económica<sup>66</sup>. Esta tendência de amplificação das lógicas de partilha de projectos e recursos não só não é nova, portanto, como não constitui uma singularidade do sector cultural e artístico; é visível em muitas esferas da vida social, o que torna ainda mais clara a sua força e actualidade. Considerada especificamente a partir das artes performativas é, no entanto, uma tendência emergente no plano europeu, embora relativamente incipiente em Portugal (no sector artístico). Importa-me aqui convocá-la pela relação evidente que entendo que pode ter com o futuro da ideia de ‘companhia’.

De tal modo o interesse por formas mais colaborativas de organização e trabalho se tem renovado, que Delphine Hesters<sup>67</sup> fala já de uma transição do “DIY” (Do It Yourself) para o “DIT” (Do It Together) – de ‘faça você mesmo’ para ‘faça em conjunto’, com isso sinalizando uma transição dos modelos individualistas para formas de colectivo. Tal não significa necessariamente que se renove o interesse pelos formatos já conhecidos (como as companhias)<sup>68</sup> mas, sim, que, justamente, esses formatos sejam

---

65 Deniau, M. (2014) “Étude exploratoire sur les nouvelles pratiques de mutualisation ou de coopération inter-organisationnelles dans le secteur culturel”, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

66 Patricia Toucas-Truyen precisa, no entanto, que “se a invenção da cooperação é justamente imputável à pauperização das classes trabalhadores gerada pela industrialização, se é certo que cada crise social e económica se traduziu num aumento da cooperação, não é menos verdade que os cooperadores não são sempre os miseráveis. São artesãos, obreiros, agricultores, etc, até funcionários, cujos rendimentos do trabalho lhes permitem pagar uma cotização; algumas décadas mais tarde estes constituirão ‘as classes médias’”. Em « Les coopérateurs: deux siècles de pratiques coopératives », Éditions de l’Atelier et Éditions ouvrières, Paris, 2005.

67 Hesters, D. op cit.

68 Embora não seja despreciando o universo de artistas que, ao criar as suas estruturas,

revisitados e re-apropriados, o que implica, não raras vezes, olhar para o que se faz noutros sectores. Alguns autores<sup>69</sup> já começaram a problematizar as hipóteses de utilização de modelos cooperativistas nas artes performativas, equacionando uma aprendizagem a partir de áreas como o activismo e as ONGs. A reflexão de Irit Rogoff<sup>70</sup> vai no mesmo sentido: “[d]ou por mim tentando pensar de que modo é que as Organizações Não Governamentais (ONGs) poderão ser um modelo”. A partir da análise de vários projectos de ONGs de intervenção cultural informal em situações de conflito, Rogoff extrai algumas das características desse trabalho que lhe parecem úteis para transpor para o campo da cultura (“[têm] estruturas menos lineares e mais laterais”), convidando-nos a considerar a forma como os modos de trabalho das ONGs parecem ser capazes de ligar uma ‘sociabilidade informal’ à eficácia. E as razões que aponta não são apenas de ordem laboral, ou de alternativa à precariedade, mas também de alcance político: o desafio, segundo Rogoff, é não sermos “capturados pelo regime de constante crescimento e expansão.”

O léxico que acompanha a reavaliação dos conceitos de cooperativismo e mutualismo é, decididamente, o do ‘comum’, enfatizando a dimensão relacional do trabalho conjunto, mas, igualmente, estabelecendo pontes com algumas correntes minoritárias de políticas culturais, designadamente aquelas que se relacionam com a ‘política do comum’<sup>71</sup>. Nicolás Barbieri, por exemplo, propõe impulsionar já não *políticas culturais* mas *políticas do cultural*. Como define Barbieri as políticas do cultural?

*O cultural são os modos como, enquanto actores, nos confrontamos e negociamos, e por isso, também como imaginamos aquilo que partilhamos.*

---

refere “o recuperar de uma nostalgia” (João Reixa, *Teatro da Cidade*), ou cita directamente as companhias históricas independentes (como a Cornucópia) como “modelo inspirador” (Levi Martins, *Companhia Mascarenhas-Martins*). (entrevistado por Gonçalo Frota para o Público, “A marcha imparável das novas companhias do teatro português”, 15 de Março de 2017 – online)

69 Sandoval, M. (2016) “Fighting Precarity with Co-Operation? Worker Co-Operatives in the Cultural Sector”, in *New Formations*, Number 88, Autumn 2016, pp. 51-68.

70 Rogoff, I. (2016) “Starting in the Middle: NGOs and Emergent Forms for Cultural Institutions” in: Johanna Burton; Shannon Jackson and Dominic Willdon, eds. *Public Servants Art and the Crisis of the Common Good*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. ISBN 9780262054814 [Book Section]

71 O filósofo italiano Antonio Negri é, provavelmente, um dos mais conhecidos pensadores da ideia de ‘comum’ e das implicações político-filosóficas dessa categoria na estruturação das sociedades burguesas tarde-capitalistas.

(...) *Esta visão é uma visão política da cultura. Faz finca-pé no carácter político da cultura.*<sup>72</sup>

Estas novas políticas do cultural<sup>73</sup> já não devem o seu interesse público unicamente à determinação de uma autoridade centralizada e abstracta, antes respondem a uma concepção desejavelmente mais justa e sustentável dos bens comuns culturais. Inspirado pelos estudos sobre os bens comuns naturais, ou por iniciativas colaborativas como o software livre, Barbieri postula a possibilidade de perspectivarmos maneiras colectivas de gerir os recursos culturais, reconhecendo desde logo o papel das comunidades do co-estabelecimento de regras para essa gestão. Trata-se de um avanço significativo do paradigma do acesso à cultura:

- de um sistema produtivo tradicionalmente dividido em criação, produção, distribuição, consumo, a um sistema híbrido sem delimitação clara de papéis;
- de um sistema sectorial para um sistema interdisciplinar;
- de um sistema focado na oferta (criadores, equipamentos, agentes culturais) para um sistema orientado pela procura (utilizadores, comunidades);
- de um sistema binário (governo-mercado; criadores-público;) para um sistema policêntrico;
- de um sistema administrativo (controlo vertical, departamentalização segundo subsectores) para um sistema político (no sentido mais amplo e complexo da palavra).<sup>74</sup>

É claramente uma perspectiva filiada no conceito de ‘commons’ introduzido por Negri e Hardt<sup>75</sup>: o *comum* como os resultados da produção social que são necessários para a interacção social e produção, tais como o conhecimento, a linguagem, os códigos, a informação, os afectos, etc, ou seja, as práticas de cuidado e de convivência num mundo partilhado.

72 Barbieri, N. (2014) *Cultura, Políticas Públicas y Bienes Comunes: hacia unas políticas de lo cultural*, *Kultur Revista Interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, 1, 1, 101-119.

73 É importante salientar que Barbieri defende este conjunto de políticas como complementar, não substitutivo, das políticas de promoção do acesso à oferta cultural. Vai mesmo ao ponto de referir os perigos de uma eventual adopção deste entendimento por parte dos governos, no sentido da sua desresponsabilização pela estruturação e pelo financiamento das actividades culturais. Dá o exemplo do *crowdfunding* como uma possibilidade, inscrita na política do comum, simultaneamente excitante e perversa.

74 A partir da tabela elaborada por Barbieri, *op.cit.*

75 Negri, A. e Hardt, M. (2009) *“Commonwealth”*, *Harvard University Press*.

Trata-se de um corpo de trabalho filosófico extenso e complexo, do qual não nos cabe dar conta aqui; mas é importante que o consideremos, pois, uma vez mais sublinhamos, a forma como a cultura é entendida e justificada publicamente tem implicações na forma como as instituições e os agentes culturais se percebem, na forma como estabelecem elos com os cidadãos, e na forma como se organizam.

Que novas formas organizacionais são essas que vêm surgindo?

Uma das que mais me interessa aqui são aquelas que se inscrevem naquilo que Janssens e Hesters denominam de “W.A.T. Working Apart Together” (Trabalhar Juntos Separadamente). Materializa-se em colectivos que partilham recursos (administrativos, de gestão, de produção e até financeiros) mas seguem percursos artísticos autónomos. São estruturas diferentes do paradigma de ‘companhia’ e de ‘colectivo’ que dominou as artes performativas nas últimas décadas, e que também se distanciam da experiência marcadamente política das cooperativas dos anos 70 (em Portugal). Consubstanciam-se em cooperativas de projectos, estruturas de produção e criação, colectivos pluridisciplinares, com e sem direcções artísticas... as possibilidades são imensas e as experiências muito heterogéneas. O que nos sugerem de interessante não tem a ver com o seu potencial para substituir-se aos modelos mais tradicionais de companhia ou de colectivo, mas com o facto de proporem alterações nos regimes de criação e produção; de diversificarem o diálogo com as instâncias financiadoras; de experimentarem modelos menos hierarquizados de trabalho; e de procurarem estabelecer práticas justas (laborais, remuneratórias, relacionais,...). É cedo para perceber se serão iniciativas bem-sucedidas, que atingem os objectivos a que se propuseram, ou, mais ainda, se terão impacto no conjunto do ecossistema cultural e criativo. Mas são suficientemente excitantes para lhes prestarmos atenção.

Diz-nos Marie Deniau que correspondem a “um desejo de viver e produzir de outra forma, em que existe uma procura de formas de troca não monetária/não lucrativa, o apelo à valorização dos circuitos de proximidade, práticas de participação comunitária, e um conjunto de outras micro-tendências que se relacionam decisivamente com a cooperação e mutualização.”<sup>76</sup>

Estes dois termos – cooperação e mutualização – são usados em variadíssimas acepções para designar realidades muito heterogéneas e em evolução contínua, pelo que devemos fazer um esforço no sentido da

---

<sup>76</sup> Deniau, M., *op. cit.*

sua compreensão cabal, mas sem descurar a sua situação de ‘fluxo’, tanto ao nível dos discursos como das práticas. A distinção entre ambos não é clara. Philippe Henry<sup>77</sup> distingue três categorias de práticas (sem estabelecer nenhuma hierarquia de valor): a) a mutualização simples: forma mais frequente, visa pôr em comum meios: locais, materiais técnicos, competências; b) a mutualização dupla: inclui, para além dos elementos anteriores, uma partilha de riscos e de eventuais resultados negativos; e, c) a mutualização tripla: considerada por Philippe Henry como muito excepcional – vai até à partilha de resultados positivos (receitas e notoriedade geradas pela cooperação). Mas consideremos esta distinção apenas como um ponto de partida, e foquemo-nos antes na distinção de Deniau. Segundo esta investigadora, a *mutualização* refere-se mais a ferramentas (que são postas em comum) e métodos (que definem como são empregues os recursos). Pode ter um aspecto exclusivamente económico (racionalização e redução de custos), e orientar-se por princípios de troca, reciprocidade ou entre-ajuda e solidariedade. Já a *cooperação* reporta-se mais habitualmente à noção de projecto comum e inscreve-se na família das acções colectivas. Cooperar é ‘agir em conjunto’ ou ‘trabalhar junto’, geralmente de forma deliberada e voluntária. Excede a partilha de recursos e as interacções simples. Implica que os parceiros se interroguem acerca da finalidade da sua cooperação, que dividam responsabilidades e papéis e que definam formas de organização tendencialmente não-hierárquicas.

Uma vez mais, trata-se de uma distinção mais operativa que categorizadora; aliás, esta dificuldade lexical parece reflectir justamente a complexidade e diversidade dos fenómenos que designa, e a forma como os termos são usados, em reconfiguração constante, é um sinal da vitalidade real das práticas e do espírito cooperativo. São realidades dinâmicas que não correspondem obedientemente a um determinado estatuto jurídico nem a um modelo fixo. Se há, aliás, algo que nos importe transportar para a reflexão que estamos a fazer a propósito da experiência do BCN e da ideia de companhia no século XXI é exactamente essa desobediência.

*Os colectivos como unidades quasi-religiosas foram transformados por forças pluralistas e seculares. (...) reflectem [agora] outras tendências presentes nas artes e na sociedade contemporânea – são mais porosos e flexíveis do que noutros tempos e parecem ter substituído a ideia de profundidade e longevidade pela colaboração e pela expansão lateral.<sup>78</sup>*

---

77 Henry, P. (2015) «Formes de coopération et compagnies de spectacle vivant en France» in *Cahiers do CEREN*, n.º 43.

78 Echersall, Peter, entrevistado por Radosavljevic, D., *op.cit.*

## FAZER DE OUTRA MANEIRA

*Há uma teimosia nossa em chamar ‘companhia’ a uma coisa que se calhar não é uma companhia. R.N.C.*

Suspeito que a *teimosia* com que o Rogério e a Susana insistem em chamar ‘companhia’ ao Ballet Contemporâneo do Norte é aparentada das ‘instituições teimosas’ de Kunst, de que tanto precisamos – espécies de “erva daninha presa ao solo mas conectada com o habitat circundante, uma infra-estrutura terrestre, que não cria nuvens de experiências do género das que podem facilmente ser removidas e substituídas por outras.”<sup>79</sup> A insistência do BCN em experimentar formatos de organização (mesmo falhando uma e outra vez...) constitui uma prova de como não limitam o espectro da experimentalidade à criação, nem fazem dela um uso retórico ou formalista. E pode bem ser o embrião de uma entidade proteiforme, surpreendentemente capaz de lidar estética e politicamente com os múltiplos desafios que se nos colocam: económicos, ecológicos, éticos.

Por serem uma estrutura atípica situada num quadro de tipicidade (a ‘herança’ do histórico do BCN enquanto companhia de dança), poderiam procurar a *conformidade* – tentando resgatar a companhia para a actualidade, ou a *marginalidade* – assumindo o distanciamento face ao historial anterior e embarcando na militância anti-institucional. Ambos os caminhos seriam legítimos, mas não tão interessantes como o que me parece estarem a trilhar (embora duvide que o façam com completa consciência disso mesmo). Porventura sem um plano pré-determinado, vão-se constituindo como uma espécie de estrutura ‘invertebrada’. Para Loreto Atienza<sup>80</sup>, que estudou, na biologia, formas de vida animal para nelas encontrar modelos de organização colectiva, os ‘invertebrados’, mesmo não tendo um sistema de ossos e vértebras, têm uma estrutura organizativa própria e eficaz e podem mesmo complementar a sua estrutura corpórea irregular com ‘partes duras ou esqueletos’, como conchas. “As formas de produção invertebradas”, segundo a investigadora, seriam assim aquelas que apresentam “uma multiplicidade de estratégias e formatos

---

<sup>79</sup> Kunst, Bojana (2015) “The Institution between Precarization and Participation”, *Performance Research*, 20:4, citada por Paula Caspão em *My Background is Now*, *op. cit.*

<sup>80</sup> Alonso Atienza, Loreto (2009) *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de alguna prácticas artísticas en la actualidad*. [Tese de doutoramento Faculdade de Belas Artes da Universidad Complutense de Madrid, não publicada]

produtivos”, não operando segundo critérios rígidos, mas em processos de transformação contínua.

No caso do BCN, esse processo não está isento de fragilidades, mas talvez seja para vocês (que lêem) tão instigante como foi para mim (que escrevi) pensar nessas micro-falhas como “práticas reveladoras do que não se vê, do que não se fala, do que poderia ser de outra maneira.”<sup>81</sup>

*Não há emancipação sem invenção de novos modos de produção e, consequentemente, de novas formas de vida em comum.*<sup>82</sup>

*Fazer de outra maneira* poderia ser o mote para os próximos anos, até porque há pontos de contacto iniludíveis entre os processos de fazer vingar uma prática de organização colectiva nas artes e o de nos libertarmos dos excessos do capitalismo neo-liberal. *Isto anda tudo ligado*. Um dos perigos, porém, de uma tomada de consciência desses pontos de contacto, é o de olharmos com benevolência excessiva para a reemergência de conceitos filosóficos e quasi-políticos como ‘comunidade’, ‘colectividade’, ‘cooperação’ ou ‘mutualização’ sem estarmos atentos aos movimentos de apropriação retórica e de mercantilização que já estão em curso, dentro e fora do ecossistema artístico<sup>83</sup>. Para além disso, convém não ficarmos inebriados pelo perfume das nossas inovações organizacionais e discursivas: vários autores alertam para o facto de alguns modelos diferenciados só terem condições para ter sucesso se conseguirem provocar mudanças no sistema de financiamento da cultura, isto é, se conseguirem ser reconhecidos e valorizados enquanto tal. A sensibilidade política, entendida num sentido amplo, e inequivocamente interseccional, vai, por isso, continuar a ser um ingrediente indispensável para aqueles conjuntos de indivíduos que querem *fazer de outra maneira*.

\*

*Projecto continuado, escudo, ecologia* - as três dimensões que fui explorando neste breve ensaio - podem corresponder aproximadamente à prática actual do BCN mas correspondem, sobretudo, aos aspectos que me parecem indispensáveis a uma concepção de organização colectiva nas artes que não deseje como futuro a ‘reivindicação’ dos lugares do passado.

---

81 Argiropoulou, G., *op. cit.*

82 Manchev, B., *op. cit.*

85 Manchev, B., *op. cit.*

Na verdade, em aparente contradição com o carinho distanciado-trocista que nutrem pela ideia clássica de ‘companhia’, o BCN é sobretudo uma estrutura cambiante:

*Nós não ficamos a bater o pé, a reivindicar o direito a trabalhar como trabalhávamos, vamo-nos adaptando às circunstâncias. S.O.*

E essa capacidade de transformação parece resultar muito melhor do que a tão propalada ‘resiliência’ (não raras vezes equivalente a teimosias pouco fecundas...). Talvez essa seja mesmo uma das ‘descobertas’ do BCN: a de que a melhor garantia de continuidade é a metamorfose:

*A especialização tira-nos liberdade. Se nos especializarmos a fundo numa coisa, é muito mais difícil depois que outras coisas diferentes aconteçam. S.O.*

*The very nature of an ensemble is that you are trying to stay together as a group and the very nature of life is that the only thing that's definitive is change. So the only way that you can keep an ensemble together is with quite fluid thinking.<sup>84</sup>*

Esse pensamento fluido, a assunção de uma natureza proteiforme, é o que nos permite conciliar as heranças & as revoluções: recusando a metáfora da ‘família’ e os seus atrelados ideológicos, mas superando a cultura do individualismo e da ‘temporalidade projectiva’; construindo estruturas que *duram*; compondo mosaicos de pessoas comprometidas e ligadas por relações de trabalho transparentes, seguras e duradouras, mas não necessariamente permanentes; valorizando o conhecimento especializado e a profissionalização de diversos intervenientes no meio artístico; boicotando estratégias de liderança artística concentracionária e resolvendo ambiguidades de governança, entre quem cria, quem dirige, quem representa, quem aconselha estrategicamente... considerando diversas opções de estruturação, sem recurso a receitas pré-cozinhadas; redefinindo constantemente papéis e processos dentro do colectivo; negociando autoridade e autoria de forma emancipada... estando consciente e agindo sobre as dinâmicas de poder, e não transigindo na ética relacional.

\*

---

84 Emma Rice, *Kneehigh Theatre*, em Radosavljevic, D. op. cit.

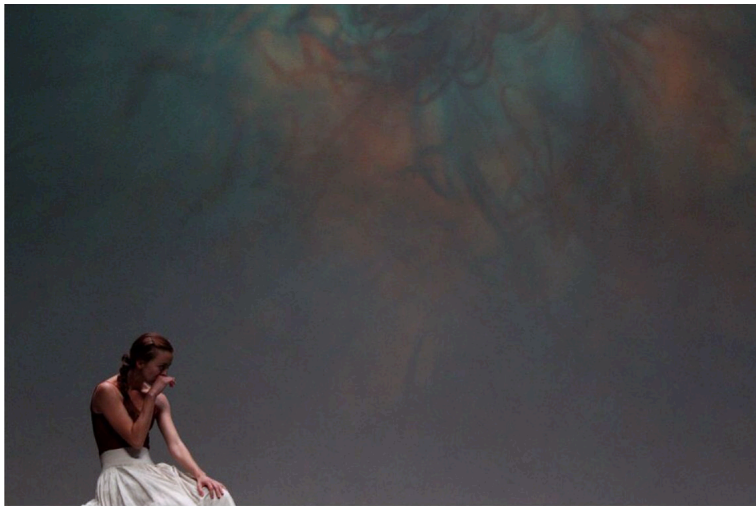


Termino como comecei: convocando para esta reflexão uma ética relacional que compreende um sentido da política e que, no caso do BCN, está ancorada numa história de amizade. Durante o tempo que me levou a escrever este texto, encontrei uma expressão<sup>85</sup> que descrevia o que uma plataforma colectiva croata, a Clubture, representaria aos olhos dos seus fundadores: um elo inquebrável entre a ideia e a responsabilidade política e pessoal; descreviam-na como um projecto de “**amizade civil para benefício público**”. Apesar de saber que não é de bom tom terminar um texto com uma citação, não encontrei melhor forma de ir para casa satisfeita.

Vânia Rodrigues  
Julho 2020

---

85 Geoska, I. (2006) “The Archaeology of Solidarity” in *Journal for Performing Arts Theory: Self-organization*, 11.



*Che Diavolo Fate, de Luís Carolino. Fotografia de Patrícia Costa, 2010.*



*Uma conversa entre Elísa Worm, Rogério Nuno Costa e Susana Otero*

## TUDO DE NOVO



O projecto INICIAÇÃO é um espectáculo de dança contemporânea que deveria ter estreado em Maio de 2020 no Cineteatro António Lamoso (Santa Maria da Feira), não fosse a crise pandémica ter-nos trocado as voltas... Tendo como figura principal a bailarina Elisa Worm (n. 1939), fundadora do BCN, o projecto seria a peça central do programa que a companhia havia preparado para este ano de celebração, coexistindo em paralelo com um conjunto de workshops (Grau Zero da Companhia, em curso) e a publicação deste livro. Não obstante a certeza que o projecto será retomado e apresentado em 2021, quisemos conversar sobre um percurso iniciado mas interrompido, sobre o que ficou nas nossas memórias e nos nossos corpos desde esse momento abismal em que nos vimos obrigados a parar abruptamente uma aventura que mal havia começado. Mas também a regressar a esse espaço irreal e eufórico que são as preparações para o início de qualquer coisa, que ainda não sabemos nomear, mas que queremos muito fazer. No fundo, e porque o texto sobre o espectáculo INICIAÇÃO, previsto para este livro, não foi possível como o havíamos imaginado, quisemos propor uma viagem de volta ao início de tudo. Uma iniciação da Iniciação<sup>1</sup>. Antevíamos para o processo de criação a exploração de uma dinâmica colaborativa e horizontal, ensaiando um modelo de criação colectiva ausente da figura tutelar (e autoral) do “coreógrafo”, ao mesmo tempo convocando uma reflexão aprofundada sobre a noção de companhia. Desejávamos também experimentar e experienciar um laboratório de criação a várias vozes e a vários corpos, na sua ligação com o historial da companhia e com o contexto geográfico, institucional e emocional onde o BCN opera. Foi com esse espírito que Elisa Worm, Rogério Nuno Costa e Susana Otero se encontraram, “de novo”, nesse paradoxal espaço de possibilidades conviviais chamado Zoom, para falarem de “tudo” e perderem-se pelo caminho. O texto seguinte, parcamente editado (mas ainda assim editado), não fará justiça às emocionantes duas horas de conversa que nesse dia quente de Setembro de 2020 juntaram Elisa (em Sintra), Rogério (em Guimarães) e Susana (no Porto). Mas pode ser o início de algo maior que queremos muito construir. É uma promessa!

---

<sup>1</sup> Ou então uma (RE=)INICIAÇÃO, título do projecto online de natureza emergencial que lançámos no dia 9 de Maio de 2020, data prevista da estreia de INICIAÇÃO. O projecto contou com contributos textuais, visuais e performativos da autoria de 16 artistas seleccionados via open call: Alina Ruiz-Folini, Andreia Soares, Bruno Alexandre, Catarina Real, Colectivo Suspeito, Daniel Pizamiglio, Fernando Mota, Henrique Furtado Vieira, Inês Carvalho e Lemos, Júlio Cerdeira, Mariana Barros, Marina Leonardo, Pan.demi.CK, Pedro Abreu, Tiago Rosário e Valentina Parravicini. O projecto pode ser consultado neste link: [www.balletcontemporaneonorte.com/reiniciacao](http://www.balletcontemporaneonorte.com/reiniciacao)

(Abertura da plataforma Zoom, primeiro a Susana, depois o Rogério. Elisa Worm entra em terceiro lugar.)

**Rogério** — Finalmente! Depois de anos a trabalhar com o BCN, estou a conhecer a Elisa! Não ao vivo... **Elisa** — Pois não, ao morto! (todos riem) **Rogério** — ...mas através de um ecrã! Que é o possível, por enquanto... **Susana** — Olá Elisa! **Rogério** — Esta conversa é a mesma conversa que deveríamos ter tido em Março, quando começaram os ensaios do “INICIAÇÃO”. Eu não consegui estar presente. O processo foi interrompido na semana em que eu iria começar a visitar o espaço de ensaios, no Auditório do Rancho Regional de Argoncilhe, em Santa Maria da Feira, para fazer o acompanhamento dramaturgico e documental do processo de criação. Do pouco que aconteceu, o que é que ficou? **Elisa** — O trabalho feito foi suficiente para conhecer os intervenientes<sup>2</sup> (até à data), conhecer a sua essência e as suas capacidades individuais. Eu acho que às vezes as coisas correm tão depressa que acabam por ficar estagnadas. Eu agora tinha vontade de começar do zero. Começar tudo de novo! **Susana** — A primeira semana serviu para nos conhecermos, de facto. Depois veio o Miguel Pereira e fizemos alguns exercícios que foram para mim interessantes. A pergunta era: como é que se transmite alguma coisa? Mas concordo com a Elisa. O vírus mudou tudo... **Elisa** — Eu sinto que fui arrancada àquele processo! (*mimando com o corpo e com a voz o que acabou de dizer*) **Rogério** — Sim, eu não estive lá, e no entanto partilhei e partilho dessa sensação de vazio... **Elisa** — Desculpem o meu exagero com o “zero”, porque nunca se parte do “zero”. Mas acho importante trabalharmos a questão da vontade, e perceber o que está, agora, à nossa volta... **Rogério** — Agora e também no tempo que vai decorrer até nos voltarmos a cruzar daqui a um ano... **Susana** — Nestes meses em que estivemos parados, pensei muito naquela ideia das “pulsões iniciais” que o Rogério escreve no texto de apresentação do “INICIAÇÃO”. Sempre que penso nessas pulsões, vem-me a palavra “selvagem” à cabeça. Uma pulsão selvagem que dá início a qualquer coisa, justamente porque é selvagem; não conseguimos ter mão nela... **Rogério** — Eu gosto muito dessa ideia! Associo-a também a uma certa inocência meio

---

2 Susana Otero (direcção artística e interpretação); Carminha Soares, Filipa Duarte e Maria Soares (corpo de baile); Miguel Pereira (ensaiador); Miguel Refresco (fotografia de cena e documental). Entrariam no processo, a seguir: Rogério Nuno Costa (dramaturgia); Joclécio Azevedo, Jorge Gonçalves, Luís Carolino e Mariana Tengner Barros (ensaiadores); Daniel Worm (desenho de luz); Pedro Augusto (desenho de som), Jordann Santos (figurinos) e Cláudia Galbós (acompanhamento documental).

adolescente. Quando fazemos coisas sem pensar muito no que elas vão provocar. Uma rebeldia que é também uma raridade nos dias que correm... Gostava muito que esta nossa conversa fosse inspirada por essa pulsão selvagem e inocente, como se fosse mesmo verdade que estamos a reproduzir aquele encontro de Março que o vírus não quis que acontecesse... Essa conversa que não tinha por objectivo ser transformada em texto e publicada em livro, igual a tantas outras que temos para preencher a vertigem (selvagem!) do início. Será que é possível? **Susana** — Eu por acaso associo muito essa pulsão selvagem à Elisa. Porque ninguém tem mão na Elisa! **Elisa** — Às vezes nem eu própria tenho mão em mim! (*todos riem*) **Rogério** — Eu já ouvia falar de si ainda antes de começar a trabalhar com o BCN. O meu início nas artes performativas foi com a Lúcia Sigalho, em 2000, e mais tarde com o Teatro Praga; trabalhei muito com o seu filho Daniel Worm. Depois conheci a Susana. A Elisa começou a surgir em muitas conversas; a cada nova investida nesse diálogo (infinito!) que tenho com a Susana sobre o que é o BCN, o que queremos fazer agora, o que vamos fazer a seguir, o nome da Elisa acabava sempre por despontar... É estranho e ao mesmo tempo consolador estar a conhecê-la nesta espécie de “realidade paralela”: a projecção no futuro próximo de um espectáculo que não chegou a acontecer no passado recente. **Elisa** — Pronto, já tens aí o início do espectáculo! (*risos*) **Rogério** — Eu gosto muito de inícios, na mesma medida em que gosto muito de fins. Para o “INICIAÇÃO”, interessava-me pensar com as pessoas que fazem parte do BCN e da sua fundação, mas também com os seus colaboradores mais frequentes, sobre a “origem” das coisas que fazemos, a do espectáculo por fazer, a do próprio BCN, ou de qualquer outro empreendimento que nos interessasse analisar. Eu sei que já devem ter falado destas coisas imensas vezes, mas vou arriscar e re-perguntar: o que foi, ou como foi essa “paixão inicial” que deu origem ao BCN? **Elisa** — Eu se calhar sinto coisas diferentes de vocês... Tenho o dobro da vossa idade. Vivi muita coisa. Vocês ainda não viveram o que eu vivi. O meu conhecimento é distinto, embora não seja melhor. Qualquer pessoa, qualquer artista, tem uma densidade emocional; é isso que me interessa, na verdade. O que é um artista? Um artista é uma lata de doce que se abre e se entorna o líquido... (*pausa*) A minha experiência é diferente, mas não é incompatível. Eu posso passar-vos algo do que já experimentei, mas também posso receber de vós. Coisas que eu, com a vossa idade, não tive oportunidade de experimentar, porque andava aflita a contar os tostões numa altura em que não havia subsídios... **Rogério** — E já tinha tido outros inícios. Antes do BCN, fez parte de muitos outros projectos...

**Elisa** — Eu até can-can dancei! Por isso já vês... (*risos*) **Rogério** — E o que leva a Elisa a querer dar forma ao BCN? **Elisa** — Eu participei da fundação do Ballet Gulbenkian, depois o Dança Grupo, até chegar ao BCN. (*pausa para pensar*) Os portugueses, aqueles indivíduos que estão inscritos no mundo como “portugueses”, são criaturas com imensas qualidades naturais, mas têm um defeito terrível: levam sempre tudo à destruição. Eu tenho em mim uma coisa fantástica; mas depois tudo o que está à minha volta vai fazer os possíveis para derrubar essa coisa fantástica. E isto impossibilita-nos de aprofundar e de evoluir. Socialmente, a massa humana destrói. Não percebo porquê. É uma maldição psíquico-coisista... (*interrompendo-se*) Desculpa, estou a fugir à tua questão... **Rogério** — Não, não! Eu estou a ouvi-la e a reconhecer muitas coisas que eu e a Susana conversamos imensas vezes, em função de algo concreto que nos acontece ou que acontece à companhia, e que nos impele a analisar certas lógicas destrutivas (e auto-destrutivas) por detrás da acção de uma pessoa, ou de um grupo de pessoas, uma comunidade, uma escola, uma cidade... **Elisa** — Há muita inveja, e sem razão nenhuma. Falta colaboração, falta fazer parte de uma ideia... **Rogério** — Essa ideia de colaboração estava presente no início do BCN? **Elisa** — Eu no início estava sozinha. Fechei numa gaveta os problemas pessoais que eu não estava a conseguir resolver, meti-me no carro e fui à aventura por esse país fora. Dois anos de preparação, e nasce o BCN. Encontrei em Estarreja um espaço incrível, e também o material humano que a minha veia germânica, super-organizada, andava à procura. Um espaço que eu percebi logo que não ia durar muito tempo. Agora é uma loja chinesa... Ou seja, quis criar uma companhia na terra do nunca. E achei mesmo que podia construir ali a Broadway dos arredores de Aveiro! (*todos riem*) **Rogério** — Hoje em dia não é de todo assim que nascem projectos e companhias; é tudo muito mais pensado e estratégico... **Elisa** — Há outras facilidades... O único subsídio que o BCN recebeu nessa altura foram 450 contos, numa altura em que a companhia tinha 20 raparigas, muito empenhadas e entusiasmadas, porque dançaram em duas coreografias do Luís Carolino, que tinham um tipo de movimento que elas reconheciam como sendo “da moda”. Mas o que eu queria era que as pessoas começassem a gostar de ir à dança, ao teatro... Então inventei uma coisa chamada *Quintas-Feiras de Arte e Cultura* (uma piroseira!), a ver se criava hábitos na população. Tal como aos domingos a malta vai à missa, estás a ver? E não apresentávamos só o BCN... Levei lá as Marionetas do Porto, por exemplo. Imensas coisas que o povo de Estarreja nunca tinha visto. O espaço começou a ser frequentado por muita gente.



A pouco e pouco, consegui mostrar às pessoas que, se pagassem bilhete, não era preciso pedir subsídios... **Rogério** — Eu nessa altura era um adolescente, e estava longe de imaginar que viria a trabalhar nesta área. Só no início dos anos 2000, já em Lisboa, é que começo a ver nascer alguns projectos, e a fazer parte de alguns. E nessa altura, menos de 10 anos depois da fundação do BCN, as coisas já eram muito diferentes disso que me está a contar. Hoje em dia há cada vez mais artistas que saem dos dois grandes centros e vão instalar as suas estruturas noutras cidades, mas fazem-no de uma forma muito estudada e planeada. Essa ideia meio “saltimbanca” de meter-se no carro e partir à aventura parece-me rara nos dias de hoje, para não dizer inexistente. Hoje só saís de Lisboa para uma cidade qualquer do interior com um estudo de mercado debaixo do braço e um curso de empreendedorismo debaixo do outro... **Elisa** — Mas quando uma coisa ganha sucesso desta maneira mais selvagem, é quando as pessoas ficam mais furiosas! E querem açambarcar. Há muitas dinastias, sabes?... *(pausa)* Uma das coisas que me tem entretido imenso nos últimos dias é observar os grandes artistas do *star system* a falar na televisão, só para perceber onde é que eles se situam, e como constroem aquela espécie de mini-sociedade elitista. Elas são desesperadamente belas, eles desesperadamente musculosos. Têm talento, têm o olho que brilha, mas depois aceitam fazer aquelas coisas... **Rogério** — Já em 2007, quando a Lúcia Sigalho se vê obrigada a abandonar a Casa dos Dias da Água, ela refere-se à cidade de Lisboa como uma cidade profundamente desinteressante do ponto de vista artístico, porque a vanguarda artística portuguesa está agora nas novelas a dar deixo aos modelos... **Elisa** — Tanto a Lúcia Sigalho como a Mónica Calle tinham um talento e uma visão artística irrepreensível. Atreviam-se a fazer coisas que mais ninguém se atrevia. Não iam ao cabeleireiro das outras todas para terem o mesmo penteado... *(Rogério ri-se muito)* **Rogério** — Eu devia tê-la conhecido há muito mais tempo, Elisa! Que conversas poderíamos ter tido se nos tivéssemos conhecido antes? Ora aqui está uma ideia para outro projecto, ou se calhar para o mesmo projecto!

*(Terminam os primeiros 40 minutos da sessão Zoom; pausa para respirar. Segunda vaga.)*

**Susana** — Eu lembro-me que, no início, o BCN existia nessa relação “clássica” entre o mestre e o aprendiz. Quando comecei, tínhamos sempre aulas de manhã com a Elisa, por exemplo. **Elisa** *(completando)* — ...nos moldes de uma companhia de dança europeia. **Susana** — Eu fiz uma

audição para entrar no BCN; acho que recebi a notícia que tinha ficado no próprio dia. Só muitos anos mais tarde é que eu e a Elisa começámos a partilhar coisas na condição de amigas. Tínhamos ambas uma costela muito boémia. Ficávamos sempre até mais tarde a conversar. **Rogério** — A tua relação com a Elisa também se baseava nessa lógica de transmissão, não é? Uma directora que é também coreógrafa, bailarina e professora. Não eras só intérprete, também eras aluna... **Elisa** — Eu nunca me considerei directora. Sempre gostei mais de me ver enquanto coordenadora artística. Acredito mesmo que uma directora tem que passar conhecimentos, senão não serve para nada... Não tem a ver com dar ordens, mas antes coordenar a construção de uma companhia em colectivo. **Susana** — Eu entendo o que a Elisa está a dizer, mas estamos a falar de tempos que eram muito ríspidos, social e artisticamente. O braço forte da Elisa foi crucial para a coisa não desmoronar. Naqueles tempos, era necessário haver uma autoridade, sobretudo sendo a Elisa mulher... Se hoje é o que é, imagino o que a Elisa não deverá ter passado naquelas reuniões para tentar vender espectáculos... **Rogério (para Susana)** — Quando em 2011 és convidada para dirigir o BCN, o que é que acontece? Falas-me muitas vezes de um legado e de uma herança que tu recibes da Elisa, e que decides manter na tua acção, na tua coordenação... **Susana** — Embora eu tente e muitas vezes não consiga, a principal herança é a força gigante da Elisa e o seu amor à arte. Amor e envolvimento. Quando a Elisa começa a falar de arte, ninguém a cala! Não se trata de uma autoridade superficial; é uma autoridade com envolvimento emocional. **Rogério (para Elisa)** — E a Elisa, o que se recorda desse momento de passagem do testemunho? **Elisa** — Quando fizemos a “Porta Norte”, que foi o projecto que teve o maior subsídio, percebemos que íamos precisar de mais bailarinos, e então fizemos uma audição para complementar o corpo de baile fixo. Foi em Idanha-a-Nova. Um calor descomunal... Só dava para trabalhar depois do jantar; ficávamos até às 4 ou 5 da manhã a ensaiar... E no meio daquela confusão toda, há alguém que me vem falar mal da Susana. Eu fico sempre alerta quando alguém me vem falar mal de uma pessoa. Foi aí que eu *descobri* a Susana, as suas qualidades inigualáveis. Em vez de dar importância ao que aquela pessoa me disse, passei a olhar mais para a Susana. E ela acabou por ser escolhida para papéis com mais protagonismo. Lembro-me do papel brilhante que ela desempenhou na “Teologia da Queda”, do Luís Carolino... Ela fazia aquilo magistralmente! E então a Susana foi demonstrando a sua autoridade pela criatividade, pelo empenho. Era uma colaboradora que estava sempre presente. Tinha todas as qualidades para vir a ser directora de qualquer companhia.

Tenho pena é que não seja mais convocada para ser bailarina... **Rogério** — Isso não desapareceu das vontades e das urgências da Susana. Essa insistência em querer continuar a dançar. Isto é para mim o aspecto mais diferenciador do BCN: uma companhia dirigida por uma mulher que é bailarina. **Elisa** — Ela dá um exemplo que eu gostava que toda a gente conhecesse e seguisse. Eu saí do BCN, mas não quis que a companhia acabasse. Tinha que passar o testemunho a alguém que tivesse a mesma garra que eu. Este exemplo não tem que ser moralista... Mas as pessoas precisam de começar a perceber que é bom trabalhar uns com os outros. **Susana** — Agradeço imenso os seus elogios, Elisa... Mas acredito mesmo que toda a gente tem capacidades de dirigir. Há quem as tenha de forma natural. Eu não tenho... Mas quando se quer tanto uma coisa, as pessoas transformam-se e crescem. É muito bom estarmos rodeados de pessoas que acreditam em nós. Isto foi a melhor aprendizagem que recebi da Elisa. Foi um investimento a longo prazo, não foi nada imediato. A Elisa acreditava e eu acabava por acreditar também. **Elisa** — Sobretudo acreditar! Naquela altura, quando tinhas 19 anos, era a capacidade de trabalho que era valorizada numa bailarina, mais do que qualquer outra coisa. O sonho não chegava. Quando mostravas que estavas mesmo ali, a trabalhar, os coreógrafos iam-te buscar. No meu caso, não tive outra hipótese a não ser aceitar as regras, senão morria de fome. O que a Susana disse são coisas que eu também aprendi... **Rogério** — Quando a Susana a convidou para o espectáculo “INICIAÇÃO”, como reagiu? **Elisa** — Pensei: ó mulher, és mesmo maluca da cabeça! (*todos riem*) Quem me dera que com este projecto nos descobríssemos através de um acto artístico, que nos exigisse muita labuta, entre nós e dentro de nós mesmos, para depois chegarmos a um momento único. Seria a apoteose da minha vida! (*todos sorriem*) **Susana** — Quando a Elisa foi ver o “EURODANCE” à Casa de Teatro de Sintra, virou-se para mim e disse: “Porque não trabalhamos juntos? Eu fico nas vossas mãos!” Eu achei que ela estava a brincar. Mas aquilo nunca mais me saiu da cabeça. Quando eu e o Rogério nos sentamos para escrever a candidatura à Direcção-Geral das Artes para o biénio 2020-21, surgiu a pergunta que eu mais adoro: “O que vamos fazer? O que vamos inventar agora para continuarmos a trabalhar juntos?” E eu lembrei-me logo da Elisa. Mas não queria fazer algo vulgar, um espectáculo qualquer. Era importante que fosse importante. E depois quando o Rogério escreveu o texto introdutório, eu li e pensei: é isto!

(Pausa de edição para inserção do texto citado, em jeito de contextualização.)

INICIAÇÃO remete para as práticas ritualísticas do início/passagem, e simultaneamente para os processos pedagógicos de transmissão introdutória de conhecimento, propondo um espectáculo-tese que testará, em palco, uma hipótese experimental de dança enquanto documento pós-histórico e meta-educacional. A peça (re)pensará o futuro de uma companhia através da (re)activação da memória do seu impulso e paixões iniciais. Protagonizada por Elisa Worm, investirá no desenho de um território nostálgico e sensível, mas também paradoxal, fazendo co-habitar objectos documentais e poéticos, e discursos reais e ficcionados, aglutinando passado e futuro numa dramaturgia paralela e perpendicular ao tempo presentificado do/no palco. Mais do que um espectáculo-homenagem, pretendemos reflectir sobre o momento iniciático que dá origem ao projecto e a sua evolução resistente ao longo do tempo: os desafios artísticos (também institucionais) que abraça, a forma como dialoga com a envolvente sócio-económico-política, a relação com o território, a interligação com o meio artístico, e as práticas colaborativas que enceta com um número considerável de profissionais ligados à dança contemporânea, teatro, artes visuais, música e ensino/investigação. Formalmente, o espectáculo irá justapor um documentário coreografado, uma entrevista a várias vozes (“performatizada” em tempo real), e a escrita, em corpo e em movimento, de uma fábula futurista e onírica, ou sobre a inauguração simbólica de uma companhia por inventar. Através da inclusão, na equipa técnica e de criação, de colaboradores assíduos do BCN, pretende-se solidificar parcerias e afectividades, mas também antever novas colaborações (o designer de luz Daniel Worm, filho de Elisa Worm, que trabalhará pela primeira vez com a companhia) e novas agências (Susana Otero e Rogério Nuno Costa na direcção artística e dramaturgical). Por outro lado, pretende-se promover um diálogo inter-geracional e trans-artístico, operando uma reflexão crítica sobre os modelos de transmissão de práticas e conhecimentos — muitas vezes capacitistas, idadistas e exclusivistas —, ao mesmo tempo elaborando uma poética do trabalho a partir da genealogia de um percurso artístico e profissional. Na pessoa/experiência de Elisa Worm, tentaremos idealizar um paradigma tensional entre as figuras do mestre e do aprendiz, regressando a um tempo feito de relações intensas, atentas e contínuas, em contra-corrente ao empreendedorismo “freelance” que se apropriou das práticas artísticas contemporâneas. INICIAÇÃO fará também uma apologia crítica às vicissitudes de qualquer processo de construção de uma comunidade, tratando em igual medida (dramaturgical e não só) os “sucessos” e os “falhanços”, os avanços e as interrupções, trazendo para a boca de cena a importância dos obstáculos como alavancas fundamentais para o entendimento e balizamento da nossa própria liberdade enquanto

*cidadãos e artistas: o que queremos fazer, o que devemos fazer e o que podemos fazer. Entendemos que é pertinente pensar, na contemporaneidade, os modos que assistem ao funcionamento das “ficções” que criamos para estar juntos, numa época paradigmática em que se acentuam exponencialmente os modelos de criação e expressão individual, e em que práticas colaborativas duráveis são sacrificadas por imperativos de circulação e difusão cada vez mais fugazes. Neste contexto, a peça deverá falar sobre o encontro intenso e sensível entre pessoas, aquilo que as aproxima de um projecto, e o que têm a “aprender” umas com as outras. A originalidade da proposta não estará, claramente, no seu enquadramento conceptual/temático, mas antes nos modos de produção e activação de sensibilidades comuns, a favor da fabricação de uma utopia: uma companhia (experimental) de dança que revê, continuamente, a sua missão e a sua relação com o outro. Será, concomitantemente, um espectáculo sobre a linguagem, reciclando figuras desaparecidas do léxico coreográfico (“primeira bailarina”, “ensaiadores”) e reformulando/reposicionando aquelas cuja utilização contemporânea se tem vindo a banalizar ( direcção, interpretação, dramaturgia). Ou sobre a exploração de (novos) regimes ontológicos, paralelos e plurais.*

*Rogério Nuno Costa, Maio de 2019*

*(Regresso.)*

**Rogério** — Eu já sabia dessa vontade! Aliás, escrevi o texto em função da imagem que criei da Elisa na minha cabeça, mais do que outra coisa qualquer. Estava nervosíssimo por saber que a Elisa tinha ido ver o *meu* “EURODANCE”... Todas aquelas questões teórico-conceptuais que apresento no texto são, para mim, interessantes, mas o mais importante é a ideia de trazer a Elisa de novo para o palco das criações do BCN, depois destes anos todos... **Elisa** — Já é outra Elisa... **Rogério** — Sim! E isso também era interessante para nós. Pensar no que significa esse regresso, e evitar a todo o custo cair nessa narrativa paternalista do teatro “fofinho”, muito em voga nos dias que correm... Falar sobre a vossa relação, revelá-la no espaço tensional do palco, ficcioná-la até, se for preciso, para depois a partilhar com uma nova geração de bailarinas que não conhecem a Elisa de lado nenhum, nem o historial da companhia. O que acontece quando fazemos detonar este *clash* inter-geracional em cena? O que é que a Elisa tem a dizer a uma bailarina com 20 anos de idade que iniciou agora o seu percurso artístico? A pergunta é retórica, mas pode responder! (*risos*)

**Elisa** — No ano passado, uma aluna da Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa, com 14 anos, veio pedir-me ajuda. Os professores disseram-lhe que ela ia chumbar. Lá está, aquele amor que os portugueses têm uns aos outros... Eu acedi a ajudá-la. Em 16 horas, distribuídas por 4 sábados, trabalhei com ela várias técnicas de clássico e moderno. Sempre a falar (que eu agora falo mais do que danço...) e ela a fazer, a sentir no corpo dela. E esta aluna “obrigou” os professores a passá-la. Agora imagina tu o que se pode fazer neste país e que não está a ser feito...

**Susana** — Nos ensaios que tivemos em Março para o “INICIAÇÃO”, foi muito interessante observar a Elisa a trabalhar com a Maria, a Carmina e a Filipa, e poder discernir a evolução que ocorreu nos últimos 20 anos desde que trabalho como bailarina profissional. Aquilo que se valoriza, e aquilo que já ninguém faz. Quando eu tinha a idade delas, trabalhava na companhia durante o dia e a seguir ia fazer aulas, porque queria chegar ao ensaio no dia seguinte e fazer o brilharete. Só deixei de fazer aulas à noite aos 34 anos... Não o fazia para ser “a melhor”, mas para melhor representar a companhia. Esta nova geração já quase não tem este investimento. Terá outros, com certeza. São capazes de defender muito bem o seu trabalho por palavras, por exemplo, mesmo que não sejam capazes de alinhar os joelhos com os pés. (*risos*) Compensam, evidentemente, com outras coisas. São processos diferentes. Mas foi muito interessante ver essa dicotomia. As velhas questões do corpo e da técnica; perceber onde é que está a técnica, hoje. Foi interessante, também, porque não houve resistência. **Elisa** — Quanto mais coisas nós sabemos, mais podemos deitar fora depois, para ficarmos com o que realmente interessa. Mas para isso a pessoa sabe que tem que saber, que tem que passar pelo pedregulho para poder chegar ao pó... **Rogério** (*entusiasmado*) — Não podemos deitar fora estas ideias! Acho que estão aqui caminhos excitantes que poderemos desbravar no próximo ano, quando nos voltarmos a juntar. E porque falamos de corpo, eu agora lembrei-me de uma pergunta para a Elisa, e prometo ser a última... (*pausa*) A Elisa foi bailarina durante 30 anos. Continua activa. Qual é a sua relação, hoje, com o corpo, o seu corpo? **Elisa** (*sorrindo*) — É muito giro. Quando nos ensaios preciso de ir vasculhar nas memórias que o meu corpo e a minha mente escondem, surgem sempre pequenos segredos. Hoje em dia, o meu corpo é o meu amigo. É o meu companheiro. Eu não vivo sozinha, porque tenho o meu corpo. Também tenho a minha inteligência. Mas é o meu corpo o veículo que a transporta. De um lado para o outro.

*Elisa Worm nos ensaios de "INICIAÇÃO", no Auditório do Rancho Regional de Argoncilbe, Santa Maria da Feira, antes do cancelamento provocado pela pandemia. Fotografias de Miguel Refresco. Março de 2020.*







*Ana Bigotte Vieira*

DONA DE CASA DIZ NÃO À VIDA  
CARA



- 1 -

O AE      A A    I      AO A I A      A A

OA  
AA  
I ÃO  
ÃI  
A  
AAA

DONA NÃO  
DIZ VIDA  
CASA CARA

NA SA  
DE DIZ  
ÃO Ã  
I  
A A

DONA DIZ  
NÃO NÃO

CASA CARA  
VIDA CARA  
CASA VIDA RARA

Da janela da casa da minha avó, na Rua Actor Vale, n.º 16, em Lisboa, lia-se esta frase. Estava escrita na parede do prédio em frente. Para quem, como eu, estava a aprender a ler e a escrever, a frase era um autêntico jogo: casa, cara, dona, não, diz. Etc. E voltava. Palavras simples com muitas vogais. Rimas internas. Um sentido completamente enigmático, tipo puzzle. Acho que apenas mais tarde (mas diria que ainda em casa da minha avó, possivelmente durante a adolescência?) me encontrei a pensar quem teria escrito aquilo, qual a dona de casa a quem a vida cara não seria cara. Ou que vida essa. E quando<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Na mesma linha "VOTA OTÁVIO PATO", como constava em muitas paredes, para quem estava a aprender a ler: OA O A IO A O.

- 2 -

Vi-me no *Googlemaps* à procura da frase escrita, reconheci a parede, percebi que devia ser no n.º 19 da Rua Actor Vale, à Alameda D. Afonso Henriques, mas já lá não estava. Procurei com atenção com a ferramenta *zoom*: buscava traços na parede, como se o digital me permitisse aceder a um substrato por baixo, mas nada, uma superfície de pixéis contínua. Parei com a certeza de que procurei bem. Fui exaustiva. Mas nisto... e quem sabe... na Internet afinal nunca se acaba de procurar tudo: googlei genericamente a frase e encontrei documentos sobre as manifestações contra a carestia de vida nos anos 70 e nos anos 80, coisas que nem sabia que tinham existido: autocolantes de marchas, apelos a iniciativas, fotografias. Percebi que estes protestos aconteceram mais do que uma vez, de forma mais ou menos auto-organizada, tinham muitas vezes as mulheres como protagonistas. Fiquei com vontade de conhecer melhor.

Passadas algumas horas, e várias janelas e separadores abertos em simultâneo, nomeio-as, em jeito de agradecimento: Arquivo Ephemera, Centro de Documentação 25 de abril, Casa Comum, Arquivos RTP, Cinemateca Portuguesa. Em todos eles, a um acervo disponível virtualmente, corresponde uma colecção bem catalogada. No caso dos primeiros, um arquivo constituído por documentos de época, correspondendo a acontecimentos históricos concretos. No caso dos últimos, registos de imagem em movimento - imagens mais ou menos encenadas (ou encenadas de forma diferente), correspondendo ao cinema ou à televisão.

- 3 -

DOCUMENTAR PERFORMANCE OU DOCUMENTAR UM EVENTO. O ACESSO ÀS FONTES E O QUE SE FAZ COM ELAS.

O teatro, a dança e a performance são frequentemente abordados a partir do ponto de vista do desaparecimento da obra, numa tradição vinda de uma história da arte baseada em “obras” e “autores” canónicos e corroborada frequentemente pela filosofia. Se por um lado esta tradição tem o condão de lhes conferir uma certa aura mística, contribuindo para discussões sobre a suposta essência do *ao vivo*, na melhor das hipóteses fascinantes (tanto quanto mais lhes exigem uma atenção redobrada) e na pior decepcionantes (quando ao explicá-las como evanescentes, as resolvem e encerram), ela acaba por frequentemente obscurecer o próprio

estudo das obras e dos seus contextos, deixando o seu arquivo muitas vezes mudo por falta de reconhecimento e/ou conseguinte tratamento dos seus testemunhos e lugares – sejam eles fotografias, recortes de imprensa, entrevistas, críticas, corpos, paredes, nomes de ruas, objectos ou cerimónias comemorativas.

Se considerados a partir do acontecimento e do seu ecoar colectivo, isto é, se pensados numa tradição vinda da História Contemporânea ou da Antropologia, o teatro, a dança e a *performance art* partilhariam com estas áreas décadas de discussões historiográficas sobre a natureza das fontes, o estatuto dos objectos, ou as várias camadas da sua memória - o que ajudaria na identificação do seu arquivo e contribuiria para a própria discussão em torno da dupla Memória/História e dos seus lugares na contemporaneidade. Levaria também, eventualmente, a um aprofundar das discussões sobre os modos como as histórias das artes performativas têm vindo a ser feitas: histórias de quê, para quem, com base em que fontes. Isto para além de, ao desdobrar o evento nas suas múltiplas fontes, desmultiplicar as suas possibilidades de investigação.

- 4 -

A arte, em geral, e o teatro, a dança e a *performance art* em particular, através dos seus modos específicos de acção e das formas como convocam o sensível, trazem em si formas específicas de fazer presente o passado, o que aumenta a possibilidade (e a qualidade) da discussão sobre o passado presente. Trata-se aqui, não já da constituição do arquivo, por si só, mas dos seus usos, do que convocam e de como o fazem: dos modos como é feito presente o passado, por quem, quando e para quê.

- 5 -

Alguns cuidados.

Referir memória no plural: procurar pensar em memórias - quentes e frias, fortes e fracas, (mais ou menos recentes, de vencedores ou vencidos), entendidas como operantes em determinados contextos específicos (atender aos contextos, descrevê-los, se possível) .

Ter atenção a quem são os “sujeitos do arquivo”: quais os seus protagonistas. Por exemplo, reparar se se trata de uma história dos artistas ou das obras; dos encenadores ou dos actores; dos coreógrafos, dos bailarinos

ou das companhias; se tenta traçar a acção dos espaços teatrais ou das instituições e, se sim, como o faz, qual a narrativa subjacente, e as interrogações a que procura responder; perceber também o enquadramento social e económico, interrogando a identidade dos intervenientes - se homens brancos, mulheres de meia idade, artistas LGBTQ, precários, burgueses, gente endividada, adolescentes, população rural, migrantes...

Ter atenção também a quem são os “objectos do arquivo”, a chamada natureza das fontes: se são primárias (testemunhos directos, filmagens de época, materiais então produzidos - como brochuras, cenários, cartazes, bilhetes...) ou secundárias (a comentar em segunda mão, como relatos, críticas, análises, bibliografia entretanto publicada...). Atender à materialidade destes documentos e pensar os desafios que esta coloca à conservação, mas também à transmissão: reparar se estão em papel, vídeo, filme ou digital (e qual o suporte ou formato); se são objectos (e como se conservam) ou se, por outro lado, se trata de memória incorporada (gestos, saberes, formas de fazer ou de pensar).

Pensar nas formas do desvanecimento tanto quanto nos modos de conservação, o que é particularmente relevante se se pensa em tradições orais, memórias incorporadas ou comemorações rituais. Pensar repertório ao pensar arquivo, mesmo que por omissão. Interrogar omissões. E pensar a transmissão cultural como performance mais ou menos ritual. Interrogar quem transmite, a quem, como, quando, e o que é transmitido.

Atender às narrativas que sustentam a existência do arquivo enquanto tal, e no que lá está; nos modos como estas narrativas colocam no hoje o que seria do ontem, e em como o fazem, agindo num horizonte futuro: em como ao fazê-lo desenham (ou não) esse próprio horizonte, as temporalidades em que agem, o futuro que constroem.

Reparar nas coreografias, em como se lhes acede, perceber como se chega ao arquivo: se banais, quase invisíveis; se por via de um *click* de rato de computador ou telemóvel; se através da inscrição em instituições nacionais de arquivo; ou pela visita a garagens esconsas, onde estão caixotes e sacos de plástico cheios de tralha, bafientos.

Procurar ter em conta o trabalho de quem arquiva e que resulta na colecção arquivada e tornada acessível. Perguntar por ele, torná-lo visível. Procurar perceber se o trabalho da construção do arquivo foi feito voluntariamente por Y e Z interessados na preservação de X; se foi levado a cabo por uma instituição pública ou privada; ou se é resultado da acumulação involuntária de milhões de gestos de utilizadores anónimos, como é o caso das plataformas digitais... E questionar a quem serve esse trabalho, qual o destinatário, o seu sujeito imaginário: se o cidadão das

bibliotecas públicas, se o militante dos contra-arquivos, se o utilizador tipo das redes sociais, para dar alguns exemplos.

- 6 -

“Pesquisar” é hoje um modo de pensamento que tem no digital a tecnologia sua correlacionada, com os seus gestos próprios e a tonalidade emocional que lhe é específica: a ansiedade (mas também a possibilidade da escolha). A necessidade da organização de arquivos digitais tem de ter isso em conta. Opera-se na abundância e a partir da abundância, o que torna ainda mais visíveis regimes de sub-representação a que determinadas memórias se encontram votadas. O digital aplanar o espaço, fazendo potencialmente encurtar a distância e multiplicar os centros, o que curto-circuita noções lineares de tempo. O gesto de disseminação de documentos de contra-memórias ou histórias outras torna-se então tão necessário quanto a insistência na criação de códigos de conduta que tratem com rigor o arquivo: os arquivos. É neste contexto que se insere muita da experimentação séria que tem vindo a acontecer no campo artístico em torno do arquivo, da memória, do passado. E séria, aqui, implica o rigor mencionado acima, e não uma ideia unívoca de passado: implica tomar enquanto problema um passado presente. E um passado que não passou, por vezes só se deixa apreender a contrapelo.

- 7 -

De novo a parede.

DONA DE CASA DIZ NÃO À VIDA CARA

Uma investigação sobre este assunto passaria possivelmente por se perguntar no prédio se alguém se lembra quando é que a frase foi escrita e em que contexto, começando-se por uma recolha de testemunhos orais. Frequentemente, um testemunho leva ao seguinte, que leva ao seguinte, e por aí fora, no chamado efeito “bola de neve”. É preciso ter atenção em não tomar *tout court* os testemunhos como factuais, entendendo-os antes como um trabalho de relação: relação entre entrevistador e entrevistado; relação entre momento passado e a memória desse momento activada em determinado presente singular. Os testemunhos dizem respeito à memória. Na sua análise, interessa interrogar omissões, lapsos, trocas de datas, entusiasmos, silêncios. Interessa igualmente tentar entender o

passado nos seus próprios termos, inquirindo práticas, ontem a uso, e usos dados então aos termos.

SUJEITO MULHER

QUESTÃO DA CASA

QUANDO FOI? QUEM ESCREVEU? EM QUE CONTEXTO?  
PORQUÊ?

- 8 -

Como explica em detalhe Joclécio Azevedo e Claudia Galhós nos próximos dois capítulos deste livro, o Dança Grupo, de Paula Massano e Elisa Worm, terminou as suas actividades em 1991, e o Ballet Contemporâneo do Norte foi fundado por Elisa Worm e Conchita Ramirez em 1995. Se ao primeiro se deve a apresentação da que terá sido a primeira peça de dança contemporânea no país (*Na palma da mão a lâmpada de Guernica*, FITEI 1981), a fundação do segundo, em Estarreja, parece fazer parte do movimento maior que caracterizaria a institucionalização da assim chamada Nova Dança Portuguesa, quando para tal houve condições económicas e institucionais, nos anos 1990. Ou seja, se o Dança Grupo foi pioneiro na abertura de um espaço, o BCN é um seu sucedâneo, continuando o gesto anterior. Parece-me haver na breve (mas já longa) história do Ballet Contemporâneo do Norte algo bastante raro nas artes performativas em Portugal, uma preocupação com a continuidade e com a passagem de testemunho: Elisa Worm deixa a sua companhia em 2011 a Susana Otero, para que a continue, reinventando-a. A aposta é na duração, para um território, para uma comunidade.

Em português, a palavra *subrogação* é sobretudo usada no jargão jurídico e significa: 1. Pôr no lugar de alguém. 2. Substituir. Transferir direito ou encargo a. Em inglês, utiliza-se o termo *surrogation* para denotar um mecanismo-chave na reprodução da memória cultural, e que diz respeito à forma como, após uma perda, determinada cultura se perpetua por via de mecanismos de substituição: manutenção do mesmo com diferenças específicas, inserções particulares de novo, diferenças na continuidade nas quais interessa reparar. Um exemplo seria a perpetuação do jantar de família por parte do filho que toma, ao seu jeito, o lugar da mãe; ou do chefe da empresa que o colega substitui, aproximando-se ou afastando-se, mais ou menos, de determinadas características específicas



de quem substituem, inventando-as, à sua maneira singular, mantendo a instituição igual, mas diferente. *Surrogation* insiste nestas diferenças.

No caso do Ballet Contemporâneo do Norte, a forma como noções de companhia, centro, periferia, território, mas também amador, profissional, liderança ou mesmo arquivo têm vindo ao longo do tempo a ser problematizadas, alteradas e tornadas operacionais, integra uma (meta) reflexão sobre substituição, passagem do testemunho, continuidade, subrogação. Isto tanto em relação à história da dança no país como à própria fundação e origem da companhia. E o mesmo se poderia dizer em relação ao passado (presente!) do país e sua pertença europeia, por mais de uma vez investigados, tematizados e mesmo exorcizados em produções do BCN.

- 9 -

#### UM PASSADO QUE NÃO PASSA. EM TRÊS BLOCOS, PELO MENOS.

Até há bem pouco tempo, o séc. XX português aparecia (pelo menos aos olhos de quem cresceu nas décadas de 1980 e 1990) como que cortado em blocos dificilmente relacionáveis uns com os outros: 48 anos de tenebroso fascismo (a preto e branco, com imagens de África à mistura); revolução (com canções, cravos e gente na rua, calças à boca de sino); e a Europa (a cores, com auto-estradas e centros comerciais). Os cortes eram totais, não havia sutura possível, dir-se-ia que não seriam as mesmas pessoas, os mesmo sítios, o mesmo país, nenhuma relação.

Em 2000, um professor disse-me que a década de 1980 ainda não era história, não podia ser estudada. Seria jornalismo. A medida era, à data, 30 anos: o tempo de substituição de uma geração pela seguinte, e com isto garantia-se que se evitavam os acertos de contas com o passado. Sentia-se, no entanto, que o tempo das gerações estava a mudar, com a rapidez dada a experienciar pelas novas tecnologias. Pouco se falava ainda de memória, o papel do audiovisual na construção histórica era ainda pouco abordado, e não se estudavam fenómenos como as Comissões de Verdade, responsáveis por apurar os crimes das ditaduras. O colonialismo, já abordado, era, porém, tratado enquanto fenómeno mundial, evitando entrar-se em detalhe nas particularidades, ademais pouco estudadas, do “caso português”.

Tudo isto, felizmente, mudou, ou está a mudar. E para isso contribuíram milhares de gestos de disseminação de arquivos outros, histórias outras, investigações urgentes.

Mas como se vê, não chega.

- 10 -

Depois as coisas: onde estão, quem guardou, quais são.

Essencial para que o arquivo, no seu sentido mais figurado, não se perca, é perceber quem tomou conta e como. De novo a questão da casa.

Quantas mudanças de espaço houve já? Qual a organização interna do que se guardou? Quem guardou? De que maneira? Foi muita coisa fora, quando se mudou de espaço?

DONA DE CASA DIZ NÃO

Num questionário sobre o estado dos arquivos de artes performativas em Portugal, feito a propósito do recente fecho de portas de estruturas como o Teatro da Cornucópia ou a RE.AL, revelou-se essencial a relação que estes têm com o espaço em que estão guardados e com quem deles toma conta<sup>2</sup>. Num momento em que a especulação imobiliária e o aumento das rendas, motivado pela gentrificação acelerada que se vive em cidades como Lisboa e Porto, conjugados com a falta de apoio à cultura, levam ao iminente encerramento de várias estruturas, a questão das tralhas torna-se um problema. NEM SEQUER SE TEM CASA

Ao mesmo tempo, nas políticas públicas o arquivo aparece como fetiche. Acabam-se as estruturas que não se souberam apoiar na sua manutenção, mas há um interesse (vago e superficial) na sua memória - pois que não existe uma política concertada que tenha em conta os arquivos de artes performativas no país. NEM SEQUER CASA HÁ PARA AS COISAS

Mas nada disto é novo (revelou o dito inquérito com clareza): pense-se nas inúmeras mudanças de espaço a que muitas destas estruturas estiveram desde sempre votadas e na quase ausência de trabalhadores fixos que as caracteriza. VIDA CARA

Interessa então - falamos ainda de artes performativas, mas é extensível - fazer a genealogia das coisas e de quem tomou conta, percebendo o que

---

<sup>2</sup> “Teatro Contemporâneo em Lisboa e no Porto: espaços, acervos, arquivos.” Ciclo de debates e mesas-redondas organizados por Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira no âmbito do ciclo “Teatro em Espólios”, iniciativa do Centro de Estudos de Teatro e Instituto de História Contemporânea, Lisboa Outubro de 2018. Mais info: <https://teatroemespolios.wixsite.com/teatroemespolios>.

foi fora, quando e porquê. Interessaria também esboçar um plano nacional concertado de apoio ao reconhecimento, catalogação e tratamento para disponibilização futura.

Pois se a história nacional aparece em três blocos, entrecortada, a história das artes performativas organiza-se em intersecção com eles, tangencial, carente de ser colocada numa perspectiva específica que seja a sua, sendo que para tal necessita primeiro de ser estudada - o que requer um trabalho apurado de arquivo. Nem uma narrativa única do atraso em relação à Europa (seja esta Paris ou Praga), nem uma epopeia nacional cançonetista fechada em fronteiras nacionais. Um olhar sobre o que se fazia, e o que circulava - tanto atento às coisas, como à sua circulação e às suas trocas, incluindo ramificações pelas - e interligações com - as ex-colónias. E as coisas são espectáculos, ideias, imagens, projectos, vontades, objectos. São elas próprias e as formas de vida e modelos de produção e de imaginação de mundo que contêm.

E se há que conhecer a fundo o trabalho dos grémios, sociedades operárias e associações do início do século; há que estudar a vitalidade do teatro de revista e as suas ramificações pelo cinema; as tentativas várias de criação de um teatro moderno; a renovação do teatro universitário e as suas declinações no teatro independente; o teatro performativo da década de 1990 e as suas interligações com a Nova Dança Portuguesa e com a cultura pop; a renovação do ensino e a emergência de gerações sucessivas, olhando também para as condições que permitem aos agrupamentos durar - ou não. No caso da dança, tratar-se-ia de perceber a fundo a transmissão de gestos e técnicas, olhando não só (mas também!) para os ecos de grandes projectos como o Ballet Gulbenkian ou a Companhia Nacional de Bailado, como para as práticas corporais dançantes, difusas pelo território, e como se lhes acede.

Tudo isto assim referido parece muito, mas é de pequenos gestos consequentes que esse muito se faz, e o BCN tem feito vários.

## REFERÊNCIAS:

- Benjamin, Walter, “Sobre o Conceito de História” in *O Anjo da História* (edição e tradução de João Barrento). Lisboa: Assírio e Alvim: 2010.
- Connerton, Paul, *Como as Sociedades Recordam*, Lisboa: Celta Editora 1999.
- Deleuze, Gilles. «O que é um dispositivo», in *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Ed. Vega - Passagens, 1996.
- Enzo Traverso, *O Passado, Modos de Usar*, Lisboa: Tigre de Papel, 2020.
- Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Almedina, 2006.
- Lepecki, André. “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance.” *Dance Research Journal*, vol. 42, no. 2, 2010, pp. 28–48. JSTOR, [www.jstor.org/stable/25266897](http://www.jstor.org/stable/25266897). Accessed 27 Sept. 2020.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’*, São Paulo, Boitempo, 2005
- Phelan, Peggy. “A ontologia da Performance: representação sem reprodução”, *Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos*, Lisboa, 1988.
- Roach, Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Schneider, Rebecca, *Performance Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, 2011.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, 2005
- Vieira, Ana Bigotte, “O que é o arquivo?” in *O que é o arquivo? Laboratório Arte/Arquivo* (organização de Maria do Mar Fazenda, Inês Sapeta, Suwana Nascimento Duarte) Documenta. Lisboa 2018.



*Joclécio Azevedo*

## UMA CONTAGEM REGRESSIVA





*A palavra “escrita” aplica-se também à composição musical e ao cinema e está certamente associada ao estatuto quase exemplar do “texto” na nossa cultura. A etimologia da palavra “texto” relacionada com a tecelagem, dá preferência ao conceito de trama e às esteiras e subtilezas imbricações de fios diversos, de flutuações paradigmáticas e sintagmáticas na origem de um modelo que subsiste: o enunciado.*

Laurence Louppe

Ensaio, escrita e imagem são as três vertentes que tecem esta reflexão que recua no tempo, de 2020 a 2012, realizando paragens em diferentes momentos de colaborações que mantive durante este período com o Ballet Contemporâneo do Norte. Trata-se de um conjunto de anotações, de relatos desagregados de processos de trabalho, auxiliados por um conjunto de ilustrações que ajudam a traçar um itinerário. Estes fragmentos de texto resultam de interações com diferentes criadores e contextos, como coreógrafo, ensaiador ou intérprete, em distintos processos de criação.

2020

ENSAIO GERAL

Face à impossibilidade da proximidade e do contato entre corpos, em virtude da suspensão temporária de atividades declarada em março de 2020, em consequência da pandemia provocada pelo vírus Sars-CoV-2, não foi possível iniciar o processo de uma nova colaboração com o Ballet Contemporâneo do Norte, para um projeto intitulado “Iniciação”. Estas são algumas considerações a propósito do trabalho interrompido e da pesquisa prévia que iniciei no sentido de habitar este contexto.

(Figura 01)

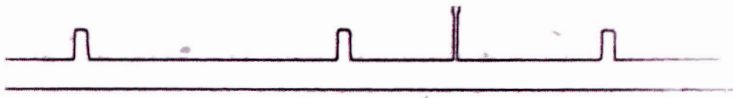


Em “Iniciação”, um conjunto de “ensaiadores” trabalharia com um grupo de bailarinas, entre as quais estaria incluída a fundadora da companhia, Elisa Worm. A utilização da figura multifuncional do “ensaiador” foi sugerida por Rogério Nuno Costa, responsável pela curadoria do evento, como ponto de partida para repensar modos de produção da coreografia na atualidade. Em vez de coreógrafos convidados, a peça teria ensaiadores convidados, responsáveis por diferentes segmentos do trabalho, sugerindo uma interação entre todos os participantes e questionando elementos que normalmente estruturam o discurso, como a autoria e as relações de poder entre criadores e intérpretes.

Como forma de iniciar um diálogo sobre a ideia de ensaio com o grupo, a minha proposta inicial seria olhar para um conjunto de fotografias do arquivo da companhia, recontextualizando-as e usando-as como base de experimentação através do olhar do conjunto de intérpretes da peça, bailarinas de diferentes gerações e com diferentes tipos de experiência performativa. O processo deveria refletir como as imagens e as narrativas associadas às imagens se relacionam com o nosso presente, com as nossas práticas de trabalho e com a forma como vamos construindo a nossa história, entrelaçada na história das instituições e dos contextos com os quais nos relacionamos. O filósofo Vilém Flusser escreve no livro “Ensaio sobre a fotografia - Para uma filosofia da técnica”: *Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará a observar um movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra, com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta na pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura.* Este gesto de “caça”, para utilizar a terminologia de Flusser, teria uma segunda expressão no nosso gesto de “caçar” o que já foi capturado pela lente dos aparelhos, sem, no entanto, ter necessariamente de tentar interpretar ou desvendar as intenções da

fotografia, mas antes revê-las na sua condição de objetos culturais, com os quais poderíamos dialogar e iniciar uma conversa performativa.

Entre as imagens que podem ser encontradas no arquivo do BCN, há algumas que pertencem a produções do Dança Grupo, uma entidade distinta e anterior à atual companhia, que tinha como integrantes, entre muitos outros, Elisa Worm e Paula Massano. O Dança Grupo encerrou as suas atividades em 1991, o BCN foi formado em 1995. Embora sejam companhias distintas, interessou-me olhar para este contexto antecedente e para este cruzamento de histórias. Entre os projetos do Dança Grupo figura uma peça intitulada “Na palma da mão a lâmpada da Guernica”. Foi um espetáculo de dança concebido para as comemorações do primeiro centenário do nascimento de Pablo Picasso, promovidas pela Casa da Cultura de Caldas da Rainha, com coreografia de Elisa Worm e Paula Massano. A estreia ocorreu no Auditório de Carlos Alberto, no Porto, integrada na quarta edição do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, tendo sido esta a primeira obra de dança apresentada pelo FITEI, em 1981. Sobre o trabalho, escreve António Pinto Ribeiro em “História da dança”, livro escrito em parceria com José Sasportes e comissariado para a EUROPÁLIA 91: *“Na Palma da mão a lâmpada da Guernica” foi, no panorama da dança portuguesa da altura, o primeiro ensaio para a construção de uma nova linguagem coreográfica à margem da hegemonia do Ballet Gulbenkian e da sua estética. Constituiu também a primeira tentativa de criar um espetáculo de dança que fosse um espetáculo de autores. Os colaboradores para os outros elementos deste espetáculo - o cenógrafo e figurinista Nuno Carinhas, a compositora Constança Capdeville e o iluminador Orlando Worm - haveriam todos eles de constituir, anos mais tarde, um grupo de intervenientes fundamental na criação da Nova Dança Portuguesa.*



Inicialmente com estreia prevista para o dia 14 de novembro de 1981, a peça foi adiada para o dia seguinte devido a questões técnicas e de organização, de acordo com notícias de jornais da época, às quais tive acesso a partir da consulta de dossiês de imprensa no arquivo do FITEI. Apenas uma pequena nota de adiamento publicada num jornal local serve como um registo desta primeira apresentação que não foi aberta ao público e que, segundo a mesma nota, foi na realidade um ensaio geral para a companhia. Na realidade, o dia 14 de novembro consta como data de apresentação em textos e notícias posteriores que referem este trabalho.

A ideia de ensaio tem atravessado o meu trabalho através de diferentes dimensões inter-relacionadas: o ensaio enquanto modo de produção (a forma como a repetição atua na produção de peças de dança), o ensaio na investigação científica (o ensaio enquanto teste para a verificação de uma hipótese) e o ensaio enquanto género literário (a possibilidade de expor, descrever ou refletir sobre as coisas). Se na literatura um texto pode ser um ensaio, que características poderia ter uma performance, uma exposição ou uma coreografia enquanto formas não literárias de ensaio? Que implicações na relação entre processo e produto, que circuitos de distribuição e de comunicação?

O pequeno incidente da estreia adiada que dá lugar a um ensaio geral, juntamente com as fotografias escolhidas no arquivo e que retratam experiências visuais à volta da obra “Guernica” (*Figura 01*), bem como registos dos ensaios e da apresentação da peça (*Figuras 02 e 03*), constituem um ponto de partida para a colaboração que gostaria de propor para integrar o programa “Iniciação”. Gostaria de sugerir que habitássemos um “lapso temporal”, um ensaio infinito onde cada ação volta sempre ao seu princípio, e o início é permanentemente adiado. Como uma forma de especulação, num processo que permanece aberto e imprevisível, os materiais deste segmento do projeto andariam à volta destes desdobramentos: o ensaio visual (ou como “ensaiar” a imagem da peça, antes que ela exista enquanto

(*Figuras 02 e 03*)

objeto performativo?), o ensaio como experimentação (ou como é possível o ensaio produzir conhecimento?) e o relato do acontecimento enquanto performance (ou como pode ser utilizada a documentação enquanto formato de ensaio?).

## 2019

### A EUROPA COMO FICÇÃO

“Expedição”, de Mara Andrade, e “A Ideia de Europa”, da Estrutura (Cátia Pinheiro e José Nunes) foram duas coreografias apresentadas no programa “EUROSHIMA”, com curadoria de Rogério Nuno Costa, peças de curta duração criadas para o palco do Cineteatro António Lamoso (Santa Maria da Feira), partilhando o mesmo elenco e inspiradas no livro “The idea of Europe”, de George Steiner.

No universo ficcional da peça “Expedição”, de Mara Andrade, o grupo de intérpretes era convocado a encontrar metodologias para resolver problemas, tomando como ponto de partida uma catástrofe que teria provocado uma contaminação de tal ordem que restariam apenas alguns lugares seguros no mundo, entre os quais as instalações onde nos encontrávamos. Os intérpretes, fechados no interior da sala, teriam de decidir qual o membro do grupo que iria sair para explorar o exterior e verificar se haveria possibilidades de sobrevivência lá fora. Uma vez decidido o membro do grupo a sair, seria necessário prepará-lo com equipamentos de proteção contra a toxicidade do exterior e de defesa contra potenciais inimigos. Seria também necessário levar recipientes para recolher amostras. Nenhuma das ameaças era completamente definida, a lógica de improvisação era a de um puzzle onde cada elemento do grupo acrescentava novas camadas à narrativa, fazendo com que a ação se fosse orientando de forma nem sempre coerente e alavancada por falhas de continuidade que teriam de ser corrigidas coletivamente. Noutro momento

(Figura 04)



do processo, a equipa de intérpretes foi levada para o pinhal da praia de Maceda, onde uma experiência semelhante seria realizada (*Figura 04*). Os intérpretes teriam de recolher e examinar objetos encontrados, construir um lugar para onde poderiam dirigir-se em caso de perigo e procurar sinais de vida. Muitos objetos e imagens foram integrados no vocabulário da peça através da descrição desta experiência, integrando ações que surgiram da interação com o local e com o ambiente da praia. O processo gerou uma grande quantidade de materiais, mas havia ainda que ser encontrada uma estrutura coreográfica que possibilitasse articular os conteúdos. O que guardar de cada experiência e como remontar a expedição através de uma performance? Uma tensão surgiu entre as possibilidades de lembrar ou de representar uma memória. O material textual extraído da sessão de improvisação em torno da exploração serviu de base para a escrita de um texto mais compacto, regravado pelos intérpretes e utilizado em cena. Entretanto, ainda antes do início dos ensaios, foi pedido a cada intérprete que relatasse a experiência de uma expedição, real ou ficcional. O texto que escrevi na altura, enquanto intérprete da peça, ecoava de certa forma o filme “Stalker” de Andrei Tarkovsky, mas entrelaçado a outras referências e memórias dispersas ligadas a expedições descritas em obras de ficção científica:

*O guia levou-nos a um campo coberto com vegetação, seguramente um lugar abandonado e onde tínhamos de abrir passagem. Havia um grande receio por parte de todos, pois não sabíamos muito bem onde estávamos e nem o que poderíamos encontrar pelo caminho. O guia atirava sempre uma pedra antes de começarmos a andar, como que a tentar testar o caminho e afastar fantasmas. Encontramos um edifício, uma espécie de complexo industrial abandonado, com salas gigantescas e cheias de maquinaria, de mobiliário estragado e lixo. Muitas salas estavam inundadas, os nossos sapatos e roupas começaram a ficar encharcados, dificultando ainda mais a*

nossa caminhada. O cansaço era visível e tornava maior o esforço necessário para contornar obstáculos. Parávamos de vez em quando para descansar, deitando no chão por cima dos nossos casacos e mochilas. Ao olhar pelas janelas e por entre os vidros partidos, conseguimos perceber que o edifício era apenas um entre muitos outros, todos muito semelhantes, constituindo em conjunto um gigantesco labirinto. Ao fim de algumas horas já não era possível distinguir de onde viemos e nem para onde íamos. Continuávamos porque era necessário não parar para não sermos apanhados desprevenidos por ameaças invisíveis que conseguíamos pressentir, mas não conseguíamos ver. Da mesma forma, tentávamos evitar as armadilhas que se iam revelando pelo caminho, como desabamentos do chão e das paredes, acumulação de substâncias tóxicas, ataques de insectos venenosos, ou mesmo as nossas alucinações individuais que se iam tornando cada vez mais frequentes. O dia começava a escurecer e percebemos que algo tinha acontecido à nossa fala. As palavras começaram a ficar estranhas, tudo parecia estar fora de contexto na nossa linguagem. Reconhecíamos as palavras, mas cada palavra não correspondia ao seu significado, fazendo com que a nossa comunicação ficasse dependente de um amontoado de palavras desarticuladas encadeadas em frases sem sentido. Apesar de tudo, ainda conseguíamos de vez em quando perceber que alguém nos compreendia, mas eram apenas breves momentos; pouco a pouco começamos todos a sentir-nos perdidos e desorientados. Por desconfiança e desespero, as pessoas foram-se afastando umas das outras, mas permaneciam mais ou menos dentro do campo de visão, pois tinham medo de ficar completamente sozinhas. À noite, começamos a ouvir ao longe o som de fogos de artifício. Mas não conseguíamos ver nenhuma luz no horizonte. Só nos restava a hipótese de tentar tapar os ouvidos para conseguir adormecer.

...



Na segunda peça do programa “EUROSHIMA”, coreografada pela Estrutura (Cátia Pinheiro e José Nunes), foram ensaiadas, durante o processo, algumas danças europeias, sobretudo portuguesas, gregas e alemãs, posteriormente desmontadas, divididas em fragmentos e remontadas como novas coreografias. Estas danças populares foram escolhidas na sua qualidade de práticas que à partida refletem traços identitários ou históricos de um país ou de uma comunidade. A peça construía, a partir de estilhaços de imagens, de textos, de sequências de danças produzidas em diferentes contextos, um conjunto de figuras animadas, vestidas com *hoodies* cujo capuz incorporava luzes que, quando ligadas, faziam desaparecer o rosto do intérprete no escuro (Figura 05). Seriam estes corpos vazios que iriam povoar o espaço cénico, aparecendo e desaparecendo, tornando visíveis os indivíduos que os habitam em breves interações integradas na dramaturgia da peça.

O trabalho distribuía todos os materiais recolhidos a partir de uma situação inicial de imobilidade. Os bailarinos aos poucos deixavam-se contaminar por micromovimentos, progressivamente instalados em diversas partes do corpo. O processo implicava várias situações de repetição, onde sequências e variações partiam de um mesmo gesto. Esta repetição obsessiva sustentava uma tensão constante, uma atmosfera opressiva com raros momentos de explosão, onde se podia vislumbrar algum tipo de relaxamento. Era possível observar dois vetores principais da ação: um processo contínuo de “descaracterização” da dança e a evocação de um estado atmosférico, uma nuvem densa que envolvia o funcionamento de corpos industrializados e maquinalmente operativos.

Durante os ensaios, cada intérprete recebeu uma tarefa específica para criar um pequeno solo. A minha tarefa foi produzir um solo a partir de materiais presentes no meu trabalho coreográfico. Tenho como prática dar menos importância à origem (originalidade) do material, e mais importância à sua utilização ou transformação, o que resulta no fato de

(Figura 05)



não ter um vocabulário próprio, mas de ir aprendendo e acumulando vocabulários à medida que são necessários. Uma vez que estávamos focados num processo de entrelaçamento de referências, recolhendo excertos de dança no imenso arquivo mundial da Internet para transformá-los em estúdio, resolvi escolher alguns fragmentos de vídeos guardados em *playlists* que acumulo no Youtube. Optei por escolher passagens discretas dentro de coreografias muito elaboradas, quase que como dando importância a pequenos silêncios, poses e gestos de pequena escala: um gesto muito discreto com a mão num vídeo de Merce Cunningham ou uma das instruções interpretadas na peça “Diagonals” de Yvonne Rainer, por exemplo. O uso de materiais de uma escala reduzida ajudaria a criar um contraste necessário, pois embora o espaço cénico escolhido para a peça estivesse vazio, havia uma certa monumentalidade conferida pelo desenho de luz, pelo uso de máquinas de fumo e pela intensidade da banda sonora.

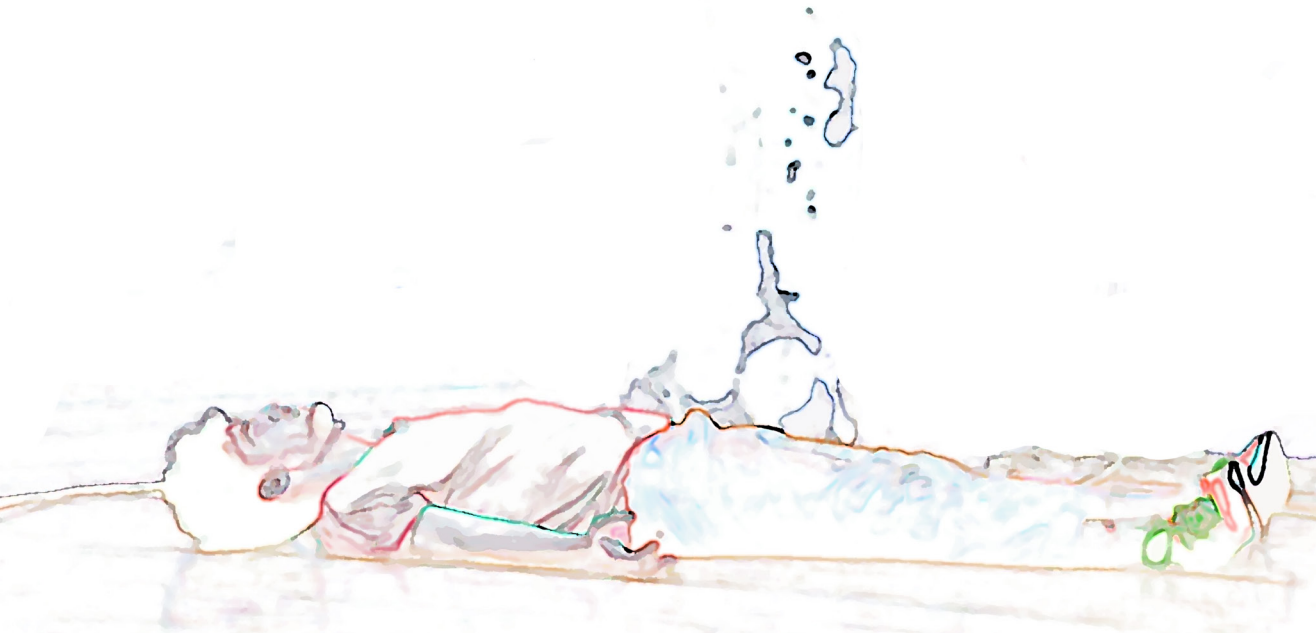
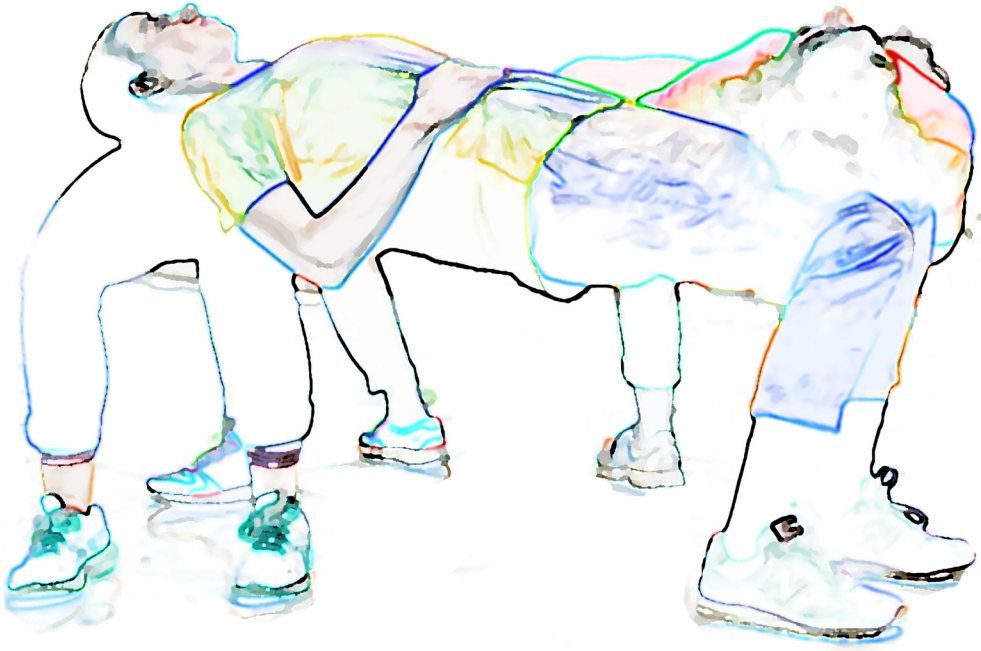
(Figura 06)

## 2019

### UMA PÁGINA DE LOUCURA

O programa “AGORA”, do BCN, com curadoria de Rogério Nuno Costa, propunha aos coreógrafos que pudessem de alguma forma refletir sobre a Europa no seu trabalho, criando uma pequena peça que deveria ser ensaiada em 3 semanas, com um período curto de trabalho diário. Nestas circunstâncias, a proposta que enviei para integrar o programa era a de reunir um conjunto de fragmentos de pesquisa inicialmente intitulados “Neurodistopia”, um jogo de palavras que tentava agregar: *Neuro* como em “neurose”, distúrbio ou transtorno mental que afeta os sentidos e o movimento; *Euro* como na moeda, mas também como fragmento da palavra “Europa”, um território híbrido e povoado por discursos identitários, por fronteiras entrelaçadas e mutantes, por uma história fragmentada que se

(Figura 07)



desdobra em avanços e recuos; e *Distopia*, como lado reverso da utopia, distorção do imaginário social e perspectiva de um futuro condicionado. Palavras que abrigam em si outras palavras, procuram novas traduções e possibilidades que as transfigurem. O processo coreográfico também seria desenhado a partir de elementos como o pânico, enquanto traço marcante do imaginário social. Uma das principais referências para o processo de trabalho seria o filme “A Page of Madness”, de Teinosuke Kinugasa, de 1926. Neste filme, pode observar-se como as técnicas de edição constroem um imaginário, mais especificamente, neste caso, o imaginário europeu ligado ao surrealismo. O filme retrata histórias que acontecem num asilo para doentes do foro psiquiátrico. Numa das celas, uma bailarina dança obsessivamente, repetindo de forma incansável a mesma sequência de movimentos. As ideias de cela, de encarceramento e de paisagem mental encontram aqui uma configuração improvável. Poderíamos imaginar uma situação em que a insanidade, a psicose, a histeria, o excesso, o entusiasmo desenfreado, seriam lidos como sintomas de uma sociedade fragmentada, refém de uma amnésia histórica, de uma incapacidade de libertação do presente imediato e de uma incapacidade de libertação de fronteiras adquiridas.

Num registo muito diferente, a partir da reflexão sobre fronteiras e enquadramentos, uma das referências que associei ao projeto foi uma sequência fotográfica do artista português Fernando Calhau, “Materialização de um quadrado imaginário”. Nesta sequência, o artista é fotografado a desenhar linhas numa paisagem, formando um quadrado que sobrepõe a representação e a paisagem através da escrita (desenho). Esta tensão de aproximações a um território, nas suas dimensões reais e imaginadas, tornou-se o ponto de referência para a coreografia. A ideia de Europa seria esta moldura que não existe, mas que é desenhada na paisagem, documentando um determinado recorte no real, que desta forma inscreve-se no imaginário. A peça coreográfica evoluiu a partir deste quadrado

inicial (*Figura 06*), numa sucessão de quadros e enquadramentos que aprisionam, organizam ou distribuem os corpos em cena, incorporando uma constante transgressão espacial, colocando em evidência ameaças de contenção à deriva do corpo, das suas narrativas, da sua circulação e da sua hibridização. A peça foi apresentada inicialmente no espaço da Antiga Igreja de São João de Ver (*Figura 07*), sendo posteriormente adaptada para palco.

Na fase final, o título do trabalho foi alterado para “Disposições Transitórias”, que por sua vez fazia parte de uma lista de títulos que coleciono como forma de alimentar uma prática de escrita. Sempre que encontro alguma expressão ou palavra que me desperta a curiosidade, escrevo-a e acrescento à minha coleção. Os títulos ficam à espera do trabalho que os acolha. Neste caso, o título não se fixa apenas no seu sentido mais imediato (algo que se constitui através de negociações e de disposições jurídicas), mas também remete para uma organização provisória de alguma coisa que não tem ainda uma forma definitiva.

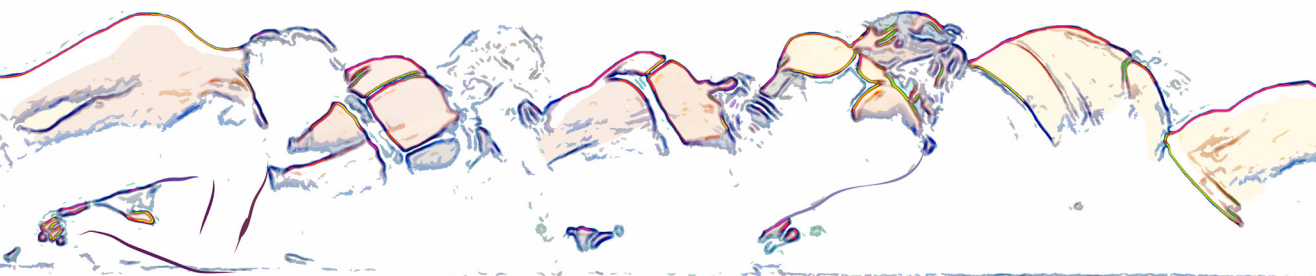
## 2015

### REPERTÓRIO E TRANSMISSÃO

“Repertório para cadeiras, figurantes e figurinos” foi uma peça criada pelo coreógrafo Miguel Pereira para o BCN, integrada nas comemorações do aniversário de 20 anos da companhia e coproduzido pelo Festival DDD no Porto. Enquanto intérprete da peça, juntamente com Susana Otero, iríamos acolher e treinar um grupo de 18 figurantes, totalizando vinte pessoas em cena. A parte inicial do processo foi dedicada a um trabalho de recolha de depoimentos de pessoas que trabalharam com a companhia, de visionamento de registos de espetáculos e a sessões de trabalho com os intérpretes, combinando a aprendizagem das coreografias escolhidas com a transformação e recriação de materiais. Foi realizada uma com-



*(Figura 08)*



(Figura 09)





pilação de seqüências que incluía excertos de coreografias do repertório da companhia, de coreógrafos que são referências históricas na área da dança como Merce Cunningham, Anne Theresa de Keersmaecker e Pina Bausch, bem como excertos do repertório de Miguel Pereira. O trabalho inicial de revisão e questionamento da ideia de repertório na atualidade levou a que Miguel Pereira orientasse a pesquisa à volta de três temas que apareciam com recorrência nos materiais observados: o uso de cadeiras em espetáculos de dança contemporânea (*Figura 08*), a utilização de figurantes nos espetáculos de companhias profissionais (*Figura 09*), e a aparição de figurinos em cena como adereços e elementos de cenografia (*Figura 10*). A banda sonora da peça, a cargo do músico Pedro Augusto, também refletia uma multiplicidade de referências, que incluíam excertos de composições de John Cage, Giuseppe Verdi ou Beyoncé, além de outras referências aos universos da música clássica, pop ou contemporânea. A ópera “La Traviata”, de Verdi, tornou-se uma espécie de invólucro para a dramaturgia da peça, com excertos utilizados para marcar o início e o fim do espetáculo. Os objetos tornaram-se elementos fundamentais para a definição das propostas coreográficas, quase como se fossem simulacros de corpos não humanos. A cadeira surgiu na peça enquanto objeto, como corpo, como representação e imagem, como cenário (individualmente ou através da formação de uma plateia em cena), como protagonista na história da dança ou sendo destruída ao som da “Morte do Cisne”, de Camille Saint-Saëns. Os figurantes apareceram na peça como público em cena, enquanto “objetos” da cenografia (na sua interação com a luz e com o som), mas também como aprendizes e como indivíduos com história e ligações. Algumas propostas para o papel dos figurantes incluíam também a ideia de figuração especial, quando um figurante adquire destaque numa determinada parte do trabalho. Os figurinos foram utilizados para além da sua função enquanto vestuário, sendo também acumulados, operando enquanto adereços e elementos cenográficos, ou suportes para

(*Figura 10*)

efeitos especiais em combinação com o movimento e com a iluminação. Durante o processo foram realizadas entrevistas e conversas em cena, desenvolvendo temas como o virtuosismo, a sociedade do espetáculo, a memória e o futuro. A peça teve algumas remontagens que permitiram dar continuidade a um trabalho de transmissão, integrando novos elementos no grupo de figurantes em diferentes cidades.

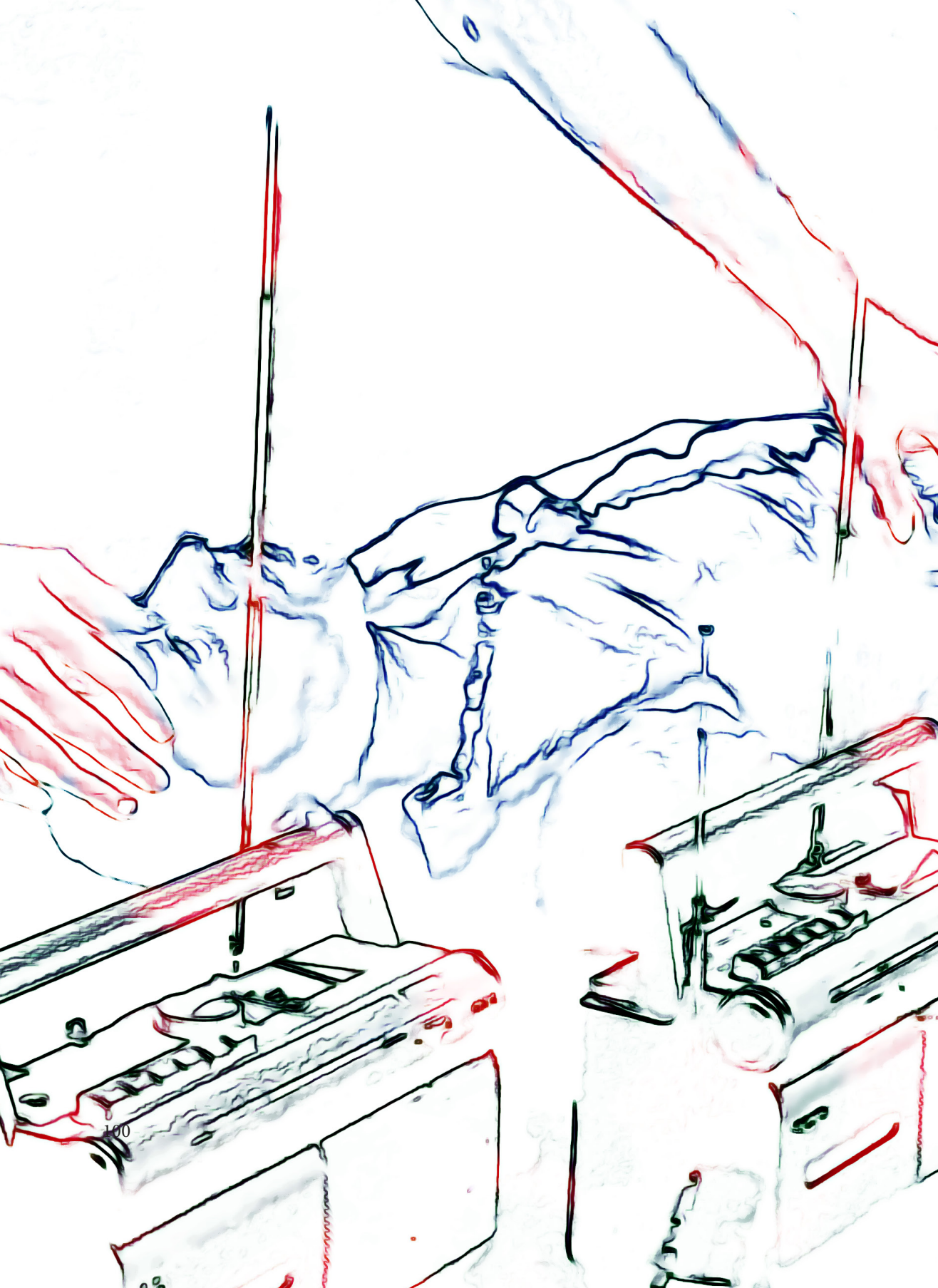
## 2012

### O ARQUIVO E O LIXO

Em 2012 realizei a minha primeira colaboração com o Ballet Contemporâneo do Norte, companhia sediada em Santa Maria da Feira desde 2007, a convite da sua diretora artística, Susana Otero. Ainda sob a influência e os efeitos da crise económica de 2008, o tecido artístico tentava reorganizar-se, local e nacionalmente. “Conspurcados” foi o título do projeto desenvolvido, uma coreografia em torno da aparência e da sua relação com a coletividade. A peça expunha a ideia de um corpo impuro, criando uma situação cénica onde seria possível que os indivíduos pudessem ser continuamente redesenhados, no sentido de confrontarem a sua aparência com padrões externos ou com as suas próprias fantasias. Os corpos encenavam rituais de exibicionismo, cultivavam a sua resistência através do delírio musical e da saturação na produção da sua própria imagem, mesmo que o fizessem apenas para fugir ao vazio e à falta de sentido. A ideia de um corpo impuro partia de uma reflexão sobre o lixo, sobre a ideia de vivermos numa cultura onde tudo é descartável. Uma cultura de acumulação desenfreada, representada sobretudo por uma economia que não conhece limites mas que limita a figura humana a um papel de engrenagem numa cadeia de produção. Na primeira visita ao espaço de trabalho, o Cineteatro António Lamoso (Santa Maria da Feira), foi possível verificar que existia uma grande quantidade de figurinos de peças da companhia que já não

eram remontadas, o que originou uma série de conversas com o grupo de intérpretes sobre o que acontece com os espetáculos que já saíram de cena, de que forma a memória do trabalho era construída através dos objetos e das experiências artísticas com diferentes coreógrafos e sobre a questão do que fazer com os vestígios nas artes performativas. Uma vez que não era possível assegurar condições para a sua preservação a longo prazo, nem deveriam ser simplesmente descartados, separamos as peças que estavam identificadas e que tinham valor histórico e decidimos reutilizar as restantes como cenografia e como adereços. Surgiu a ideia de que esses figurinos seriam uma espécie de fantasmas de um passado desconhecido, um arquivo corrompido, manipulado e re-utilizado pelos intérpretes, coletores de matérias abandonadas (*Figura 11*). O processo para a criação da peça questionava o que seria uma deriva identitária, a possibilidade de identificação do corpo com o lixo, com os resíduos (aqui maioritariamente presentes no excesso de roupas) que preconizavam uma hibridização com o próprio ambiente, criando amálgamas de corpos e vestimentas, numa atmosfera sonora saturada pela sobreposição de ruídos de transmissões radiofónicas (*Figura 12*).

Sugeri que começássemos o processo a falar sobre as relações das pessoas com aquilo que é descartado ou descartável, ou mais especificamente sobre o lixo e a forma como é constantemente produzido. Estas relações, por outro lado, não se desenrolam apenas na esfera individual, mas inserem-se também em territórios de confronto e de tensões no campo social. Muitas vezes aquilo que é descartado pela sociedade torna-se uma fonte de sobrevivência, de protesto ou de reflexão. O objeto descartado perde valor, é recusado, abandonado ou relegado ao esquecimento. Esta lógica de desvalorização percorre uma espécie de economia da obsolescência: há um tempo de consumo estipulado para tudo, após o qual as coisas deixam de funcionar, perdem a sua utilidade e têm de ser substituídas. O objeto descartado entretanto não desaparece, passa a habitar diferentes



realidades e pode transitar entre esferas de responsabilidade. Os objetos podem também eventualmente ser recuperados e inseridos em diferentes contextos, sendo reintroduzidos em cadeias produtivas ou sendo capturados em outras lógicas de utilização.

Em “Os respigadores e a respigadora” (*Les Glaneurs et la Glaneuse*), a cineasta Agnès Varda acompanha diversos tipos de coletores, em zonas urbanas e rurais, enquanto procuram por comida, restos ou objetos descartados, desenvolvendo um diálogo com as histórias e com as motivações das pessoas filmadas. Neste documentário, a realizadora registra estratégias de sobrevivência, ao mesmo tempo que cria paralelos com a sua própria atividade, perspectivando talvez as suas escolhas de captura de imagens e sons, ou a forma como escreve e edita, como um processo de apropriação de fragmentos da realidade, transformados e remontados pela sua prática artística. O artista brasileiro Vik Muniz lança em 2010 o filme “Lixo Extraordinário” (*Wasteland*), em que registra o seu processo de trabalho enquanto retrata catadores de lixo num dos maiores aterros sanitários do mundo, localizado no bairro Jardim Gramacho, município Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro. O documentário “Garbage Dreams”, da cineasta Mai Iskander, acompanha o quotidiano dos “Zabbaleen”, coletores de lixo nas periferias do Cairo. Num registo mais sombrio, o documentário “Rumo à Eternidade” (*Into Eternity*), do cineasta dinamarquês Michael Madsen, acompanha a construção de um depósito de resíduos nucleares na Finlândia. “Onkalo” (palavra finlandesa para “esconderijo”) é o nome como é conhecido o projeto localizado na ilha de Olkiluoto e que deverá ser selado até 2100, tendo de permanecer fechado durante 100 mil anos devido à radioatividade dos resíduos.

A atividade artística pode partilhar processos de questionamento em relação ao que é produzido pela atividade humana no seu conjunto, bem como, de certa forma, também produz uma reciclagem contínua de ideias sobre a cultura. Há um paralelo entre processos de montagem e

(Figura 11)

de composição utilizados na criação artística, na forma como os artistas arranjam e fazem circular as suas matérias, e a nossa relação com o ambiente, particularmente na forma como integramos ou nos responsabilizamos pelos resíduos do que produzimos e do que é produzido por outros.

Enquanto há formas artísticas que produzem a sua própria memória e são, em si próprias, suportes de arquivo (o filme, a fotografia, por exemplo), outras vivem de configurações temporais e temporárias como a performance. Produzir uma peça coreográfica, por exemplo, não implica apenas organizar materiais e recursos, mas antes orbitar entre diferentes espaços de produção, habitar comunidades provisórias e partilhar responsabilidades. Será possível imaginar uma relação entre o arquivo e o lixo, enquanto modos de olhar e questionar aquilo que produzimos? Pode a produção da arte, da documentação e da ficção constituírem em conjunto um território híbrido, não linear e de contaminação entre a dimensão pública e privada da nossa existência?

Termino com algumas questões ainda em aberto e que continuam a alimentar outros processos de trabalho: Que tipo de resíduos produz a criação artística? Como a criação artística dialoga com a produção de resíduos noutros campos da atividade humana? O que aparece primeiro, o arquivo ou o resíduo enquanto conteúdo? Será possível subtrair uma coisa da outra? Como é possível arquivar o tempo? Ou será o tempo em si uma forma de arquivo, ou um resíduo? É possível arquivar, infinitamente? É possível arquivar sem querer?

ILUSTRAÇÕES DE JANI NUMMELA A PARTIR DAS SEGUINTE IMAGENS:

Figuras 01, 02 e 03

*Na palma da mão a lâmpada da Guernica*, Dança Grupo

Coreografia: Paula Massano e Elisa Worm

Fotografia: Não identificado

Figura 04

*Expedição*, Ballet Contemporâneo do Norte

Coreografia: Mara Andrade

Fotografia: Miguel Refresco

Figura 05

*A Ideia de Europa*, Ballet Contemporâneo do Norte

Coreografia: Estrutura (Cátia Pinheiro & José Nunes)

Fotografia: Miguel Refresco

Figuras 06 e 07

*Disposições Transitórias*, Ballet Contemporâneo do Norte

Coreografia: Joclécio Azevedo

Fotografia: Miguel Refresco

Figuras 08, 09 e 10

*Repertório para cadeiras, figurantes e figurinos*, Ballet Contemporâneo do Norte

Coreografia: Miguel Pereira

Fotografia: Miguel Refresco

Figura 11

*Conspurcados*, Ballet Contemporâneo do Norte

Coreografia: Joclécio Azevedo

Fotografia: Xana Novais

Figura 12

*Conspurcados*, Ballet Contemporâneo do Norte

Coreografia: Joclécio Azevedo

Fotografia: João Pádua

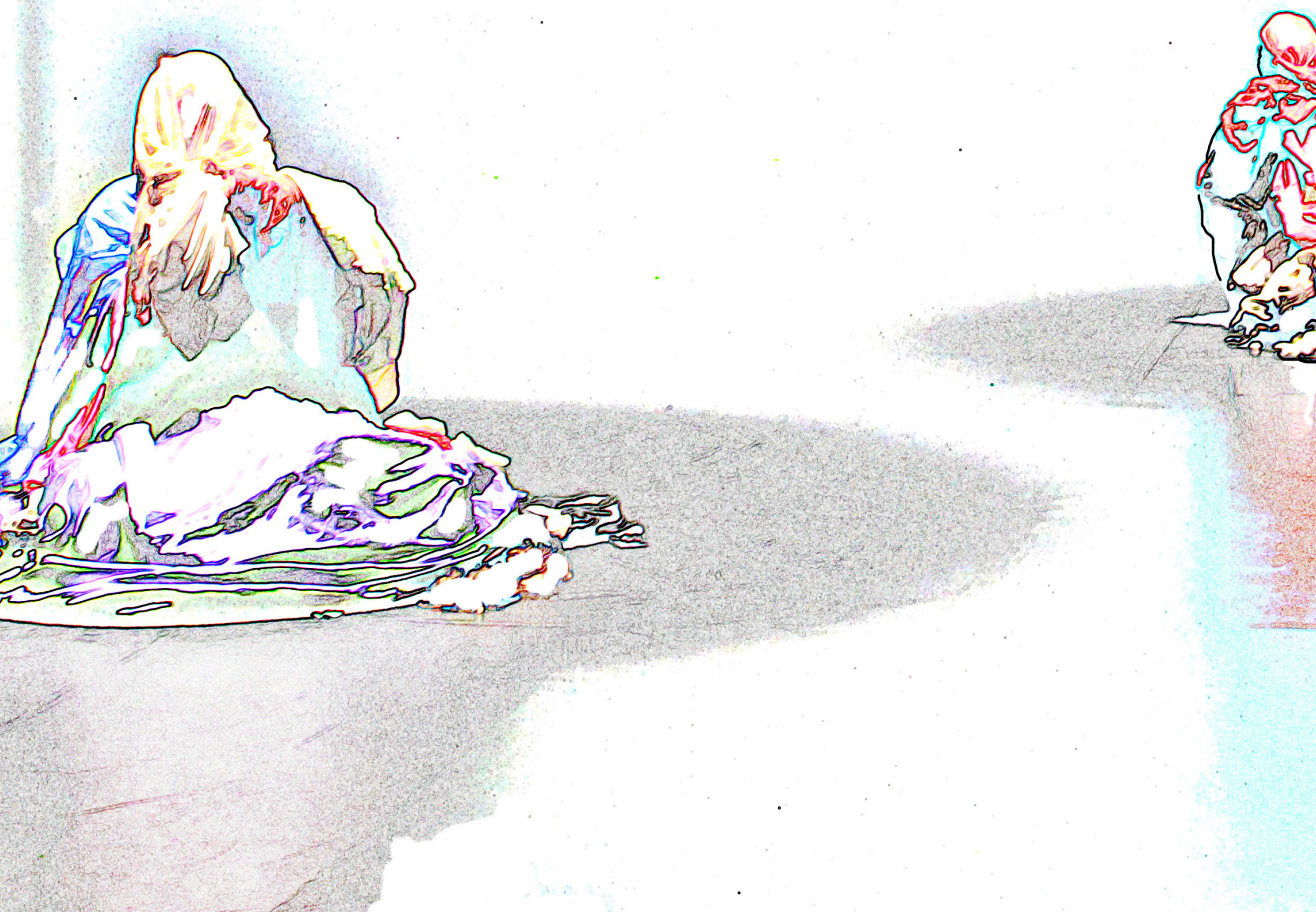


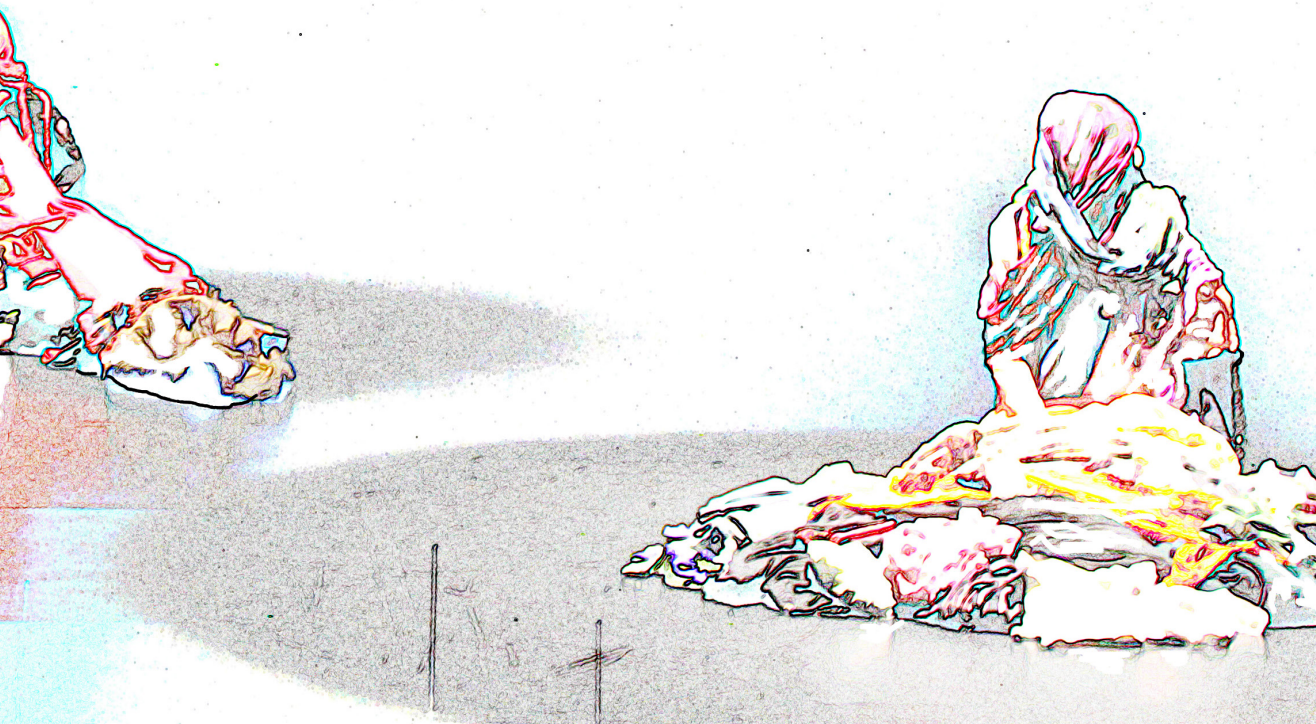
## BIBLIOGRAFIA:

– Louppe, L. (2012) *Poética da Dança Contemporânea*. 1ª edição. Orfeu Negro. Lisboa

– Flusser, V. (1998) *Ensaio Sobre a Fotografia - Para uma filosofia da técnica*. Relógio D'água Editores. Lisboa.

– Sasportes, J; Ribeiro, A. P. (1991) *História da Dança. Sínteses da Cultura Portuguesa*. EUROPÁLIA 91- Portugal. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Lisboa.





(Figura 12)



*Claudia Galbós*

A IDENTIDADE FLUIDA DO BCN,  
e a estética fundada na ética



## DA RESISTÊNCIA AO MOVIMENTO ORGANIZADO DA PRÓPRIA DISSIPAÇÃO

A “Última Dança” do Ballet Contemporâneo do Norte (BCN) foi, na realidade, a primeira dança daquela companhia, fundada em 1995 por Elisa Worm em Estarreja. O ano de 2011, de passagem de testemunho (Elisa Worm passa a direcção artística a Susana Otero, até então bailarina da companhia) é assinalado com a estreia de um programa composto por duas peças, uma delas da autoria de Susana Otero, que intitulou “A notícia da minha morte foi um exagero”. O programa para 2020, não tivesse a pandemia alterado os planos, envolvia nomes históricos e colaboradores da segunda fase, e chama-se, com ampla eloquência, “Iniciação”.

Os títulos dos dois espectáculos, que são marcos fundamentais da história do BCN, são curiosamente bastante reveladores. Nestes nomes recorre uma forma de persistir na dança em Portugal (que no BCN surge como resistência) – mesmo que os próprios títulos e os conteúdos artísticos que compõem as peças não o refiram literalmente (mas a questão também lá está equacionada): o persistente confronto com a possibilidade de fim, a desesperante angústia perante o desperdício do investimento feito, a tantos níveis (do pessoal, de quem comprometeu e dedicou a sua vida a um projecto, mas também ao nível de todo um trabalho relacional com o seu território – humano, social, geográfico, arquitectural – envolvente). Neste caso, com a particularidade de se situar fora dos eixos centrais de Lisboa e Porto, e ocupando uma posição-chave no norte do país, em Santa Maria da Feira, para onde o BCN se mudou depois de um primeiro período em Estarreja. Evidentemente também desperdício dos dinheiros públicos.

Paul Valéry, por via da poética da sua escrita, sugere um traço de caracterização da dança que permanece actual, com tudo o que tem de potência e tudo o que tem de desalento e perda, e tudo o que tem de maravilha paradoxal dessa coexistência do contraditório. Quando escrevia a propósito das bailarinas de Dégas, Valéry definiu a dança (naquilo com que concordo no conteúdo e na forma poética, tudo o mais está refém de uma mentalidade poeirenta apenas adequada ao bailado clássico) como “uma arte dos movimentos humanos (...), que organiza e ordena (...) num sentido próprio, os movimentos de dissipação.”

Este entendimento poético da dança enquanto movimento organizado da própria dissipação do movimento não permite fundamentar que o fazer da dança, pelas companhias, grupos, artistas, seja também ele um trabalho de prestidigitação em permanente confronto com a iminência

do seu fim ou da sua morte. Infelizmente, essa é uma tendência recorrente em Portugal, que o BCN contraria.

Este sentimento e esta forma de fazer dança, que multiplica a efemeridade da própria arte que lhe dá substância e fundamento, percorre a história do BCN, que começa antes do BCN, porque começa com Elisa Worm e Luís Carolino e, com os dois, começa com primeiras iniciativas independentes de dar corpo a uma dança emancipada dos constrangimentos da sua função de propaganda serviçal institucional, de cariz tendencialmente folclórico, que era o que predominava, e de elogio de um espírito nacionalista que ainda persistia nos anos pós-25 de abril, antes do surgimento do Ballet Gulbenkian (entretanto extinto) e, depois, da Companhia Nacional de Bailado.

O contexto da história da dança contemporânea em Portugal, compreendida a partir de meados dos anos de 1970, oferece algumas linhas de leitura para uma visão mais de fundo, intersticial, que procura identificar traços de uma identidade estética, caracterizada justamente à luz da actualidade, pela fluidez de géneros e expressões que hoje são possíveis de coexistir numa noção ampla e expandida de dança, e que Susana Otero tem tomado como espírito de liberdade criativa orientador do BCN, numa arte de um corpo sempre interconectado.

Como testemunham muitos dos seus colaboradores actuais, a estética alia-se intimamente a uma ética, dos modos de fazer, dos modos relacionais, da procura do respeito pelo espaço de liberdade do outro, liberdade de ser e de se expressar também artisticamente, apesar de todas as “obstruções” (a palavra é de Rogério Nuno Costa, citado por Joclécio Azevedo)<sup>1</sup> que naturalmente fazem parte da equação de qualquer projecto ou objecto artístico, como as condicionantes temporais, económicas, de recursos...

Todo este significado extravasa o conteúdo das peças cujos títulos cito no início (e da que por enquanto está em suspensão, adiada pela pandemia) que não tratavam literalmente o fim possível daquela companhia, mas interpelavam directamente o sentido da dança. A “Última Dança”, de Elisa Worm, era inspirada na obsessão por Tchekov e pelas suas personagens, ainda que a coreógrafa encontre nesta um acto irónico de afirmação de renascimento. “A notícia da minha morte foi um exagero”, de Susana Otero, partia do impacto impressionante provocado pela leitura de “De Profundis, Valsa Lenta (Crónicas)”, 1997, que José Cardoso Pires

---

*1 Em entrevista via Zoom, que moderei em preparação para a escrita deste texto, com a participação de Elisa Worm, Joclécio Azevedo, Jorge Gonçalves, Luís Carolino, Mariana Tengner Barros, Miguel Pereira, Rogério Nuno Costa e Susana Otero.*

escreve depois de ter tido um AVC. A ficção e a vida real cruzaram-se naquela coreografia, com o inusitado dos acasos devastadores, quando Susana se dá conta, passados alguns meses, quando vai parar ao hospital com a vida em risco e descobre que “estava a criar a peça e estava a ter o mesmo problema dele sem saber...”

A moldura de leitura que proponho é que estas duas dimensões de vitalidade e finitude, dissipação, transformação, cruzam-se na escala da própria companhia e na escala da reflexão sobre o humano. Esta escala é a de que falam alguns colaboradores actuais do BCN, de uma estética da ética, que desenvolvo mais à frente. Talvez seja possível essa identidade pelas características particulares do projecto BCN, e pelo modo como a transição se deu, num diálogo inclusivo e amoroso entre os intervenientes (os que lhe estiveram na origem e a forma como Susana Otero conduz o presente e questiona o futuro). A reflexão sobre a sua identidade pede uma caracterização fora das categorias normalizantes. Nesse sentido, equipara-se à diversidade de opções disponíveis à identidade do género, e com toda a carga política (lá está, a ética) que uma tal postura implica.

O BCN com Susana Otero é de género fluido, gerando sempre uma interrogação sobre a sua identidade, que a própria estimula. É isso que vamos encontrar no formato original e nada convencional como Susana dirige a companhia, que passa pela escolha de “curadores” – em 2017, Dinis Machado é o curador; em 2018 é Mariana Tengner Barros; e em 2019 é Rogério Nuno Costa – e em que muitas vezes se coloca como bailarina, reivindicando esse lugar para si na relação com os criadores que estão a dirigir projectos artísticos e recusando, nesses momentos, outro estatuto (mesmo que no papel seja sempre a directora artística).

É nesse género fluido que encontramos propostas artísticas que contêm elementos de relação de proximidade com a identidade do artista, nesse sentido “desformatando” o BCN – se é que isso é possível, porque é um projecto multiforme por natureza – para características inusitadas e que se colam à personalidade artística dos seus autores: “Conspurcados”, de Joclécio Azevedo, de 2012, é um exemplo; outro é “Macha”, de Mariana Tengner Barros, de 2016. Essa fluidez gera também a movimentação para fora de zonas de conforto de artistas com territórios experimentais vastos mas que, perante este desafio, e em pleno exercício de liberdade criativa, decidem experimentar a composição de movimento - “Eurodance”, de Rogério Nuno Costa para o BCN (2014), é claramente uma peça de Rogério Nuno Costa, mas com uma forte presença inusitada de “dança”; algo semelhante, embora de modo diverso, também aconteceu com “A ideia de Europa”, de Cátia Pinheiro & José Nunes (2019).

Escrito assim, nestes traços gerais, não parece muito diferente de qualquer outra companhia de repertório. Mas é totalmente distinto. Primeiro, porque os extremos do experimentalismo, de formatos, e de risco a que as singularidades artísticas expressas vão, estão muito fora de qualquer moldura, por mais lassa que seja, de uma companhia de repertório que tenha o centro num trabalho a partir do corpo e do movimento. Mesmo considerando companhias independentes de dança. Depois, como não está refém de uma estética, apenas está refém de uma ética, permite-se realmente arriscar na experimentação, criando momentos de possibilidade de verdadeira interrogação criativa, mesmo quando – e essa é uma vertente fundamental do projecto – trabalha com a comunidade ou tem como ideia intersticial de toda a actividade, a artística também, a formação a todos os níveis, à imagem (mesmo que de modo diverso) do que fazia Elisa Worm. A ideia de companhia de Susana é de uma companhia-escola, diz, “mas não apenas dessa formação constante de bailarinos, mas também de técnicos, de direcção. Uma escola que proponha uma forma ética e depois estética”.

Nesse sentido, a partir de um caso concreto de um projecto iniciado a partir de uma arte do corpo, que no nome toma uma definição concreta (Ballet Contemporâneo do Norte), vai provar no seu percurso de resistência de 25 anos uma eloquência do género fluido, como simbólica de uma reivindicação ao nível das vidas individuais e de todas as escolhas, numa sociedade que também não tem muito de permanente nem de garantias de salvaguarda da continuidade a oferecer aos cidadãos e a todos os indivíduos que vivem em movimento, sem pátria ou pelo menos com carência de sentimento de pertença, e cada vez com maior dificuldade de encontrar um verdadeiro refúgio de continuidade sólida e coerente.

É neste panorama que reafirmam o não abdicar da noção de Companhia (que na dança em Portugal levanta múltiplas questões, mas que é tratado noutra texto deste livro). O programa dos 25 anos da companhia, para além da edição do livro, contava com uma criação com vários autores (que apenas fica adiada para 2021 por questões de saúde pública), intencionalmente intitulada “Iniciação”, e que conta com uma painel de criativos muito diversos, mas com ligações (de diferentes ordens) ao BCN, incluindo os fundadores: Elisa Worm entra como intérprete, intérprete no modelo de co-criador, com os autores: Luís Carolino, Joclécio Azevedo, Jorge Gonçalves, Mariana Tengner Barros, Miguel Pereira, Rogério Nuno Costa. São estes os artistas que contribuíram para a reflexão que gerou este texto.



## ENQUADRAMENTO DA PRÉ-HISTÓRIA DO BCN

Para simplificar (porque a história toda não se conta aqui), diríamos que na pré-história do BCN está o Ballet Gulbenkian (fundado em 1961 com o nome Grupo Experimental de Ballet; extinto em 2005), a estreia do Dança Grupo em 1977 (na Trafaria, com um programa de noite composto por três coreografias: “Areia” de Paula Massano, e “Adágio” e “Às Vezes” de Elisa Worm). Nesse mesmo ano, um despacho do Secretário de Estado da Cultura de então, David Mourão Ferreira, cria a Companhia Nacional de Bailado e dá fim à Companhia Verde Gaio. Dois anos depois, um jovem Rui Horta funda o Grupo Experimental de Dança Jazz.

Quando Elisa Worm, principal impulsionadora do Dança Grupo, aranca com o projecto, traz já uma longa experiência que inclui a fundação de uma escola de dança em Berlim, a passagem pelo Royal Ballet, pelos Ballets de Lisboa (de Fernando Lima e Águeda Sena) e o Ballet Gulbenkian, e a noção da carência da formação em dança, em particular de bailarinos, mas também de todas as áreas de especialidades ligadas à dança – é por este mesmo motivo que se envolve no ensino da dança (na Escola de Dança do Conservatório Nacional e, em 1985, presidente da comissão instaladora da Escola de Dança de Lisboa). Desde o primeiro momento, Elisa não abdica da noção de companhia, entendida enquanto núcleo de geração de projectos artísticos, mas também de formação em contínuo. Luís Carolino chega tarde ao Conservatório de Dança e é ainda aluno quando entra no arranque do Dança Grupo, levado por Elisa.

O projecto dura 12 anos, e cria peças que são fundamentais para contar a história da dança portuguesa, não só pelo que significou do arranque de grupos independentes de repertório contemporâneo experimental, não de pendor folclórico e com primeiros apoios da então Secretaria de Estado da Cultura, mas também pelas criações em si. “Na Palma da Mão, a Lâmpada de Guernica” (1981) e “Voos Domésticos” (1988) são apenas alguns exemplos.

Outro aspecto diferenciador foi a forma como o trabalho colaborativo envolvia nomes de referência de diferentes campos artísticos, com Elisa Worm e Paula Massano a coreografar primeiro, numa metodologia de improvisado de troca de ideias no autocarro, nas idas e vindas de Lisboa-Caldas da Rainha; Luís Carolino, que se inicia aqui na coreografia; mas também com Orlando Worm, Nuno Carinhas e a extraordinária e inventiva compositora Constança Capdville.

A ideia de que qualquer colaborador podia expressar a sua criatividade em qualquer campo artístico fez-se presente desde a fundação. E

quando, mais tarde, Elisa Worm funda o BCN, aplica a mesma convicção, ao ponto de desafiar todos os elementos do grupo, incluindo a secretária administrativa, a compor uma coreografia.

O enquadramento que se inicia com o Dança Grupo permite fundamentar três aspectos particularmente interessantes de assinalar, suscitados pela reflexão sobre o BCN, que contêm em si uma origem mais remota, que é muitíssimo relevante: primeiro, o enquadrar o movimento da chamada Nova Dança Portuguesa num contexto mais vasto de afirmação de uma diversidade que não tem sido devidamente exposta e valorizada; segundo, a forma ímpar e a visão luminosa de recusa de fim de um projecto por via de uma transmissão que, no acto afirmativo de continuidade, abre generosamente (tanto em quem prossegue o projecto como em quem o passou, ou seja, Elisa Worm e Luís Carolino, por um lado, e Susana Otero por outro) todas as possibilidades de actualização e personalização do mesmo; terceiro, procurar algumas linhas de identidade de um tal projecto que, a partir de 2011, sob a direcção artística de Susana Otero, deseja conciliar a ideia de companhia com o estilhaçar de fronteiras artísticas, recolocando o corpo, um corpo livre, nesse centro inspirador de todas as possibilidades expressivas que a dança contemporânea tem reivindicado, ao mesmo tempo valorizando a sua história.

## DANÇA GRUPO E O CONTEXTO PORTUGUÊS

A história de qualquer grupo artístico português é feita do exercício de resistência contra a iminência do fim. As dificuldades de conseguir condições para o trabalho contínuo e profissional no Dança Grupo sentiam-se já num retrato bastante completo no jornal A Capital, em 1983<sup>2</sup>:

*O Dança Grupo é constituído por 8 bailarinos profissionais, um guitarrista-instrumentista, um luminotécnico e músico e uma coordenadora artística e coreógrafa. Com tal equipa, o grupo afirma sem hesitar que ‘as pessoas do Dança Grupo podem dançar, coreografar, iluminar, sonorizar e ensinar técnicas de dança’. (...) Os oito bailarinos do Dança Grupo — Carlos Piçarra, Fátima Niza, Helena Vascon, Luís Carolino, Luís Carraça, Luísa*

---

2 “Há quatro anos em bolandas - Dança Grupo quer sede para poder trabalhar”, A Capital, 17.01.1985

*Palha, Luís Vendrell, e Rosalina do Egipto — são profissionais e, à excepção de dois casos, ainda estudantes —, todos possuem o curso de dança do Conservatório. No entanto, a profissão que abraçaram não lhes tem dado, até ao presente, qualquer contrapartida em termos económicos. Segundo nos disseram, o que tem valido é o facto de todos serem novos e ainda viverem em casa dos pais. Mas, citando, tal situação não poderá arrastar-se por muito mais tempo. 'Para resolvermos este problema — defende Elisa Worm, a coordenadora artística e coreógrafa do grupo — será necessário que a cooperativa consiga uma autonomia financeira.' Por outras palavras, importa alterar a actual política dos apoios governamentais. Em vez dos subsídios pontuais da Direcção-Geral de Acção Cultural, que aliás nunca faltaram, o Dança Grupo pretende que lhe seja entregue uma verba anual, a qual deverá ser gerida pelo colectivo da cooperativa.*

Como se comprova, o quadro estruturante do trabalho artístico por via do investimento do Estado mudou, mas continua ainda muito por fazer e muitas carências permanecem. Os apoios organizados por concurso para um trabalho mais continuado no tempo, com todas as lacunas que ainda têm, demorariam mais de uma década a ser implementados. O IPAE (Instituto Português das Artes do Espectáculo) que está na origem da actual DGArtes, é fundado em 1998.

Até então, há outras tentativas de criar colectivos independentes, nomeadamente por Fernando Lima e Águeda Sena, sendo possível defender que cabe aos dois a fundação da primeira companhia independente em Portugal, o Ballet-Concerto, no início dos anos 1950. Em 1958, Fernando Lima e Águeda Sena – uma das grandes referências de Elisa Worm para o impulso para criar colectivos de dança – funda os Ballets de Lisboa, primeira companhia financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. O projecto teve pouca duração e, em 1959, Fernando Lima cria os Bailados Portugueses de Fernando Lima, de cariz folclórico e comercial.

Mais próximo temporalmente do Dança Grupo é o Grupo Experimental de Dança Jazz, de Rui Horta, ambos iniciados em 1979, este terminado em 1983, com a perspectiva crítica de Rui Horta de o projecto se estar a desviar da linha jazzística que o fundou, abrindo-se cada vez mais e aproximando-se de uma tendência mais ampla que, para Portugal, era a novíssima dança contemporânea. E assim, logo no anúncio do fim do Grupo, Rui Horta comunica para breve o surgimento de um novo projecto, que viria a concretizar-se na Companhia de Dança de Lisboa, em 1984.

A Nova Dança portuguesa emerge num quadro de vitalidade e diversidade extraordinário. O universo dos seus protagonistas é inclusivo de múltiplas possibilidades expressivas e questionadoras da dança, pleno

de colaborações entre géneros artísticos. Este enquadramento rico é ainda mais estimulante se olharmos para um movimento mais amplo, que acontecia fora das suas afinidades mais próximas. É muito diversa a amplitude do fenómeno de dinamismo da dança nas duas últimas décadas do século passado.

A dança jazz é, desde logo, um motor de experimentações, uma tendência mundial de liberdade dos corpos que, no caso do grupo de Rui Horta, não surgiu com a série televisiva *Fame*, produzida apenas em 1982, ainda que esta tenha alimentado muito do fenómeno da atracção pela dança em outros casos, nomeadamente em coreógrafos portugueses surgidos por essa altura.

Em 1984, sob a direcção de Jorge Salavisa, o Ballet Gulbenkian introduz uma relação promíscua e inovadora entre a dança e o teatro, depois de Salavisa assistir ao espectáculo “*Tanza Variedades*” (1983) no Teatro da Graça (Lisboa), de Ricardo Pais, com cenografia de Nuno Carinhas. Esta inovação antecipa as apresentações de dança-teatro que o ACARTE (Fundação Calouste Gulbenkian) programaria a partir de 1987.

O sapateado também está em grande por esta altura, talvez influenciado pelo cinema comercial americano e a dupla Fred Astaire e Ginger Rogers. Em 1985, Mónica Lapa (nome fundamental da história da dança portuguesa, bailarina e fundadora do festival *Danças na Cidade*) já está a cruzar disciplinas, estudando sapateado: em 1986 faz parte do grupo *As Meninas de Lisboa*, que se apresenta como sendo de “sapateado e dança”, composto por Catarina Santos (depois substituída por Carolina Costa Bizarro), Aldara Bizarro e Maria José Freitas. Todas estudaram com Michel.

Estes casos constituem todo um movimento que expressa um desejo de liberdade expressiva, de que a chamada *Nova Dança Portuguesa* é o exemplo mais reconhecido e emblemático, surgido já em meados/finais de 1980, mas que vai para além desta, mesmo que não tenha colhido a mesma cobertura mediática e o reconhecimento da coerência revolucionária do seu corpo pensante.

No *Dança Grupo* cruzam-se os experimentalismos, os exercícios de improvisação irreverentes, convoca-se a música com essa figura fundamental que é Constança Capdeville, Nuno Carinhas nos figurinos ou Orlando Worm na luz. Das várias aprendizagens, formais e informais, por que vão passando os elementos do *Dança Grupo*, é de notar a influência que a aprendizagem de mimo de Elisa Worm teve na concepção de “*Na Palma da Mão...*”, estreado em 14 de Novembro de 1981, no Teatro Carlos Alberto, no Porto, no âmbito do FITEI, dois anos depois da fundação do grupo.

“O trabalho surgiu da discussão em grupo. É um trabalho colectivo. Constituem-no vários quadros de Picasso, que se interligam. Perspectivamos as épocas rosa e azul do pintor, as mais fáceis de dar em bailado. Saltimbancos e arlequins surgem, então. A ‘Joie de Vivre’ e a ‘Guernica’ aparecem no meio do bailado, depois retoma-se a linha inicial.” O relato é de Elisa Worm à A Capital<sup>3</sup>.

O Dança Grupo foi muito prolífico, como dá conta A Capital<sup>4</sup>. Em 1979, criam três peças: “Adágio”, “Areias” e “Às Vezes” e, diz o jornal, “levou às Caldas da Rainha uma nova experiência — o primeiro curso de dança e movimento”. Circularam por todo o país e estrangeiro, e criaram mais duas peças em 1980: “Pas de Deux” e “Tempos”. Ainda em 1981, mas já em Outubro e sob proposta da Casa da Cultura de Caldas da Rainha, o Dança Grupo cria “Na Palma da Mão, a Lâmpada de Guernica”.

Em 1985, a diversidade de nomes envolvidos com o projecto Dança Grupo é ainda mais extensa. De regresso ao Teatro São Luiz, com um programa de reposições em resultado do atraso do pagamento do subsídio da DGAC, apresentam: “Carmina Burana”, colectânea lírica de música dos séculos XI a XIII, com coreografia de Elisa Worm; “Marimba Triângulo”, com coreografia de Carlos Pissara; “Leques”, coreografia de Elisa Worm; “O Incerto Exacto”, com coreografia de Olga Roriz; “Paisagem”, coreografia de Ana Rita Palmeirim; e ainda “Cadência”, coreografia de Olga Roriz.”<sup>5</sup>

## UMA COMPANHIA QUE É UM PROJECTO PEDAGÓGICO

Com o fim do Dança Grupo, por inviabilidade financeira, Elisa decide pôr-se à estrada e procurar em Portugal outras alternativas. Num primeiro momento, dá aulas na escola de Conchita Ramirez, em Espinho, e é com amadores, interessados em dança, ainda em fase muito inicial, que arranca o projecto BCN, quando encontra as instalações em Estarreja.

Uma visita de José Sasportes enquanto Ministro da Cultura (cargo que assumiu entre 2000 e 2001) a Estarreja, deu origem a um apoio sustentado para a companhia, e é então que Elisa chama Luís Carolino a

---

<sup>3</sup> “Espectáculo Satie/Picasso estreia-se em breve no Teatro São Luiz com música de Constança Capdeville”, *A Capital*, 12.07.1982

<sup>4</sup> “Há quatro anos em bolandas - Dança Grupo quer sede para poder trabalhar”, *A Capital*, 17.01.1985

<sup>5</sup> “‘Voos Domésticos’ revelam méritos de Dança Grupo”, *A Capital, Crítica de Tomaz Ribas*, 05.08.1988

juntar-se a ela a tempo inteiro. O elenco era composto por três bailarinos estrangeiros, que substituíram o primeiro grupo, amador.

Luís Carolino chega a Estarreja em Setembro de 2000. Antes de se instalar definitivamente, já tinha coreografado “As três graças” (apresentado no Festival ESTA 99). Mas a peça que considera marcante foi “A Teologia da Queda” (2003).

Desse período, consta da história do BCN os projectos de ligação com o território, como as Semanas da Dança Contemporânea de Estarreja, que ali levaram muitos nomes da criação portuguesa nesses finais do século XX e início do XXI; o incentivo para a experimentação da criação artística dos bailarinos (em 2004, por exemplo, Susana Otero faz uma primeira incursão na coreografia com “89 volts”, enquanto Rui Marques cria “A Velha Solidão” e Joana Nossa cria “Memória Número 23”); a procura de relacionar-se com o território envolvente, de que a peça “Porta Norte”, de Elisa Worm e Mafalda Deville, no âmbito do projecto “O Corpo Real e o Corpo Ficcional e a Realidade Local”, financiado pelo POC/FEDER, e que levou a dança contemporânea às aldeias históricas, é o principal exemplo.

Luís Carolino sublinha a importância das qualidades e condições do espaço que ocupavam em Estarreja. “O espaço em si era a alma e o coração do projecto” e teve expressão maior na criação de “Teologia da Queda”, que “ilustra a vantagem de ter um espaço e uma companhia, com a colaboração dos bailarinos todos”, incluindo já Susana Otero, e o privilégio de contar com um técnico “super-criativo”, José Machado, que colaborou no desenho dos adereços e das luzes, e lhe permitia estar uma tarde inteira a apurar um efeito de luz.

“Teologia da Queda”, “Nocturno” (2008) ou “Che Diavolo Fate?” (2010) são peças que afirmam uma identidade criativa de Luís Carolino no trabalho do BCN. Desde logo, partir de uma estrutura dramática, que por um lado o aproxima de uma dimensão teatral, criando personagens, ao mesmo tempo que – é para aí que a minha memória me leva das peças que assisti ao vivo – para uma erudição no repertório musical e no tom expressivo do movimento.

Luís Carolino diz que nunca teve tendência para o abstracto. “Mesmo nos tempos do minimalismo, que foi por onde comecei a coreografar, fazia-me sentido haver um objectivo de comunicação. Para mim, a arte nunca foi outra coisa se não uma forma de comunicação. Em ‘A Teologia da Queda’, a minha primeira grande peça, a primeira ideia do espectáculo era sobre anjos. Não sou uma pessoa religiosa, sou ateu, mas chama-se assim pelo fascínio pela imagem de que um anjo quando perde a graça

do ‘senhor’ se transforma num demónio; daí a teologia da queda. Esta transformação é muito teatral: uma pessoa por obra e graça de um mecanismo transforma-se no diametralmente oposto ao que era.”

O recorte exuberante dos figurinos introduz um desvio de excesso às personagens, que lembram o imaginário de Bob Wilson, que Luís reconhece como uma referência. “É a procura de uma certa qualidade estética por via da produção de uma imagem pictórica, que é mais do que uma imagem teatral.” Às tantas, em conversa com José Machado, encontraram uma designação para essa estética que Luís estava a trabalhar: “barroco zen”. Simultaneamente, a formação em arquitectura também deixou as suas marcas.

Elisa Worm inaugurou a criação para o BCN com a “Última Dança”, em que contou com a colaboração de Regina Guimarães na dramaturgia. Para além do fascínio por Tchekov e as suas personagens, também aplicou logo ali uma forma de trabalhar que lhe vinha de sempre: deu espaço aos bailarinos para coreografarem excertos da peça. “A dança para mim é por natureza colectiva, é como uma equipa de desporto, cada um tem de estar no lugar certo para que resulte a obra de arte.” Por outro lado, diz Elisa, “a nível coreográfico, nunca fugi daquilo que o meu corpo aprendeu com os coreógrafos com quem trabalhei. Acredito na memória do corpo, e a procura fazia-a indo buscar a influência que tinha no meu corpo.”

Pegou na biografia de Tchekov, nas personagens, na análise psicológica da mulher, e construiu uma peça dividida em duas partes: “a primeira parte eram os mortos, uma coisa cinzenta e amorfa; da morte ia passando para a vida”. Uma abordagem com um tom surrealizante. Elisa recorda que estava a compor uma ode à viagem “da morte para a vida”. Ainda hoje guarda como objecto-fetichista a bengala que associa a Tchekov e que comprou para a peça.

## SUSANA OTERO E A NOVA IDENTIDADE FLUIDA DO BCN

Susana Otero chegou ao BCN, ainda em Estarreja, com 19 anos, como bailarina. Em 2010, Elisa decide passar-lhe a direcção artística da companhia. Em 2011, Susana Otero assume a direcção, já com o BCN em Santa Maria da Feira.

Com a mudança imprimida pela direcção de Susana, podemos ainda definir como dança (mesmo que numa ideia expandida de dança) a identidade do BCN a partir de 2012?

O corpo permanece no centro da equação, como um ecossistema complexo, activado nas suas múltiplas manifestações. A história recente da dança (e da dança em Portugal) legitima um entendimento da dança como uma liberdade de expressão do corpo, partindo das singularidades em que cada autor constrói a sua poética distinta. Na realidade, o BCN actualiza com todas as suas particularidades – a sua localização geográfica, o convite que Susana faz a curadores para programarem, a ética do respeito, do prazer e do afecto dos encontros criativos... – aquilo que a dança contemporânea em geral e a portuguesa em particular, entendida num sentido muito alargado, conquistou como lugar de pertença. Essa conquista da liberdade expressiva do corpo pensante gerou a noção de “unidades de sensação”, como mais abrangente para o que aqui está em causa e que usei pela primeira vez na lecture que dei em Serralves (2006) e no ensaio publicado no livro “Arquitecturas de la mirada” da colecção “Corpo de Letra” (2009)<sup>6</sup>, que já então entendia a dança num universo mais amplo, aprofundando o mapa traçado a partir de 1970 e a emergência das singularidades artísticas, gerando, mesmo no contexto do repertório de um mesmo criador, objectos performativos autónomos que não têm de encaixar no mesmo terreno linguístico dos anteriores. Já então, era essa a diversidade constituinte da identidade dos corpos performativos (múltiplos, esquizofrénicos, ricos nas formas e silhuetas que desenham em palco ou fora deste). O conceito encontrei-o em Fernando Pessoa (termo recuperado e reequacionado do “Livro do Desassossego”, pelo heterónimo Bernardo Soares).

A dança, assim entendida, é o movimento suscitado pelo pensamento e pelo corpo. É racional e emocional. Inquietação e trabalho de equilíbrio, sempre no desequilíbrio. A dramaturgia contemporânea, que, entretanto, também domina o teatro (no que Hans-Thies Lehmann chamou de teatro pós-dramático), é essa unidade de sensação, nascida da habilidade de sonhar e pensar várias ideias ao mesmo tempo (ou seja, o paradoxo de estar na imaginação e profundamente ligado na consciência do estar presente).

*Sobreponho o que sonho ao sonho que vejo e intersecciono a realidade já despida da matéria com um imaterial absoluto. Daí a habilidade que adquiri em seguir várias ideias ao mesmo tempo, observar as coisas e ao*

---

6 O ensaio “Unidades de sensação” foi publicado no livro de ensaios “Arquitecturas de la mirada”, da colecção «Dança e Pensamento» (colecção de livros editada entre 2009 e 2010, em Espanha, traduzida para galego, castelhano e catalão, resultante da colaboração entre o Mercat de les Flors, de Barcelona, o Centro Coreográfico Galego e a Universidade de Alcalá, de Madrid, da qual fui consultora).



*mesmo tempo sonhar assuntos muito diversos, (...) sou como alguém que visse passar na rua muita gente e simultaneamente sentisse de dentro as almas de todos — o que teria que fazer numa unidade de sensação — ao mesmo tempo que via os vários corpos — esse tinha que os ver diversos — cruzar-se na rua cheia de movimentos de pernas.*

O BCN é multiforme e experimenta a constante metamorfose da possibilidade da dança. As intersecções que encontramos ao longo das peças criadas a partir de 2012 merecem, por si, uma análise, que não cabe aqui, mas ficam algumas pistas:

Se “A notícia da minha morte...”, mesmo que não intencionalmente, faz uma viagem de libertação de um corpo que expressa o que conhece (referenciando a história do BCN; permito-me essa leitura por via do olhar de quem testemunha e pensa), ele também evoca, de forma mais consciente, criadores com que Susana se identifica e que agora contribuem com um corpo e uma identidade que fundamenta esta identidade fluida do BCN: Miguel Pereira, cujo trabalho Susana há muito admira, é um exemplo. Susana dirá que uma das questões com que se debatia na altura era de como usar texto sem que este se sobrepusesse à dança, e que o próprio texto também fosse movimento.

Joclécio Azevedo faz a sua primeira criação para o BCN em 2012, a convite de Susana. No Porto, vivia-se a terra queimada na cultura pela passagem de Rui Rio pela presidência da Câmara. O BCN também passava por dificuldades de... chamemos-lhe tesouraria. Joclécio sabia que a sua podia ser a última criação do BCN, que ainda assim mantinha um ritmo próprio, com aulas de clássico de manhã. Esse contexto não impediu Joclécio de levar as suas questões, que cruzavam a ideia de arquivo com a de lixo. “O ‘Conspurcados’ veio um bocadinho com isso. Falámos sobre o momento em que a companhia estava. Pedi à Susana para me mostrar o material que a companhia possuía. Tinha muita roupa, algum equipamento, e decidimos trabalhar com isso, com uma ideia de ‘acumulação’ de coisas”.

“Conspurcados” começa com os bailarinos a vestir a roupa, transformando-se, criando figuras, mudando o comportamento. Joclécio guarda a memória da criação da peça como algo impensável, quase impossível, num lugar de marginalidade em que a companhia se encontrava. “Falei muito com a Susana na altura sobre o facto de ser uma companhia que não está no Porto e não está em Lisboa... Um pouco periférica, num lugar estranho, quase marginal, ou de uma certa marginalidade”. Em 2019, Joclécio criou uma nova peça para o BCN, “Disposições Transitórias”.

O momento em que Mariana Tengner Barros encontra o BCN para a sua primeira criação é o momento em que tem uma crise de exaustão. Era 2014, e chamou-lhe “End of Transmission”, com música de Jonny Kadaver e figurinos do António MV, com quem trabalha há muitos anos. A experiência restituiu-lhe a prática de coreografar para outras pessoas, e revelou-se importante no seu percurso. Foi ali que surgiu uma personagem que fazia parte do solo “And so?... the end” (2010). Mariana aparecia, segundo a própria, como “uma espécie de fantasma, uma presença, que andava ali no meio também”. A estreia foi no Porto, no espaço da mala voadora, e inaugurou um formato mais de instalação que, a partir daí, Mariana tem vindo a usar. “Já tinha trabalhado isto um bocadinho no ‘The Trap’ (2011), mas a partir do ‘The End of Transmission’ tornou-se mais evidente e comecei a querer experimentar mais.”

Rogério Nuno Costa foi estando. Era a presença fantasma fora da cena. Ganhou consciência disso mesmo mais tarde: há algum tempo era espectador e acompanhava o percurso do BCN, desde a direcção da Susana. O primeiro trabalho para o BCN foi um texto que escreveu para o programa do espectáculo “Nil-City”, que Flávio Rodrigues criou para a companhia em 2013. A relação com o BCN foi conhecendo múltiplas formas. Depois voltou com um projecto para um programa que teve duas edições, com *open calls*, chamado “Outros Formatos”, cujo objectivo era precisamente convidar criadores externos ao BCN com quem a companhia ainda não tinha trabalhado, provenientes de todas as áreas artísticas, para testar outros formatos de apresentação de espectáculos no contexto de uma companhia de dança contemporânea.

Curiosamente, o “outro formato” que Rogério acaba por testar é o da coreografia de dança, elemento que lhe era estranho, mas que na peça “EURODANCE” – que depois ganha uma autonomia e identidade próprias, fora do programa que lhe deu origem – convive harmoniosamente (porque em desarmonia produtiva) com elementos que lhe são característicos, incluindo o filósofo Slavoj Žižek a teorizar em vídeo. “EURODANCE” estreia em Milherós de Poiares (Santa Maria da Feira). Todos os factos são assinaláveis. E diz desta abertura, desta fluidez, da marginalidade, do arrojo, plena de personalidade e de resistência, da identidade do BCN. De tudo isto encontramos eco na memória que Rogério tem da experiência. “Nunca tinha coreografado na vida, isto é importante de se dizer, mas também é uma afirmação discutível. Tem muito a ver com os sítios de onde vinha e para onde queria ir. Dizer que sou do teatro também é discutível. Dizer que sou da performance, também não é exactamente

verdade. Nunca fui de lado nenhum e, portanto, coreografar não era uma coisa assim tão inusitada”.

Rogério tinha total liberdade para criar o que quisesse, como quisesse. Coreografar foi uma escolha consciente, trazendo à memória as coreografias das escolas e das televisões, o nível mais elementar e reconhecível da dança para distrair. “Pensei: vou pegar nestes clichés todos e ver o que posso fazer a partir daqui. Vou tentar criar uma dramaturgia que sirva os propósitos do projecto mas também que me auto-desafie a pensar como posso trabalhar neste contexto, e com pessoas que têm a expectativa de que eu faça algo que vá no sentido da criação de um espectáculo de dança.”

Depois chega Miguel Pereira e tudo se baralha e mistura. É uma outra forma de conspurcação. “Repertório para cadeiras, figurantes e figurinos”, em 2015, marca os 20 anos da existência do BCN. Miguel não resistiu. Mas antes da queda em tentação, há a coincidência de o momento ocorrer na fase em que o país sai da crise financeira profunda, enquanto ele próprio se debate com o que chama “uma espécie de crise”, que o fez olhar para trás, para o seu percurso, e questionar para onde queria ir. A tentação a que não resistiu foi o prazer de trabalhar a partir de histórias e de pessoas, e, para isso ser possível, quis conhecer e perceber melhor o BCN.

À data celebratória dos 20 anos do BCN, juntando à fase de análise retrospectiva do seu próprio trabalho, associa-lhe a ideia de reciclagem, mas de coisas que podem ser ideias, gestos, figurinos, cadeiras... Ideias e objectos que se vão aproveitando de trabalho para trabalho. “Nada é novo, tudo já tem uma existência”, defende Miguel. “No fundo, trata-se de recontextualizar, mudar o contexto, e a coisa pode tornar-se nova. Propus-me trabalhar sobre a ideia de repertório”. Pegou em peças do BCN, pegou no seu repertório artístico, pegou em alguns exemplos da história da dança mundial, e do cruzamento nasceu esta “espécie de pastiche, colagem, mas ao mesmo tempo reveladora de coisas novas”, ou “um mashup de várias peças que estão ligadas por três tópicos ou recorrências que senti que havia: cadeiras, figurinos e figurantes”.

Jorge Gonçalves entra no BCN com Dinis Machado e a peça “In a manner of speaking” (2016), que funcionava da seguinte forma: Dinis Machado encomenda a Jorge Gonçalves a coreografia do solo que iria dançar; e em 2017, quando Dinis Machado é curador do BCN, Jorge entra em 4 peças, como intérprete. É aí que se estreita a relação com a companhia e surge um questionamento sobre o que é uma companhia, com recurso a processos alternativos de colaboração e de activação da memória, actuando e gerando alterações na perspectiva com que se olha para as questões, exercitando modos de re-olhar.

O trabalho com a coreógrafa sueca Rebecka Stillman, no programa “Ballet // Contemporâneo // Norte”, proporcionou o momento de discussão “mais aceso” com a Susana Otero sobre a companhia, lembra Jorge. “O trabalho era sobre várias visões – economista, social, artística – do que o BCN poderia ser, como o poderíamos definir e que futuro poderia ter.” A pesquisa passou pelo daydreaming.

Jorge regressa, em 2019, como coreógrafo no programa “€UROTRASH”, com curadoria de Rogério Nuno Costa para o BCN, que inclui um conjunto de criadores de origens e tendências muito diversas: “Expedição”, de Mara Andrade; “A ideia de Europa”, de Cátia Pinheiro & José Nunes; “Intenções Impalpáveis”, de Jorge Gonçalves; “Disposições Transitórias”, de Joclécio Azevedo; “Pelo menos 77”, de Catarina Campos.

É certo o termo que Jorge Gonçalves usa para descrever a sua relação com o BCN e o seu historial. “Vou convivendo com esse legado imaterial do BCN enquanto estou em processo de construção da peça.”

Depois de assaltos, e do descuido do Estado de dar condições económicas que permitam a preservação dos projectos artísticos e dos seus espólios, o que fica é da ordem do imaterial, efectivamente, como Jorge identifica. Mas é-o também pela natureza própria do BCN, do seu legado humano, passado e presente. Diz Jorge: “A nível da relação, existe todo este legado imaterial, legado de experiências, legado de processos artísticos que toda a equipa tem. Considerando que eu não entro numa instituição chamada BCN, e não vejo fotografias de anos anteriores do BCN nas paredes, quando estou ali presente, relaciono-me com um legado de pessoas, que é um legado imaterial, toda uma arquitectura social, que não tem essa materialidade do monumento.”



*Miguel Refresco*

# COMPÊNDIO













































## LISTA DE ESPECTÁCULOS FOTOGRAFADOS:

- *Repertório para cadeiras, figurantes e figurinos*, Miguel Pereira, 2015
- *In A Manner Of Speaking*, Dinis Machado, 2016
- *EURODANCE*, Rogério Nuno Costa, 2017
- *NHAKA*, Elisabete Finger, 2017
- *MEROPS*, Rebecka Stillman, 2017
- *A Round Shadow with Three Points*, Litó Walkey, 2017
- *DESLACE*, Mariana Tengner Barros, 2018
- *AGORA*, Catarina Campos/Joclécio Azevedo/Jorge Gonçalves, 2019
- *EUROSHIMA*, Mara Andrade/Cátia Pinheiro & José Nunes, 2019

*Uma conversa com Gil Ferreira*

## DEIXAR LASTRO



*O Ballet Contemporâneo do Norte instalou-se em Santa Maria da Feira em 2007. Dos 25 anos de actividade, que em 2020 se completam e que neste livro se celebram, mais de metade foram passados em Santa Maria da Feira, em estreita colaboração e cooperação com a Câmara Municipal e a missão do Pelouro da Cultura, Turismo, Bibliotecas e Museus. Trata-se do parceiro institucional mais importante da companhia, tendo contribuído de forma inegável para a manutenção, expansão e consolidação das suas actividades de criação, educação, difusão e investigação, cujo impacto no território se tem vindo a acentuar de ano para ano. Por tal motivo, decidimos ouvir Gil Ferreira, actual Vereador da Cultura, numa conversa que abre luz sobre a presença do BCN no Município e que aqui reproduzimos.*

BCN — O Gil assume funções como Vereador da Cultura a 24 de Outubro de 2013, seis anos depois da chegada do Ballet Contemporâneo do Norte ao Município e três anos depois de Susana Otero assumir a direcção da companhia. Como recorda o seu primeiro contacto com o trabalho do Ballet Contemporâneo do Norte?

Gil Ferreira — Um dos meus primeiros contactos com a cena cultural feirense foi, justamente, uma acção do Ballet Contemporâneo do Norte apresentada no Cineteatro António Lamoso, em 2013. Quando assumo funções, já existe um legado que me precede, com um contexto e um historial próprios. A partir de 2014, com o novo ciclo de governação, a presença e a acção do BCN no Município é evidentemente mantida e reforçada, consistindo num interessante programa de criações, acolhimentos e acções educativas nas escolas do concelho. Estes três eixos mantêm-se na actualidade, tendo vindo a crescer e a consolidar-se em alcance e extensão. Quando comecei a aproximar-me mais do trabalho que havia sido desenvolvido, marcou-me a maturidade da estrutura ao nível dos processos de concepção e criação dos projectos, mas também do planeamento e da produção.

BCN — Qual o significado e importância de ter uma companhia profissional de dança contemporânea residente em Santa Maria da Feira?

Gil Ferreira — O BCN é uma daquelas estruturas com quem é fácil trabalhar. Reconheço-lhe uma experiência profunda daquilo que é o papel de uma estrutura de criação na mediação entre as actividades culturais e os públicos, profissionais e não-profissionais. Essa experiência trouxe um grande potencial de desenvolvimento da literacia para a Dança e para os movimentos artísticos contemporâneos, fundamental para o fomento das artes e das culturas em Santa Maria da Feira. Existe um programa de desenvolvimento de públicos que tem vindo a ser desenhado e implementado desde 2015, e o BCN tem sido uma peça crucial nesse processo. Trata-se de um programa político ancorado em dois pilares: um primeiro focado na cultura organizacional, e um segundo na mediação e desenvolvimento de públicos. É neste que o BCN assenta que nem uma luva, com uma série de actividades implementadas ao longo dos últimos 5 anos onde a mediação se alia à estratégia de comunicação, com o objectivo de criar e manter hábitos e oferta. E depois existe um outro activo, que é o da relação de proximidade e continuidade com a autarquia e com os nossos públicos, valores que consideramos importantes para a missão do Pelouro, e que o BCN tem potenciado de forma exemplar.

BCN — Sobre o desenvolvimento de públicos e a captação de novos olhares para a Dança Contemporânea no concelho, que projectos desenvolvidos pelo Ballet Contemporâneo do Norte é que destacaria?

Gil Ferreira — Uma das actividades de mediação que mais me marcou foi o programa “Uma Dança Por Mês”<sup>1</sup>, uma verdadeira actividade da comunidade para a comunidade. Eu não acredito na ideia de *monocultura*, por isso gosto de usar a palavra no plural: *culturas*. Interessam-me projectos que possam aliar as artes contemporâneas à gastronomia, ao traje, ou às danças tradicionais, como era o caso do programa “Uma Dan-

---

*1 Sessões de trabalho em torno de técnicas e narrativas coreográficas diversificadas, que aconteceram na Sala de Ensaio do Cineteatro António Lamoso entre 2017 e 2018. Em 2019, o programa continuou com um novo enfoque e um novo nome “Europa Endlos”, em diálogo com a curadoria de Rogério Nuno Costa em torno das problemáticas sócio-político-culturais da Europa. Em 2020, inaugura-se um novo andamento para a companhia e para o programa educacional; as sessões debruçam-se agora sobre técnicas e funções recorrentes no trabalho do BCN, num programa mais específico designado de “Grau Zero da Companhia”, que continuará em 2021.*

ça Por Mês”, um projecto que aliava o trabalho para a comunidade com acções de capacitação vocacionadas para o sector profissional, ou seja, tornava mais acessível o contacto dos públicos com os objectos artísticos e, ao mesmo tempo, dava a oportunidade a estruturas profissionais de se qualificarem. Destaco também os trabalhos de criação comunitários realizados numa lógica descentralizada, como o projecto “Deslace”<sup>2</sup>, em Romariz, um exemplo de aproximação às artes muito relevante social e artisticamente.

BCN — Sobre essa relação com o território, faz de facto parte do protocolo que o BCN assina com o Município a realização anual de uma produção que deverá ter lugar fora do centro de Santa Maria da Feira, como aconteceu com o projecto “AGORA”<sup>3</sup>, apresentado na Antiga Igreja de São João de Ver. Nesse contexto de produção, gostaríamos de destacar também os espectáculos que recebemos em regime de acolhimento (as peças das companhias ASTA, Chão de Oliva e Estrutura, por exemplo), para além de alguns programas educacionais, como os *workshops* de dança contemporânea/criativa e de exploração do movimento e som coordenados por Mariana Tengner Barros e Susana Otero em várias escolas do ensino primário. Este tipo de projectos significam um desafio diferenciador na nossa actividade de criação e mediação, para além de consolidarem uma relação muito saudável com a missão e os valores do Município. Na sua opinião, qual é a importância de descentralizar as actividades culturais no Município?

Gil Ferreira — Não tenho dúvidas que é nas periferias que a cultura é mais necessária. A nossa missão, que resulta de um trabalho colectivo de auscultação de diversas partes interessadas, podia resumir-se nas seguintes linhas de acção: expandir o acesso, fomentar oportunidades e criar conexões. Todas as acções que se desenvolvem de forma descentralizada acabam por abraçar essa acção tripartida. Uma cidade que apresenta uma vivência mais rural sairá sempre privilegiada se acolher propostas arrojadas em diálogo com outras mais populares. Santa Maria da Feira

---

2 *Projecto dirigido por Mariana Tengner Barros durante o ano de 2018, em colaboração com o Centro Social e Paroquial de Romariz, freguesia periférica do concelho de Santa Maria da Feira.*

3 *Conjunto de três performances “in-situ” coreografadas por Catarina Campos, Joclécio Azevedo e Jorge Gonçalves, apresentadas na Antiga Igreja de São João de Ver, Santa Maria da Feira, em Abril de 2019.*

é um território polinucleado e disperso. Há uma debilidade no que respeita a transportes públicos que impossibilita que todos os munícipes possam ter acesso equitativo à cultura. Face a estes condicionalismos, temos procurado descentralizar certas acções e evitar concentrar tudo nos equipamentos da cidade-sede: Cineteatro António Lamoso, Imaginarius Centro de Criação, Biblioteca Municipal, Museu Convento dos Lóios, etc. Projectos como “Deslace” e “AGORA” mostraram que é possível envolver comunidades periféricas na fruição das artes contemporâneas. Foram projectos recebidos com muito entusiasmo, e tal aconteceu por dois principais motivos: a qualidade técnica e artística das propostas, e o facto destas irem ao encontro de algo a que estas populações não costumam ter acesso. Parece-me ser este o caminho para a formação de públicos: mitigar assimetrias e criar conexões. Na memória, ficará sempre o sorriso da Dona Maria enquanto declamava, dançava e observava a sua comunidade a fazer o “Deslace”, em Romariz.

BCN — O “Deslace” tinha, de facto, esse objectivo de criar uma *romaria contemporânea*, não tanto numa lógica *site-specific*, mas em colaboração directa e des-hierarquizada com os elementos daquela comunidade específica, as suas vivências e as suas memórias. Trata-se de uma tipologia de projecto que o BCN pretende continuar a desenvolver, até porque convoca uma reflexão muito pertinente sobre a função e os modos de produção de uma companhia de dança contemporânea.

Gil Ferreira — Essa é uma reflexão que interessa também à iniciativa política. E concorrem para ela acções diversas que temos vindo a implementar. Desde logo, um programa de apoio a projectos culturais que visam empoderar as comunidades, criando oportunidades dentro das próprias comunidades. Queremos continuar a colaborar com agentes culturais do território para o desenvolvimento de projectos ligados ao ensino artístico que se apresentem enquanto alternativa ao ensino formal, por exemplo. Temos também um programa de apoio à cultura, subdividido em três medidas: uma medida de apoio à criação, uma medida de apoio à programação, com carácter anual ou plurianual, e por fim uma medida de apoio às actividades pontuais. Pretendemos desafiar os principais agentes (artistas independentes, associações culturais e juvenis, cooperativas, fundações, empresas, movimentos cívicos, etc.) a apresentar propostas consistentes que vão ao encontro das necessidades da formação integral humana para a diversidade. No momento, dentro dos protocolos anuais e plurianuais, temos uma panóplia de projectos consistentes que con-

frontam as necessidades com o horizonte de desenvolvimento a longo prazo, nomeadamente nas áreas do desenvolvimento da literacia na área do livro, do fomento das danças populares e do mundo, do cinema em língua portuguesa, da música erudita e *world music*, da cultura urbana, da gastronomia, etc. O BCN é o nosso parceiro privilegiado na área da dança. Valorizamos parcerias que possam trabalhar com públicos distintos numa relação de continuidade. Dentro dos recursos que temos, dar segurança e fomentar um processo que não exija uma negociação anual, mas que possa durar, pelo menos, tanto tempo quanto o mandato da tutela. E depois a nossa relação com os diversos agentes vai-se desenvolvendo autonomamente. O que é político é político, o que é artístico é artístico. O que importa é voltar sempre ao lugar, acreditando que as comunidades vão criar relações fortes pela continuidade.

BCN — Em ano de celebração de um quarto de século de atividade contínua, como é que imagina o futuro do BCN? Ou quais é que são as suas previsões e também os seus desejos para o desenvolvimento da presença do BCN no Município?

Gil Ferreira — Eu tenho a convicção de que a relação que o BCN já tem estabelecida neste território é para continuar, e que será aliás desenvolvida pelas oportunidades e necessidades que aí vêm. O BCN é mais do que uma estrutura de criação; é também uma importante estrutura de mediação e de difusão. Acredito que as artes e as culturas devem estar onde estão as necessidades e onde estão os públicos. E nesse sentido gostaria que a nossa cooperação pudesse convocar mais áreas do conhecimento. Vivemos tempos que são cada vez mais desafiantes e que exigem uma reflexão mais aprofundada sobre o nosso papel, enquanto agentes culturais, no mundo atual, à luz dos conceitos filosóficos previamente existentes e aqueles que se possam colocar como hipóteses para o futuro, mas também à luz das necessidades das comunidades e na intersecção da dança com as restantes disciplinas artísticas e do pensamento. Sempre tive uma natural curiosidade em efabular relações inusitadas entre a dança contemporânea e, por exemplo, a indústria ou o desporto. Existe um programa, “Leituras em Linhas”, que vai arrancar até ao final de 2020 e que irá percorrer as principais unidades fabris, onde queremos levar o livro, mas também a música, o cinema e a literacia digital. A maturidade existente na relação entre a autarquia, o BCN e os seus públicos levam-me a querer equacionar possibilidades de colaboração nesse contexto. Para o futuro, devemos perspectivar com que comunidades nos vamos relacionar, de uma forma

estratégica e continuada. Há um potencial muito grande a explorar no seio das associações desportivas e também na massa laboral fabril, muito presente no território.

BCN — Voltando ao início de tudo... Foi muito importante para nós a generosidade com que fomos recebidos em Santa Maria da Feira em 2007. Essa hospitalidade é rara, e estamos convictos que ela faz hoje parte indestrinçável do ADN da companhia. Gostaríamos de fechar esta nossa conversa com um exercício: se amanhã lhe batesse à porta uma estrutura vinda de um concelho vizinho, o que é que faria?

Gil Ferreira — Estamos sempre disponíveis para receber novas propostas, discutindo possibilidades de colaboração de acordo com a área e a sua pertinência para o território. Interessam-nos propostas que possam suplantar uma necessidade, ou trazer uma complementaridade ao que já existe, sempre dentro das condições possíveis e negociáveis. Os recursos são obviamente importantes, mas há sempre espaço para promover a pluralidade, que considero benéfica e vital. Não importa, à partida, se essa estrutura nos chega de fora do Município. Nós só crescemos da partilha, do contacto com outras visões, outras geografias e outros alcances. O território está aqui, tem o seu conjunto de valores, mas existe abertura para a diversidade e para a multiculturalidade. É por isso que privilegiamos o trabalho em residência, que por ser mais intenso, deixa mais lastro. O que fica é muito importante para a construção das comunidades, que assim ficam munidas de mais ferramentas para se relacionarem com o mundo actual. O BCN tem sido uma peça fundamental nesse trabalho. Por isso é que, em termos políticos, temos procurado proporcionar as condições certas para que a companhia desenvolva a sua acção e cumpra os seus objectivos. Uma grande parte do seu longo percurso de 25 anos aconteceu em Santa Maria da Feira. Isso, só por si, justifica que olhemos para o Ballet Contemporâneo do Norte com gratidão e alegria por aquilo que se tem vindo a construir. Que este livro possa, também, assinalar esse mérito.





*Fotografia de ensaio e promocional do projecto comunitário DESLACE, de Mariana Tengner Barros, em colaboração com a Associação Voltado A Poente. No Centro Social Paroquial de Romariz, Santa Maria da Feira. Fotografia de Daniel Oliveira.*

## LINHA DO TEMPO



## HISTÓRIA

O Ballet Contemporâneo do Norte completa em 2020 um quarto de século de trabalho contínuo no contexto da dança contemporânea. Iniciou actividade em 1995 como estrutura amadora, tendo por base o grupo de estudantes entusiasmados da escola de Conchita Ramirez, em Espinho. Os anos de 1996 e 1997 foram de afirmação e desenvolvimento do talento e da vontade existentes. Em 1996, conseguiu o seu primeiro apoio anual da Câmara Municipal de Estarreja, e o subsídio pontual do Ministério da Cultura/IPAE, que passou a anual em 1997, e a bianual em 2001/2002. A companhia terá sido fundada em Estarreja por Elisa Worm, que lá permaneceu e desenvolveu trabalho artístico durante vários anos, impulsionada pelo desejo de contribuir para a formação estética, educação e sensibilização de novos públicos, bem como pela vontade de aproveitar os recursos artísticos e humanos de uma região do País onde a dança era praticamente ausente. Em Julho de 1998, o BCN assina com a Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa um protocolo que proporcionaria um contacto efectivo entre a Escola e o meio profissional. Ao abrigo desse protocolo, a companhia passa a oferecer um estágio de um ano aos alunos que, tendo terminado com aproveitamento o 8.º ano do Curso de Formação de Bailarinos da EDCNL, correspondam ao perfil técnico e artístico exigido pela companhia. Em Março de 1999, dá-se um novo e importante passo no desenvolvimento do BCN, com o aluguer de instalações próprias, que incluíam estúdios, um auditório devidamente equipado e salas de apoio, graças a um apoio financeiro do Ministério da Cultura. Ao longo dos oito anos em que a companhia trabalhou no Espaço BCN, e para além do desenvolvimento do seu trabalho criativo, foi possível levar produções a todo o País e estrangeiro. Apresentações nos ciclos das *Quintas-Feiras de Arte e Cultura* e na *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (programa que teve nove edições) abriram portas a uma série de espectáculos (dança, teatro, música, cinema, etc.) apresentados pelo BCN e por companhias convidadas, com a realização de *ateliers*, conferências e exposições. Neste contexto, e a partir do Espaço BCN, foi possível dar continuidade ao trabalho de formação técnica e artística dos bailarinos, assegurando o desenvolvimento do seu percurso profissional. Em 2000, realizam-se audições a nível nacional e internacional, apostando-se numa renovação do elenco da companhia numa lógica de profissionalização. Em Março de 2007, e após um progressivo desinteresse e desinvestimento financeiro por parte da autarquia local, que terá levado ao estrangulamento financeiro do projecto, o BCN viu-

-se forçado a encerrar as suas instalações em Estarreja e a procurar um novo local para se estabelecer e dar continuidade às suas actividades. A companhia muda-se, então, para Santa Maria da Feira, desenvolvendo o seu programa artístico diariamente no Cineteatro António Lamoso. Em 2011, Susana Otero é convidada a assumir a direcção artística. Depois de um ano sem apoio do Estado (2012), o BCN recebe, em 2013, o Apoio Tripartido Bianual, que em 2018 passa a Sustentado Bianual. Sob direcção de Susana Otero, e ao longo dos últimos 9 anos, a missão da companhia tem-se concentrado na luta contra a precariedade no sector e na garantia de condições de trabalho. Em 2015, Dinis Machado é convidado a ser o primeiro Artista Associado do BCN, acumulando também a função de assistente à direcção artística (até 2018). Em 2016, Rogério Nuno Costa associa-se igualmente à companhia, na condição de Artista Associado e coordenador do projecto documental. A começar em 2017, o BCN desenvolve um programa anual de curadoria, convidando criadores a assumir o desenho do programa artístico da companhia durante um ano. O programa desenrola-se durante 3 anos, com programas assinados por Dinis Machado (2017), Mariana Tengner Barros (2018) e Rogério Nuno Costa (2019). Esta experiência expandiu a acção da companhia para outros territórios de produção de conhecimento, disciplinas artísticas e académicas e formatos de apresentação, estabelecendo ligações entre as artes performativas, a filosofia, a pedagogia, a literatura, a antropologia, a política e o activismo. A aposta em ciclos como *Outros Formatos* (2014 e 2016), *Uma Dança Por Mês* (2017-19), *(RE=)Iniciação* (2020) e *Grau Zero da Companhia* (2020), para além de um programa musculado de acolhimentos de outras companhias no Município e o estabelecimento de parcerias com importantes estruturas de criação nacionais, como a ASTA (Covilhã) e o Chão de Oliva (Sintra), permitiu a solidificação das bases de uma estrutura que, desde o início, se tem identificado com um projecto geral que se rege por princípios como a descentralização da produção cultural, o investimento no talento local, um trabalho preponderante de criação e formação de públicos, o apoio às artes e culturas emergentes, e a profissionalização de artistas, técnicos, formadores e pensadores. O ano de 2020 inaugurou um novo andamento na actividade do BCN, propondo uma reflexão retrospectiva sobre a sua história e a sua missão, convocando os seus colaboradores mais frequentes para integrarem um plano de actividades plural, não para “fechar um ciclo”, antes para perspectivar a possível e desejada continuação e manutenção de uma missão e de uma história, olhando para o legado e imaginando-o, projectado e expandido, no futuro.

## CRONOLOGIA

1995

Fundação da companhia.

1996

*Mea Culpa*, de Conchita Ramirez. *Valsas*, de Elisa Worm. *Jogos de Indiferença*, de Elisa Worm. *Duas Canções Dois Sentimentos*, de Mafalda Deville e Eva Ramirez.

1997

*Espelho Meu...Espelho Meu*, de Luís Carolino.

1998

*Última Dança*, de Elisa Worm. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (1.<sup>a</sup> edição).

1999

*Reverso do Passado*, de Mafalda Deville. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (2.<sup>a</sup> edição). Cursos Livres de dança para crianças. *As Três Graças*, de Luís Carolino.

2000

*A Pessoa da Pessoa na minha Pessoa*, de Elisa Worm e Mafalda Deville. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (3.<sup>a</sup> edição). *Amanhã Decido*, de Luís Carolino. *Flippin' Ek*, de Luís Carolino. *Coisas e Loisas*, vários autores, coordenação artística de Elisa Worm.

2001

*Ver Página 297*, de Mafalda Deville. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (4.<sup>a</sup> edição).

2002

*Porta Norte*, de Elisa Worm. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (5.<sup>a</sup> edição).

2003

*Teologia da Queda*, de Luís Carolino. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (6.<sup>a</sup> edição).

2004

Dois programas com peças criadas pelos bailarinos do BCN. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (7.<sup>a</sup> edição). 1.<sup>o</sup> Programa, com peças de Rui Marques, Joana Nossa e Susana Otero. 2.<sup>o</sup> Programa, com peças de Diana Silva, Mário Gonçalves e Joana Nossa. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (7.<sup>a</sup> edição).

2005

*Peepshow*, de Joana Nossa. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (8.ª edição).

2006

*Dança Arroba Ponto Come*, espectáculo/oficina de movimento para crianças, com direcção de Elisa Worm. *Semana da Dança Contemporânea de Estarreja* (9.ª edição).

2007

O apoio financeiro por parte da Câmara Municipal de Estarreja atinge um valor tão baixo, que torna impossível a manutenção do Espaço BCN; as instalações são encerradas em Março e o projecto BCN é acolhido pela Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, em Setembro.

2008

*Nocturno*, de Luís Carolino. Espectáculos e oficinas de movimento e de aproximação à dança contemporânea nos períodos de férias escolares.

2009

*Ipterox Ipterox*, espectáculo/oficina de movimento para a infância.

2010

*7 Personagens em Hora de Ponta*, de Elisa Worm. *Che Diavolo Fate?*, de Luís Carolino.

2011

Susana Otero assume a direcção artística da companhia. *A notícia da minha morte foi um exagero*, de Susana Otero. *Ponto Amarelo em Fundo Negro (com observador)*, de Andreas Dyrdal.

2012

*Conspicados*, de Joclécio Azevedo.

2013

*A Construção*, de Pedro Rosa, em colaboração com o Estabelecimento Especial Prisional de Santa Cruz do Bispo. *A Bela é o Monstro*, workshop de Mariana Tengner Barros. *Nil-City*, de Flávio Rodrigues.

2014

*End of Transmission*, de Mariana Tengner Barros. *Outros Formatos I*, com criações de Rogério Nuno Costa, Tânia Carvalho e Joana von Mayer Trindade. *As Meninas*, de Joana von Mayer Trindade, em colaboração com o Estabelecimento Especial Prisional de Santa Cruz do Bispo.

2015

Workshop *A Arte e o Tempo*, com Dinis Machado, Magda Henriques e Luísa Veloso. *O Nome da História*, de Mariana Tengner Barros (espetáculo infantil). *Repertório para Cadeiras, Figurantes e Figurinos*, de Miguel Pereira. *EURODANCE (versão 2.0)*, de Rogério Nuno Costa.

2016

*MACHA*, de Mariana Tengner Barros. *Preto ou 50 Toneladas*, com Carlota Lagido e Antoine Pimentel (Serviço Educativo). *In a Manner of Speaking*, de Dinis Machado. *MUTE*, um espetáculo com Noiserv, BCN e EREBAS (para o Imaginarius Festival Internacional de Arte de Rua).

2017

Programa Curatorial de Dinis Machado: *NHAKA*, de Elisabete Finger. *Uma Dança por Mês* (Ano 1), sessões de dança. *MEROPS*, de Rebecka Stillman. *A Round Shadow with Three Points*, de Litó Walkey. E ainda: *Outros Formatos II*, com criações de Jorge Gonçalves, Renata Portas, Sade Risku, Sérgio Diogo Matias e Flávio Leihan. *EURODANCE (versão 3.0)*, de Rogério Nuno Costa.

2018

Programa Curatorial de Mariana Tengner Barros: *Deslace*, de Mariana Tengner Barros (projecto comunitário em Romariz). *A minha dança*, workshop com Mariana Tengner Barros e Susana Otero (escolas). E ainda: *Uma Dança por Mês* (Ano 2), sessões de dança. *EURODANCE (versão 4.0)*, de Rogério Nuno Costa.

2019

€UROTRASH: Programa Curatorial de Rogério Nuno Costa: *Europa Endlos*, sessões de dança. *Café Central*, ciclo de conversas com Luís Lima, Eduarda Neves, Colectivo FACA e Joacine Katar Moreira. *AGORA*, três performances “in situ” de Catarina Campos, Joclécio Azevedo e Jorge Gonçalves. *EUROSHIMA*, duas performances para palco de Mara Andrade e Cátia Pinheiro & José Nunes.

2020

*Grau Zero da Companhia*, workshops de técnicas para a construção de uma companhia de dança. *INICIAÇÃO*, espectáculo com Elisa Worm (adiado para 2021). *(RE=)Iniciação*, projecto online com a participação de vários artistas seleccionados por *open call*. *EURODANCE (versão 5.0)*, de Rogério Nuno Costa. *Sistema. Infinitamente. Imaterial*, publicação retrospectiva para os 25 anos do BCN.

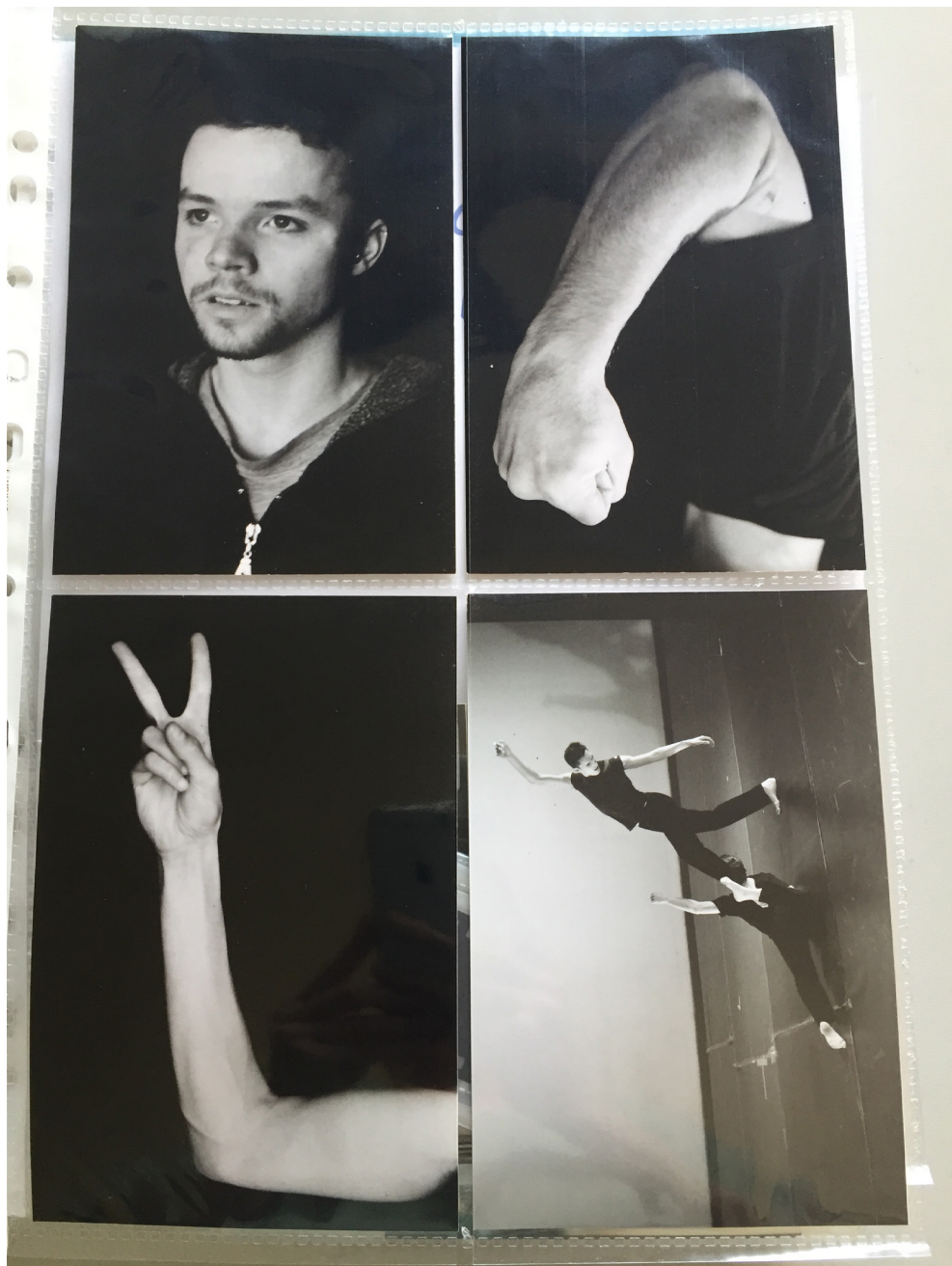
# ÁLBUM DE RECORDAÇÕES

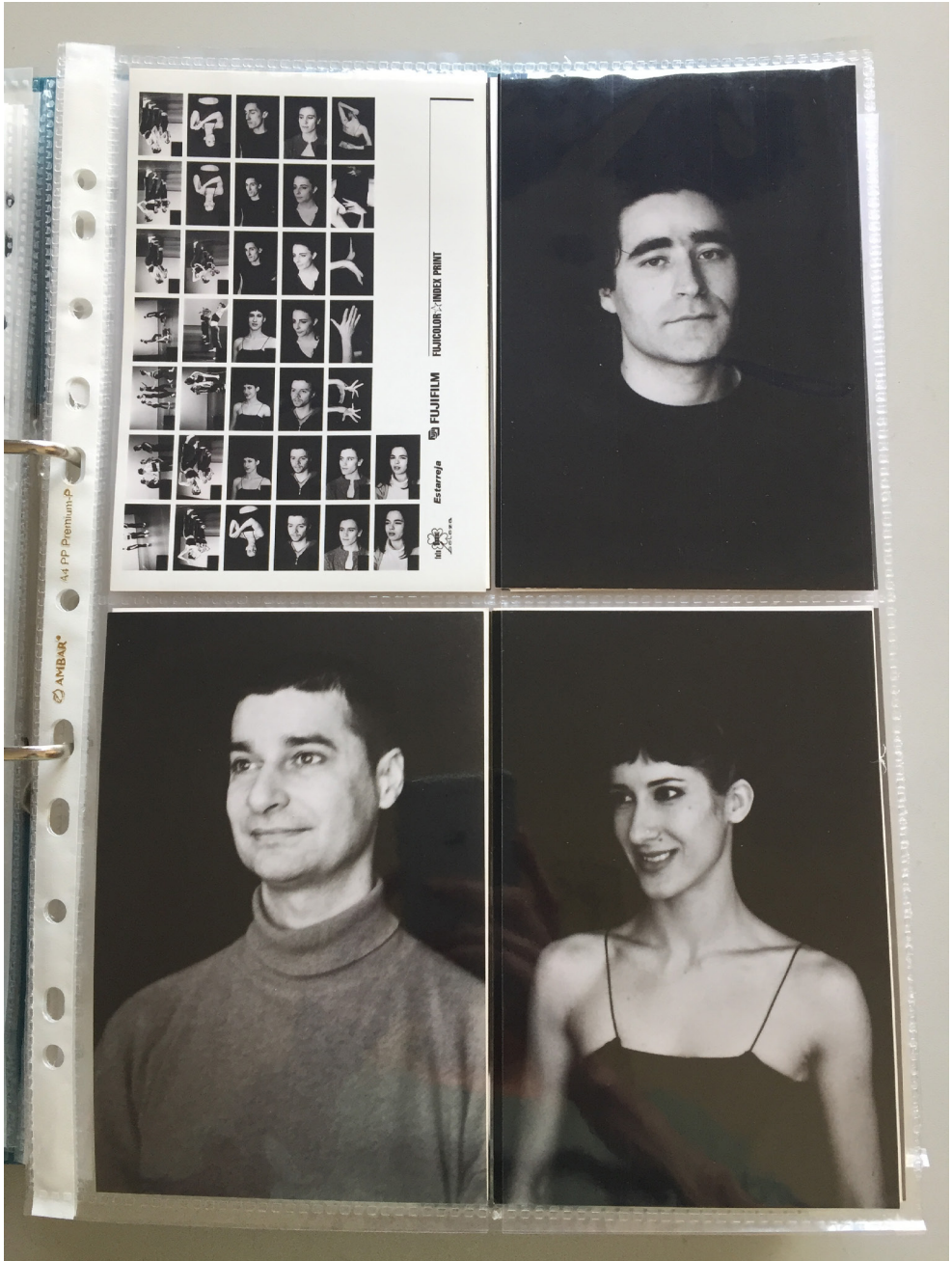


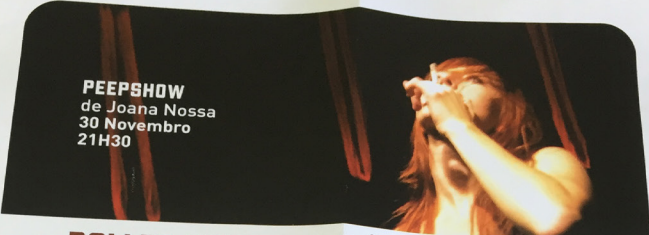




**BALLET**  
**CONTEMPORÂNEO**  
**EM MORTE**







**PEEPSHOW**  
de Joana Nossa  
30 Novembro  
21H30

# BALLET CONTEMPORÂNEO DO NORTE

DIRECÇÃO ARTÍSTICA Elisa Worm

**PEEPSHOW . TEOLOGIA DA QUEDA**  
ESTALEIRO TEATRAL . Aveiro



**TEOLOGIA DA QUEDA**  
de Luís Carolino  
1 Dezembro  
21h30

Reservas - Bilheteira: 234 386524  
EMAIL: efemero@mail.telepac.pt

ESPAÇO  
Apelo:    cultura e desporto, s.m.

Estrutura financiada por  

ballet contemporâneo do norte  
Susana Otero, direção artística

# conspurcados

de Joclécio Azevedo



No Espaço BCN, em Estarreja

# Reunir sensibilidades e talentos em torno da dança contemporânea

*A Semana da Dança Contemporânea regressa hoje a Estarreja para levar ao palco um conjunto de espectáculos da responsabilidade artística do Ballet Contemporâneo do Norte. A segunda edição da iniciativa é da autarquia local, prolonga-se até ao último dia do mês, e pretende a descentralização cultural, a par da conquista de novos públicos para a dança*

A iniciativa é da Câmara Municipal de Estarreja e a concepção artística pertence ao Ballet Contemporâneo do Norte (BCN). A II Semana da Dança Contemporânea começa hoje e decorre até ao próximo dia 31, no Espaço BCN.

O grande objetivo é aproximar os mais jovens talentos nacionais, das áreas da criatividade e interpretação, para novas realizações conjuntas, de acordo com as perspectivas de descentralização cultural e conquista de novos públicos para a dança.

«Solos III», com interpretação de Ludger Lamers sob coordenação de Paula Massano é a primeira coreografia a subir ao palco do Espaço BCN, esta noite, às 22 horas. Conta com música original de Carlos Zingaro, concepção plásti-

ca de Ana Isabel Rodrigues e desenho de luzes de Clemente Cuba.

No dia 27, a Semana da Dança Contemporânea apresenta, em estreia absoluta, «O reverso do passado», por Eva Ramirez, Mafalda Deville, Katia Esteves, Amélia Silva, Marta Lobato de Faria, Carolina Freire, Filipa Bastos e Ana Azevedo. Música portuguesa, Bach e sons africanos, constituem a banda sonora do ballet coordenado por Mafalda Deville, com desenho de luzes de Orlando Worm.

Finalmente, «A preto e branco», conduz às coreografias de Sofia Belchior, André Mesquita e Bernardo Gama, no dia 30. A composição musical é assinada por António Machado, os textos, por Sofia Belchior e Emanuel de Sousa. O desenho de luzes é também de António Machado.

Ainda integrado na Semana da Dança Contemporânea, a realização de um Seminário de Guitarra e Dança, com improvisação e composição de Guida Bastos e um grupo de bailarinos, entre os dias 29 e 31, uma iniciativa apoiada pela autarquia estarrejense e subsidiada pelo Ministério da Cultura.

«A primeira edição foi de experiência, mas correu bem, conseguimos alertar as pessoas para novos âmbitos do espectáculo». Segundo Fernando Mendonça, vereador do pelouro da Cultura da autarquia local, «os estarrejenses correspondem aos objectivos propostos, estão cada vez mais sensibilizados para estas iniciativas».

Salientando que «Estarreja dispõe de três grandes áreas de actuação cultural, a companhia de teatro ACTO, Cineclube de

Avanca e Ballet Contemporâneo do Norte, o responsável autárquico garante, no entanto, que «há ainda muito a fazer».

## Desde 1995, pela formação de novos públicos e sensibilidades

Foi criado em 1995, ano no qual realizou a sua primeira apresentação pública, por altura das Festas de Santo António, e desenvolve a sua actividade nos domínios da dança clássica e contemporânea. O Ballet Contemporâneo do Norte prevê a educação estética, bem como a formação de novas sensibilidades e públicos, em Estarreja, no Norte do país, por uma política de descentralização da produção cultural.

O primeiro programa do BCN foi montado no ano seguinte, subiu ao palco do Teatro Municipal de Estarreja, tendo ainda sido apresentado em Viseu e Ovar, com as coreografias, «Valsas», «Jogos de Indiferença», «Duas Canções, Dois Sentimentos» e «Mea Culpa», as duas últimas ainda exibidas no Centro Cultural e de Congressos de Aveiro. «Valsas» levou a companhia ao Coliseu do Porto, contando-se ainda a integração da mesma em «Le Comité de Jumelages de La Riche, Touraine».

Em Julho do ano seguinte estreou-se, no Teatro Municipal de Estarreja, «Espelho Meu... Espelho Meu», na sequência de um workshop dirigido por Luís Carolino. Seguiu-se «Última Dança», resultado de muitas horas de desenvolvimento artístico e técnico de algumas bailarinas do

BCN, a partir da cedência, pela autarquia, do Foyer do primeiro andar do Teatro Municipal.

«Última Dança» foi ao palco em 17 de Abril de 1998, assistido pelo ministro da Cultura, em Maio, no Parque das Nações em Novembro. O espectáculo tem a duração de 1.15 horas, conta com dramaturgia de Regina Guimarães, coreografia de Mafalda Deville e concepção coreográfica de Elisa Worm. A interpretação é de todo o corpo de baile da companhia.

Ainda no mesmo ano, «Espelho Meu... Espelho Meu» é remontado pelo coreógrafo Luís Carolino, que inicia, também, «As Três Graças». As duas coreografias junta-se «To a very special...», da autoria de Mafalda Deville, para a composição do quarto programa do Ballet Contemporâneo do Norte, em estreia no passado dia 22 de Março, integrado no festival ESTA 99.

A companhia criou, igualmente, o Programa Happening, especialmente dirigidos a locais visitados por poucos espectadores, e onde os corpos são iluminados pelos próprios intérpretes. A primeira exibição teve lugar em 20 de Junho último, no logradouro da Casa da Cultura de Estarreja.

De acordo com um protocolo recentemente estabelecido com a escola do Conservatório Nacional de Lisboa, o BCN pretende agora promover o contacto efectivo com o mundo profissional. A ideia passa pela promoção do estágio de um ano, dirigido aos alunos que terminem, com aproveitamento, o oitavo ano do Curso de Bailarinos da EDCN, e que correspondam ao perfil técnico a artístico exigido pela companhia.

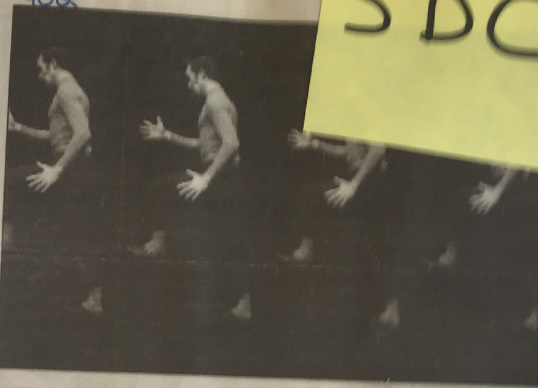
11  
SDC

Diário da Aveiro	
Aveiro	714
Edição nº 002979 de 23/10/99	
Página nº	
27/10/99	003/018

O Aveiro  
3811-801

Edição nº 765  
de 19-10-2006

402



## IX Semana da Dança em Estarreja

O melhor da Dança Contemporânea a partir de hoje

Estarreja é a partir de hoje, quinta-feira, e até ao dia 28 de Outubro, palco da IX Semana da Dança Contemporânea. Organizada pelo Ballet Contemporâneo do Norte (BCN) com o apoio da autarquia, a edição deste ano, e mantendo a tendência já apontada no ano anterior, alargar-se-á a quatro espaços distintos: o Auditório do Espaço BCN, o Cine Teatro de Estarreja, a Biblioteca Municipal e o Centro Social da Teixugueira.

A IX Semana da Dança Contemporânea traz a Estarreja este ano, espectáculos de quatro companhias visitantes, duas das quais por permuta de es-

pectáculos com o Ballet Contemporâneo do Norte (ASTA da Covilhã e Companhia Paulo Ribeiro de Viseu), o que, juntamente com a participação do próprio Ballet Contemporâneo do Norte, garante, assim, três quartos da programação do festival.

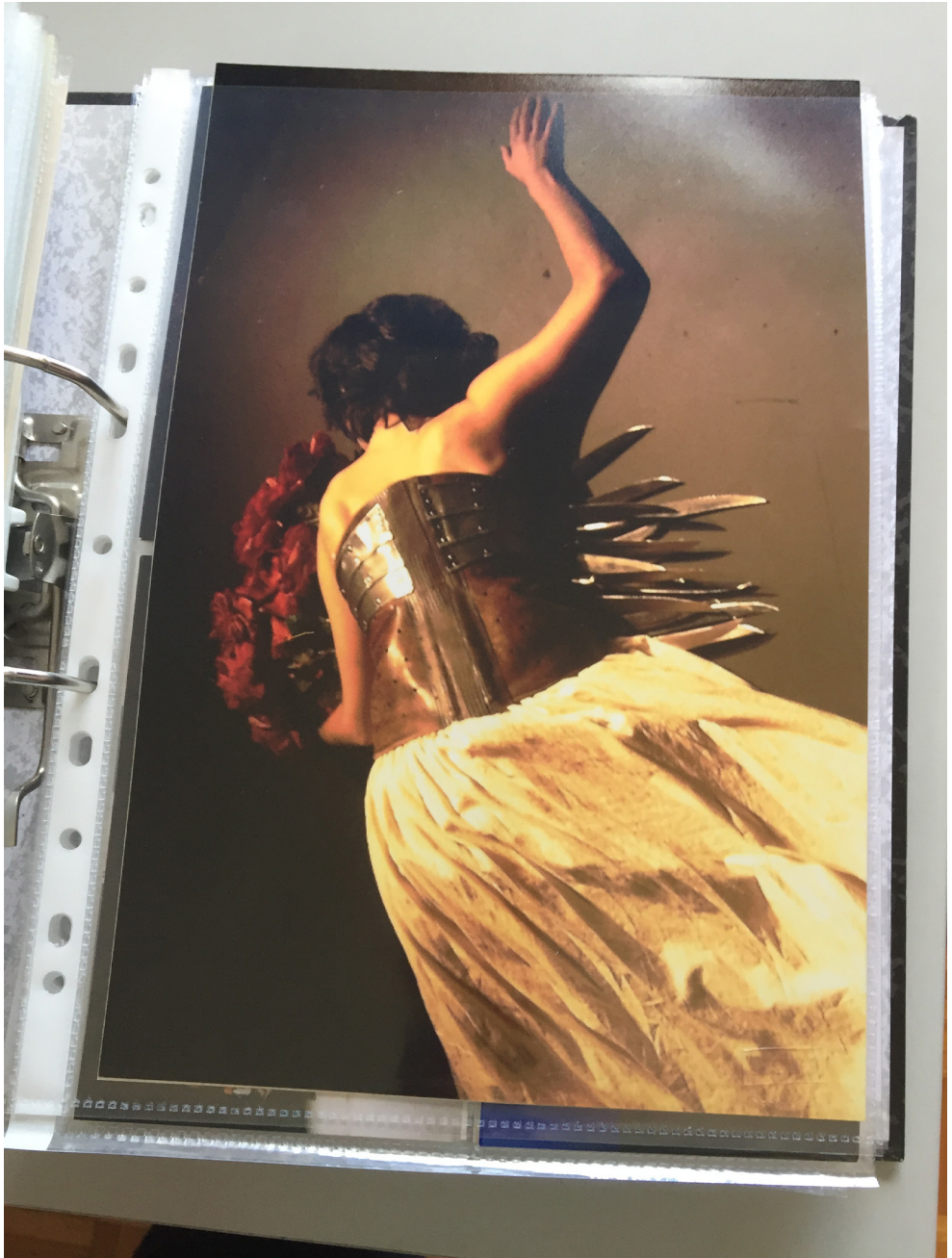
Assegurando uma correlação efectiva entre o que se faz no país e o que se faz em Estarreja, ao nível da dança e da sua divulgação enquanto forma de arte, e, simultaneamente, lançando pontes entre o tecido social e a criação artística, a IX edição da Semana terá, para além da participação do Ballet Contemporâneo do Nor-

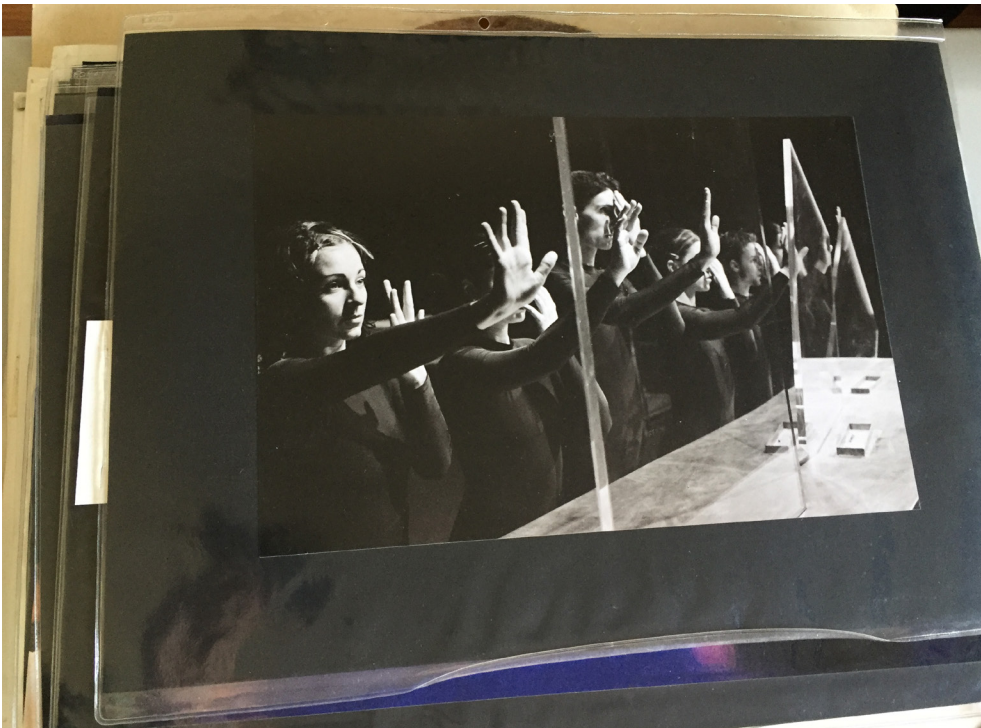
te como companhia residente, a apresentação dos Alunos do Cursos Livres do Espaço BCN, com o espectáculo Nas Barbas do Tempo, e a apresentação do espectáculo de teatro A Paixão de Prometeus, resultante de uma colaboração efectiva da Escola Secundária de Estarreja com o BCN, tendo a forte componente coreográfica do espectáculo ficado a cargo da bailarina Diana Silva, do elenco do BCN, também ela Estarrejense, e a companhia Elefante com o seu espectáculo Ipégnéspés para crianças dos 3 meses aos 3 anos. Os bilhetes têm o preço unitário de 5 euros.

IX  
SDC











**19 out - 22.00**  
**RE.AL-Companhia João Fiadeiro**  
 Aichnêtsixe - Existência

**23 out - 11.00**  
**Ballet Contemporâneo do Norte**  
 Ver página 297  
 (espectáculo para escolas)  
 - 22.00  
 Ver página 297

**26 out - 22.00**  
**Real Pelágio**  
 Casio Tone

**31 out - 11.00**  
**CêDêCê - Com. de Dança de Setúbal**  
 No tempo...em que os animais falavam!  
 (espectáculo para crianças)  
 - 22.00

Medos  
 Adão, Eva e Maçãs

---

**Espaço BCN**  
 EN 109 - r. d. manuel ferreira da silva, 53  
 arruinha - beduido  
 3880-210 estarrás  
 reservas: tel. 234.844747 fax. 234.844747  
 e-mail. bcn@clix.pt

MIC

BALLET CONTEMPORÂNEO DO NORTE - ESTARREJA  
 Eliza Worm, direcção artística  
 2006

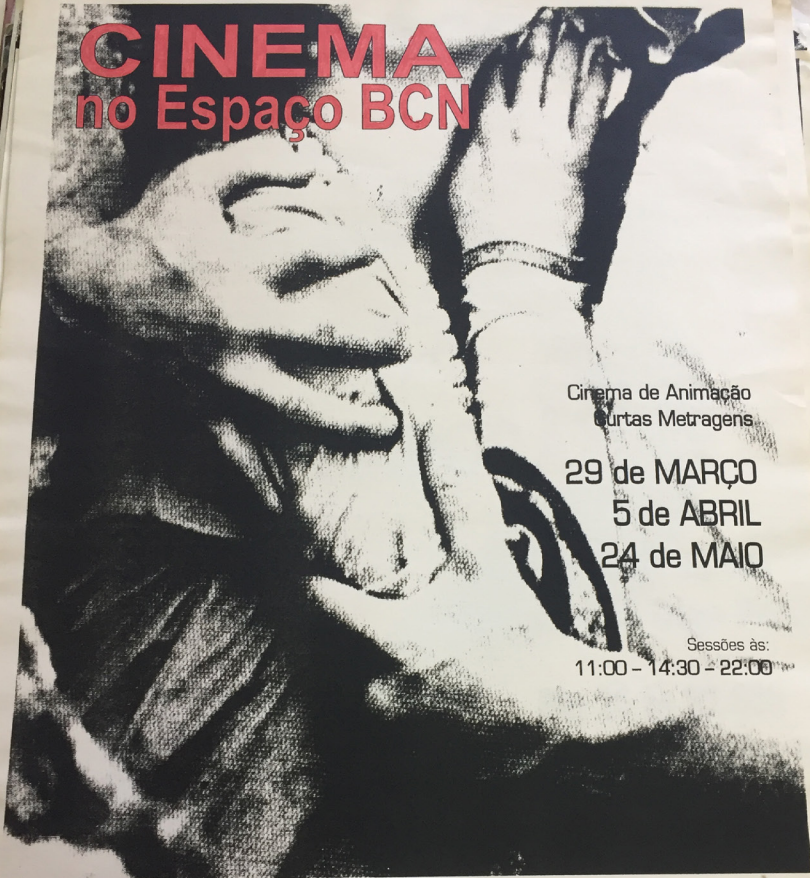
**PEEP SHOW**  
 de Joana Nessa

**22 ABRIL - 21h30**  
 CAE - Centro de Artes do Espectáculo  
 FIGUEIRA DA FOZ

**29 ABRIL - 21h30**  
 Centro Cultural Malaposta  
 LISBOA - Odivelas



# CINEMA no Espaço BCN



Cinema de Animação  
Curtas Metragens

29 de MARÇO  
5 de ABRIL  
24 de MAIO

Sessões às:  
11:00 - 14:30 - 22:00

Organização conjunta:



BCN é subsidiado por:



BCN - EN 109. R. D. Manuel Ferreira da Silva. 63. Arrotinha - Beduído. 3860-210 Estarreja Tel/Fax: 234 844 747



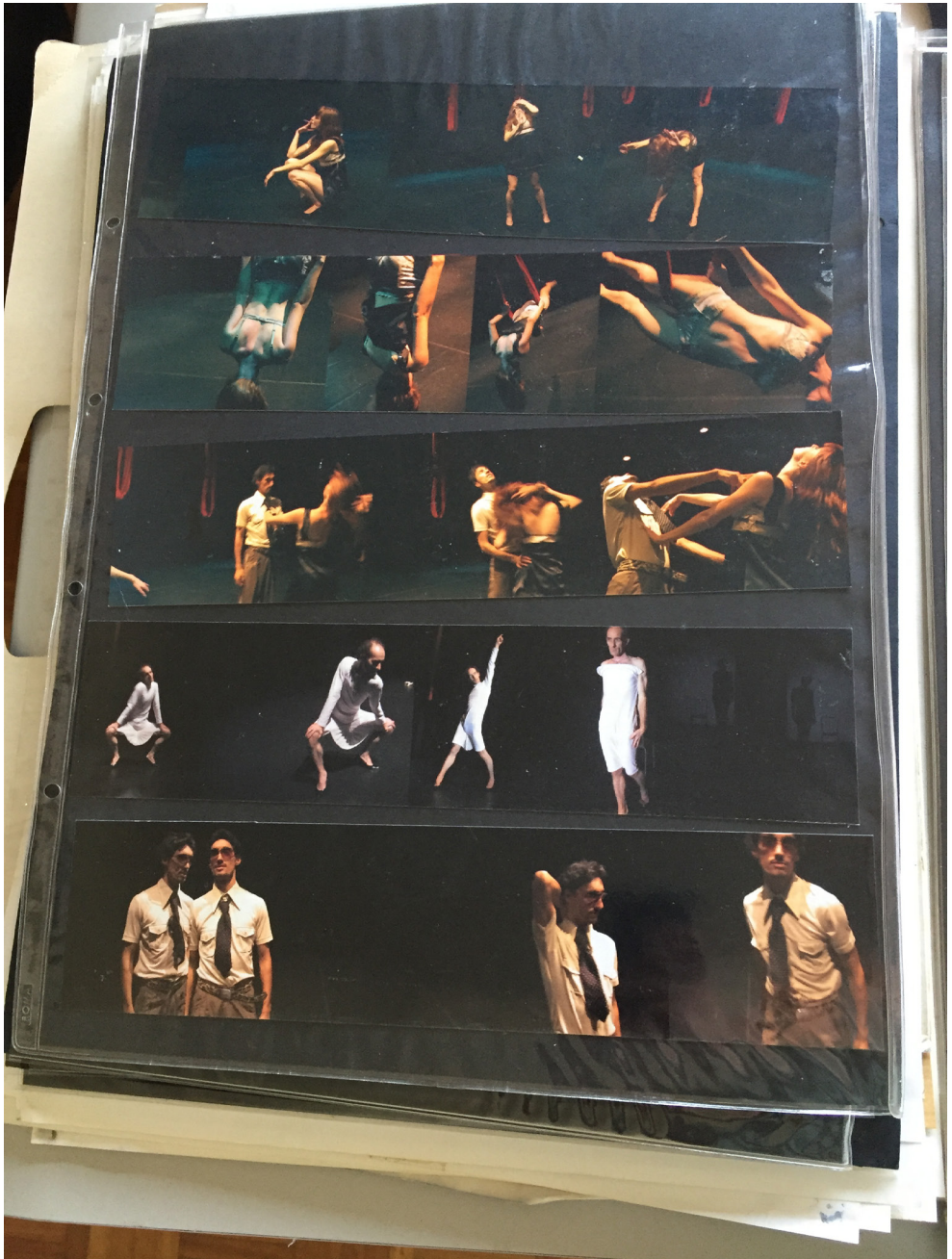
**Ballet Contemporâneo do Norte**  
Susana Otero, Direção Artística



**Ponto amarelo em  
fundo negro (com observador)**  
de Andreas Dyrdal





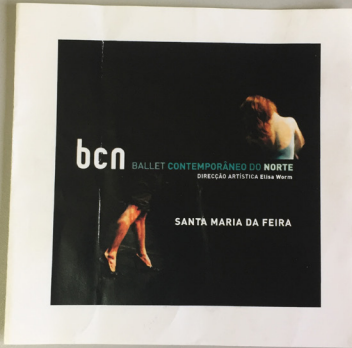




## Ballet Contemporâneo do Norte

<b>Título</b>	Última Dança (peça coreográfica inspirada no escritor russo Anton Tchekhov)
<b>Dramaturgia</b>	Regina Guimarães
<b>Concepção Coreográfica</b>	Elisa Worm
<b>Coreografia</b>	Mafalda Deville
<b>Desenho de Luzes</b>	Orlando Worm
<b>Figurinos e Arranjo Cénico</b>	Joakim Pereyra
<b>Voz Off</b>	Saguenai
<b>Música</b>	Mussorgsky, Arensky, Emmanuel Nunes
	Rachmaninov, Saint-Saëns, Satie
<b>Canção Final</b>	Inédito de Fernando Lapa
<b>Confeção do Guarda Roupas</b>	Carmina Bote
<b>Bailarinas</b>	Ana Azevedo, Ana Bessa, Amélia Silva, Bárbara Pinto, Carolina Freire, Eva Ramirez, Filipa Bastos, Mafalda Deville, Romana Leite, Selma Ribeiro

- 1º Quadro** “Morte” todas as bailarinas  
**2º Quadro** “Saudade, Amor, Paixão pelas coisas” Mafalda Deville  
**3º Quadro** “O Silêncio dos pássaros” todas as bailarinas  
**4º Quadro** “A Gaivota” Eva Ramirez  
**5º Quadro** “A Morte do cisne numa redoma” Carolina Freire  
**6º Quadro** “Interlúdio” piano por Bárbara Pinto  
**7º Quadro** “Vida Social” todas as bailarinas  
“Balalaica” Romana C. Leite  
“As três irmãs” Selma Ribeiro, Eva Ramirez, Mafalda Deville  
**8º Quadro** “Folhas de chá” todas as bailarinas  
**9º Quadro** “Canção Final” Bárbara Pinto (canta ao vivo)



## HANDY#23

SILVIA REAL/REAL PELÁGIO

Handy #23 é o segundo capítulo de uma trilogia de solos à volta da "lógica do espaço", que começou em 1997 com a Sra. Domicília e o seu Casco Tone. Desde vez fizemos uma peça a partir daquilo que estava mais à mão: textos, objectos, músicas, ideias e todo o tipo de materiais que ficaram de lado em peças anteriores e que se foram acumulando em "proletras Handy". O resultado foi um trabalho sobre a construção de um espectáculo - Handy #23 - construído em vários "stages", como se estivessemos a assistir à rodagem de um filme cujo título provável seria "Os erros do método".

Real Pelágio, Junho 2001

\* handy - marca de estantes de prateleiras de fácil montagem. Algumas pessoas, quando falam de estantes desmontáveis, mesmo que de outra marca, utilizam a palavra handy para as denominar.

18 e 19 out 22.00h

voz, interpretação silvia real  
banda sonora, voz, guitarra sergio pelágio  
bateria e percussão antónio pedro  
contrabaixo ricardo cruz  
realização plástica, design gráfico, manobras de cena carlos bártolo  
desenho de luzes, manobras de cena carlos ramos  
assistência de sui, manobras de cena geração ribeiro  
voz, operação de imagem isabel galvão

## PORTA NORTE

BCN-ballet contemporâneo do norte

O ritual como o rito da necessidade faz num tempo de lazer a ligação entre o ser e o possível algo através da memória... o rito da terra vem no encontro do espaço tempo (ritmo) rompe o silêncio no movimento espaço amigo e comum que é grantito quando guarda o calor do dia cinzento como pão malhado e os campos de trigo na terra virada em cada estação.

O espaço tempo fica para sempre vaga memória de um último momento onde o tempo não existe ou essa fusão de vozes e raças seria o infinito deste mesmo espaço

Guida Baritos

Tendo como pano de fundo o folclore e a cultura popular portuguesa, o espectáculo nasce e desenvolve-se num espaço não convencional adaptável às condições do local. Presente na mente de todos os que criaram esta PORTA NORTE, esteve sempre a ideia da terra e dos seus trabalhos, dos padões e da sua textura, do correr da água, do verde das árvores e do correr da memória, individual e de todos nós.

direcção e concepção elias uorn  
composição coreográfica sobre improvisação dos intérpretes  
mafalda deville  
espaço crítico elias uorn  
música guida bastos  
desenho de luzes josé machado  
interpretação mafalda deville joana nonna cátia esteves  
simon moreno mário gonzalves susana otero rui marques  
participação especial rita jorge silva diana silva sónia gonzalves

22 e 23 out 22.00h

## NIJINSKY, MEMÓRIA PRIMA

FABRIZIO PAZZAGLIA

Nijinsky foi muito influenciado, nas suas coreografias, pelas visitas feitas ao seu irmão, internado num hospital psiquiátrico.

Aqui, Nijinsky tem com certeza a oportunidade de observar crianças e outros pacientes cujo corpo, postura e gestualidade o conduziram a uma estética "en de dans" - o oposto da dança clássica que é banhada no "en de hors" - plena de contradições e assimétricas como se pode ver no seu "Sagração da Primavera".

Neste espectáculo podem redescobrir-se alguns excertos dos "Dianos", não censurados, tal como foram publicados recentemente, e ver-se um vídeo de Inge Johant sobre a última fotografia tirada a Nijinsky, já com 50 anos de idade.

"Memória Prima" é um trabalho sobre a memória e o testemunho; pretende ser o primeiro de uma série a levar a cabo em diversas localidades em diferentes cidades: Vasilav Nijinsky - Memória Prima é, assim, o início desse trabalho.

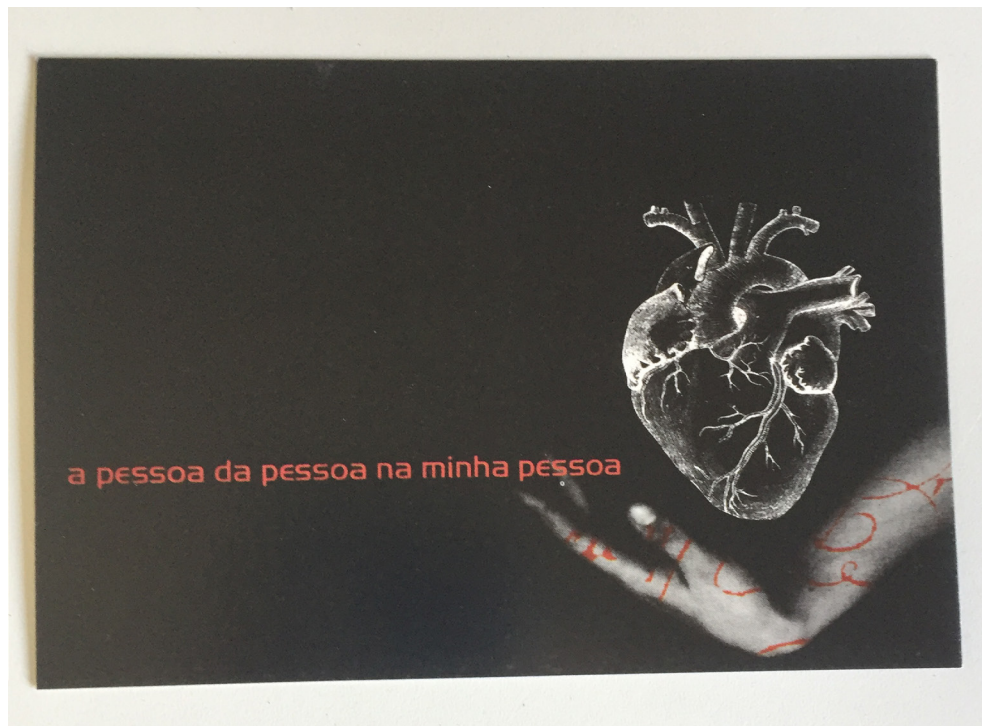
25 e 26 out 22.00h

concepção e interpretação fabrizio pazzaglia  
assistência artística paulo reis  
curta metragem inês joanet  
música original olivier roussseau



BALLET CONTEMPORÂNEO DO NORTE  
**A NOTÍCIA DA MINHA MORTE  
FOI UM EXAGERO**  
DE SUSANA OTERO





DANÇA □ Novo espectáculo do Ballet Contemporâneo do Norte

## Tributo à voz humana no corpo de quatro intérpretes

**"Che diavolo fate?" é o nome da peça que estreia quinta-feira no Cine-Teatro António Lamoso.**

O universo do espectáculo de ópera oitocentista é a matéria-prima do novo espectáculo do Ballet Contemporâneo do Norte, em residência artística em Santa Maria da Feira desde Setembro de 2007. "Che diavolo fate?" é o nome da peça que se desenvolve à volta de tudo aquilo que faz com que a paixão pela ópera, enquanto género artístico, se mantenha e perdure. A peça estreia esta quinta-feira no Cine-Teatro António Lamoso, pelas 21h30, com repetição na sexta-feira e no sábado no mesmo local e horário. O bilhete custa cinco euros. Após esta apresentação, "Che diavolo fate?" segue para o Estaleiro Teatral de Aveiro, a 25, 26 e 27 de Novembro.

"Um sentir que ultrapassa toda a lógica; um excesso que nunca é suficiente; uma loucura trágica e um raciocínio dramático que, sim, as mais das vezes não fazem sentido, mas que são irresistíveis. Um tributo, também, à voz humana enquanto instrumento, quase um fetiche, que sempre fascinou" - adianta Luís Carolino, o criador, director e responsável pela composição coreográfica do espectáculo.

Susana Otero, Rui Marques, Sara Leite e Flávio Rodrigues são os intérpretes de serviço. A música é de Verdi, excertos de "La traviata". Luís Carolino trata ainda dos figurinos e da sonoplastia.

"Che diavolo fate?" é a quarta produção do Ballet Contemporâneo do Norte desde que a companhia iniciou a sua residência em Santa Maria da Feira, com o apoio e colaboração da Câmara Municipal e da empresa municipal Feira Viva.

O Ballet Contemporâneo do Norte nasceu em 1995. Um ano depois, a companhia afirmou-se e chamou a atenção das entidades oficiais locais e do Ministério da Cultura. Não tardou a receber o primeiro apoio financeiro por parte da Câmara de Estarreja. Com o espectáculo "Última dança", de Elisa Worm, sobre a vida e obra de Anton Tcheckov, o grupo revelou um desenvolvimento técnico e artístico, tendo sido integrado num programa de itinerância. Nessa altura, encetou as primeiras digressões nacionais e apresentações no estrangeiro.

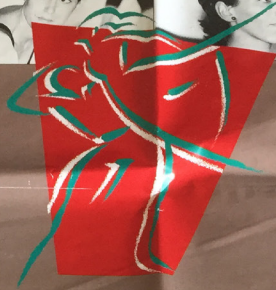
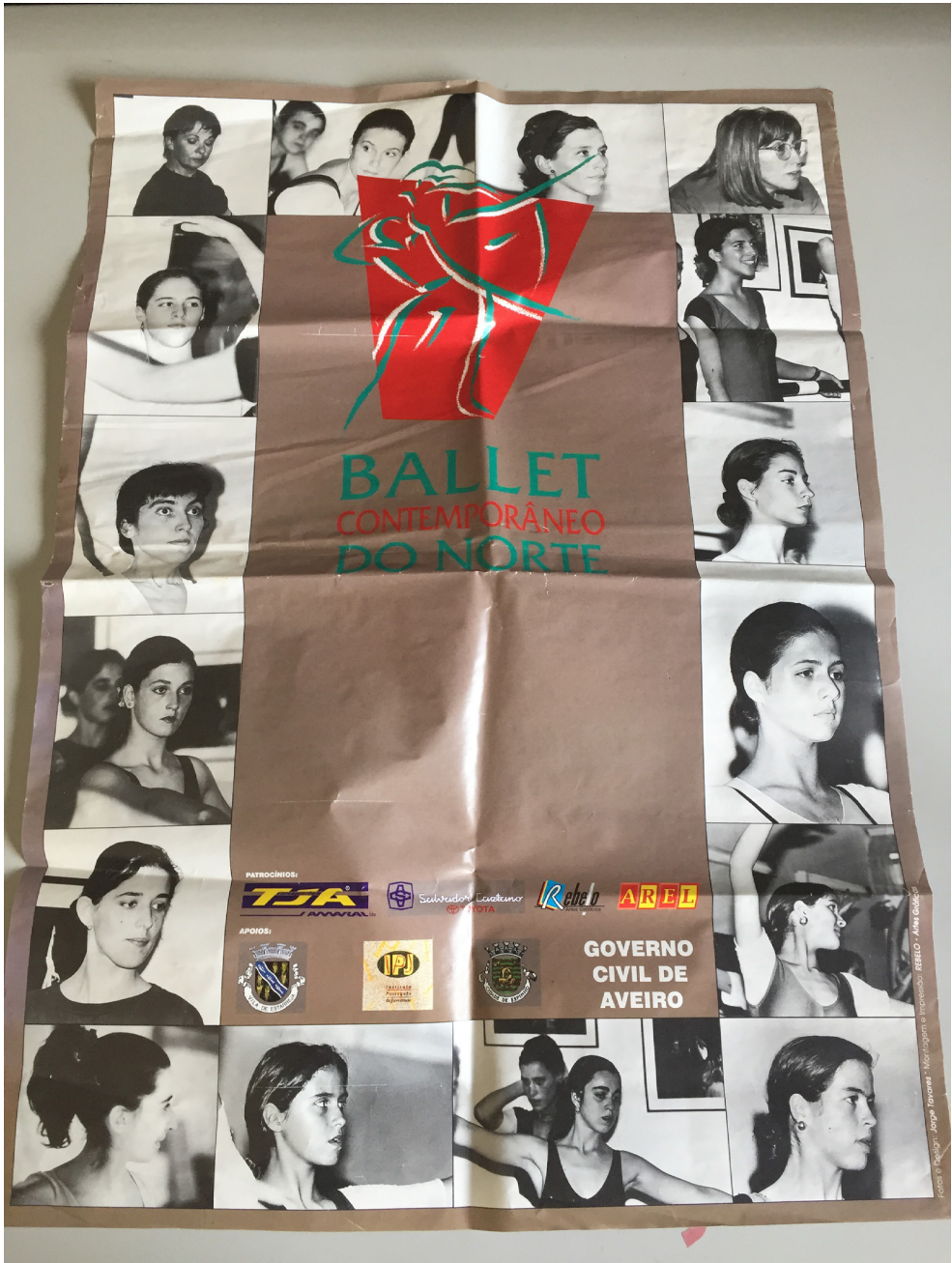
Em 1999, alugou instalações próprias em Estarreja, altura em que assumiu plenamente o seu carácter profissional. Em Março de 2007, os apoios financeiros não eram suficientes e o grupo viu-se forçado a encerrar as suas instalações em Estarreja e a procurar um novo local para se estabelecer. Foi então que chegou a Santa Maria da Feira.

**Oferta**  
O Ballet do diavolo f... primeiro... nham est... próxima quinta-feira.

**2010**

A paixão pela ópera em mais produção da companhia de dança

Falando Sob...



# BALLET CONTEMPORÂNEO DO NORTE

PATROCÍNIO:

**TJA**  Subseção Académica  **AREL**

APOIOS:

   **GOVERNO CIVIL DE AVEIRO**

fotos: B. Ribeiro, Jorge Oliveira, Mariluzim e Inês Cardoso. Edição: Ana Gadea

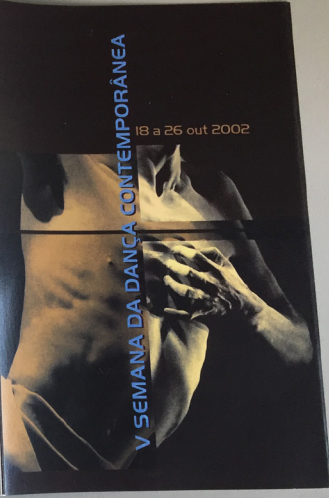


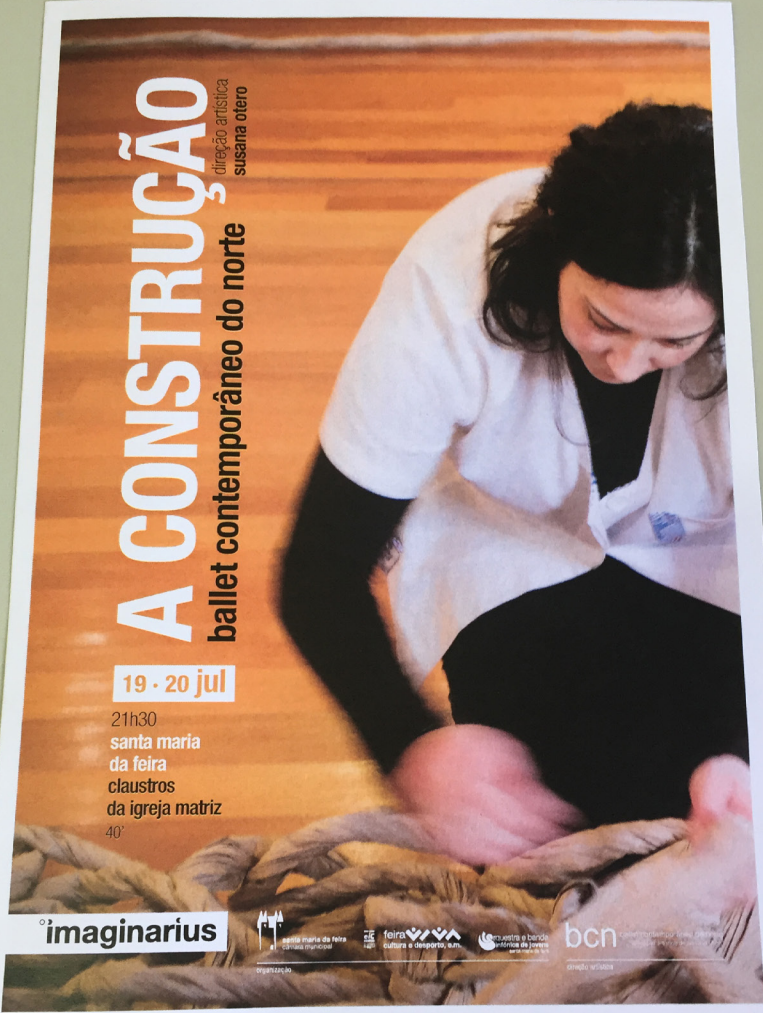
A **Semana da Dança Contemporânea** é como já foi afirmado um evento anual que o **BCN** tem vindo a promover desde 1998, com o apoio da Câmara Municipal de Estarreja.

No ano da sua quinta edição a Semana da Dança Contemporânea traz a Estarreja dois trabalhos na primeira pessoa, criados e interpretados por **Silvia Real**, **Fabrizio Pazzaglia** e **Porta Norte de Mafalda Deville**.

Cumpre-se assim aquele que tem sido o objectivo constante da semana: a criação de novos públicos e proporcionar ao público já frequentador, um conjunto de espectáculos de qualidade que, na sua diversidade, ilustram o potencial criativo da **Dança Contemporânea**.

**ESPAÇO BCN**  
 em 109 - r. d. manuel ferreira da silva, 63  
 3860-210 estarreja  
 tel. 234844747 e-mail. bcn@clix.pt





# A CONSTRUÇÃO

direção artística  
susana otero

## ballet contemporâneo do norte

19 · 20 jul

21h30  
santa maria  
da feira  
claustros  
da igreja matriz  
40'

° **imaginarius**

 **santa maria da feira**  
câmara municipal  
organização

 **feira**  
cultural e desportiva  
www.feira.pt

 **centro e banda**  
municipal de música  
www.cmfe.pt

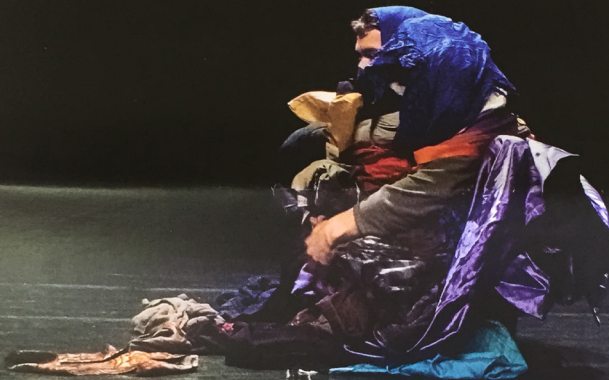
**bcn** Associação Cultural de Dança e Coreografia  
dança e coreografia

ballet contemporâneo do norte  
Susana Otero, direção artística

# conspurcados

de Joclécio Azevedo

fotografia: Andréia Dória - design gráfico: Luís Carvalho



Cineteatro António Lamoso  
Santa Maria da Feira  
5, 6 e 7 de julho - 21:30

Reservas: 256375151 - 963916977 - 933430917 - bcnproducao@gmail.com - www.ballet-contemporaneo-norte.blogspot.pt

apoiado



feira  
cultura e desporto, o.a.m.



apoio à divulgação

ANTENA 2



temas  
da feira

Correio da Feira

empresário

papel'cópia



# *In a Manner of Speaking*

dinis machado

ballet contemporâneo do norte

com

susana otero  
mariana tengner barros  
filipe pereira  
jorge gonçalves

a tender mime of a deastre of mine

a physical rime

a bone

i melted my gender into a skin of stone

29 outubro 22h \_\_\_\_\_ cineteatro antónio lamoso  
1, 2 e 3 dezembro 21h30 \_\_\_\_\_ zdb / temps d'images lisboa

informações e reservas \_\_\_\_\_ [bcnproducao@gmail.com](mailto:bcnproducao@gmail.com)



santa maria da feira  
câmara municipal







END

Mariana  
Tengner  
Barros

OF

TRANS

M/12

mission

mala voadora

7 e 8 JUN 2014 | 21h30

ESTREIA

# TODOS OS NOMES

Águeda Correia \* Alexander Vorontsov \* Alexandra Gondin \* Alexandra Isabel Resende \* Alina Ruiz Folini \* Amélia Silva \* Ana “Cacau” Silva \* Ana Almeida \* Ana Azevedo \* Ana Bigotte Vieira \* Ana Catarina Tavares \* Ana Heloísa \* André Mendes \* André Santos \* Andreas Dyrdal \* Andreia Coutinho \* Andresa Soares \* Antoine Pimentel \* António MV \* Armanda Queiroz \* B'djoy \* Bárbara Pinto \* Bruno Alexandre \* Bruno Senune \* Camila Neves \* Carin Geada \* Carla Elisabete \* Carlos Salgueiros \* Carlos Silva \* Carlota Lagido \* Carmina Bote \* Carmina Soares \* Carolina Baptista \* Carolina Freire \* Catarina Campos \* Catarina Panguana \* Catarina Real \* Cátia Esteves \* Cátia Pinheiro \* Claudia Galhós \* Colectivo Suspeito \* Cristina Planas Leitão \* Daniel Oliveira \* Daniel Pizamiglio \* Daniel Worm \* Diana Pereira \* Diana Silva \* Dinis Machado \* Diogo Mendes \* Diogo Santos \* Eduarda Neves \* Eduardo Ferreira \* Eduardo Pousa \* Elisa Worm \* Elisabete Finger \* Elisabete Francisca \* Eva Ramirez \* Fernando Mota \* Filipa Bastos \* Filipa Duarte \* Filipe Pereira \* Flávio Leihan \* Flávio Rodrigues \* Gil Ferreira \* Guida Bastos \* Henrique Furtado Vieira \* Inês Carvalho e Lemos \* Inês Mondim \* Isabel Andrade Silva \* Isabel Worm \* Jani Nummela \* Joacine Katar Moreira \* Joana Ferreira \* Joana Filipa Resende \* Joana Nossa \* Joana von Mayer Trindade \* João Oliveira \* João Pedro Rodrigues \* João Teixeira \* Joaquim Maia \* Joclécio Azevedo \* Jonny Kadaver \* Jordann Santos \* Jorge Gonçalves \* José Machado \* José Nunes \* Júlio Cerdeira \* Katycilanne Reis \* Kilamú Killa \* Laura Falésia \* Leonel Meneses \* Litó Walkey \* Luís André Sá \* Luís Carolino \* Luís Lima \* Luísa Veloso \* Luiz Antunes \* Mafalda Deville \* Magda Henriques \* Manuel Linhares \* Mara Andrade \* Maria Soares \* Mariana Barros \* Mariana Rocha \* Mariana Tengner Barros \* Maribel M. Sobreira \* Marina Leonardo \* Mário Gonçalves \* Marta Bateira \* Marta Faria \* Melissa Rodrigues \* Miguel Refresco \* NEFUP - Núcleo de Etnografia e Folclore da UP \* Nelson Castro \* Noiserv \* Olga Tzicouli \* Orlando Worm \* Pan.demi.ck \* Patrícia Costa \* Patrícia Gomes \* Pedro Abreu \* Pedro Augusto \* Pedro Carneiro \* Pedro Rosa \* Pedro Teles \* Pedro Vieira \* Rebecka Stillman \* Regina Guimarães \* Renann Fontoura \* Renata Portas \* Ricardo Fernandes \* Ricardo Leão \* Ricardo Pereira \* Rita Jorge Silva \* Robalo \* Rogério Nuno Costa \* Rogério Pacheco \* Romana Leite \* Rosa Almeida \* Rui Marques \* Rui Simões \* Rute Mar \* Sade Risku \* Saguenaill \* Sandra Vaz \* Sara Costa Leite \* Selma Ribeiro \* Sérgio Diogo Matias \* Silvana Pinto \* Simon Moore \* Sofia Afonso \* Sofia Arriscado \* Sónia Gonçalves \* Susana Otero \* Tânia Carvalho \* Tara Hodgson \* Teresa Vieira \* Thamiris Carvalho \* Tiago Abelho \* Tiago Rosário \* Valentina Parravicini \* Vânia Rodrigues \* Vasco Otero \* Vera Mota \* Vesna Filipovic \* Vinicius Massucato \* Vitor Coelho \* Vitor Rosário \* von Calhau! \* Xana Novais

*Rogério Nuno Costa*

## SISTEMA . INFINITAMENTE . IMATERIAL

Uma arqueologia a-temporal (e incidental) de factos-ficções  
para ver o Ballet Contemporâneo do Norte





*“This is a story of art without markets, drama without a script, narrative without progress. The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being.”*

- J. Jack Halberstam<sup>1</sup>

## 1. CANTIGA DE AMIGO. E DE AMOR

Conheci a Susana Otero em 2013, durante uma Mostra de Artes em Processo organizada pela Fábrica de Movimentos, no Porto. Ela a participar enquanto artista, eu enquanto coordenador do projecto documental. Após uma breve entrevista, vários espectáculos, e algumas conversas esporádicas nos recantos do monumental Convento de S. Bento da Vitória, todas elas camufladas atrás da formalidade e da obrigação profissional que me faziam estar ali, recebo uma SMS da Susana a convidar-me para jantar em sua casa. Recordo-me vividamente de ter passado da sensação de estranheza à de epifania (todo o meu corpo a dizer “A-ha!”) no espaço de um micronésimo de segundo. Uma estranheza que era, afinal, reconhecível, ainda que rara, e a coincidência de me lembrar, ainda os meus olhos terminavam a leitura, de ter recebido uma mensagem semelhante em 2009 (não no telefone, mas na caixa de comentários de um blog), esta escrita pela Cátia Pinheiro, pelo José Nunes e pela Uíca (a cadela). “Gostávamos de te convidar a vires jantar cá a casa”. Só podia correr bem! Comecei a subir a rua a caminho da estação de comboios com a convicção que as melhores relações, as de amizade, as de amor, e as outras todas (que, no fundo, são sempre de amizade e de amor, ou não seriam relações), começam assim. Desse abismal salto no escuro, sem rede, quando deixamos que um “estranho” nos entre em casa e partilhe da nossa comida. A Cátia, o Zé e a Uíca viriam a tornar-se meus irmãos, na vida, e na arte. Sim, estou a encostar-me, sem medos, àquele adágio da família ser também a que escolhemos, ou a que vem ter connosco...

---

1 Halberstam, J. Jack, *“The Queer Art of Failure”*, Duke University Press, 2011.

Também é amor. E com a Susana, foi igual. E já agora, também com a Abril (a cadela). Estou a escrever estas coisas e a pensar em tudo o que está a escapar-se por entre os meus dedos e pelo meio das teclas do meu computador, sem se fixarem em lado nenhum. E em tudo o que vai ficar por dizer. Ou o que não tivemos tempo de re-afirmar. (“Uíca e Abril, espero que estejam a divertir-se imenso uma com a outra aí no céu das pessoas-cão. Amo-vos muito!”). Porque a partir desse momento inaugural em que alguém me diz que me quer na sua vida, e na sua arte, o resto torna-se indizível: por falta de espaço (este livro é finito, ainda que o título não o reitere), e por falta de tempo. Escrevo a poucos dias de fechar esta publicação e enviá-la para impressão. Propositadamente (ou não), decido adiar este meu contributo até ao limite da sua possibilidade de existir, não necessariamente por precaução (será que faz sentido?), antes por respeito. Outro adágio-comum: com a idade, vamos aprendendo a acertar na nota com que cantamos as palavras “amigo” e “amor”. Que na vida, feliz ou infelizmente, não há *auto-tunes*... Esta Cantiga não é para todos... Nem sequer para nós. É mesmo só para quando a raridade da vida, e da arte, assim o permitem. E, por isso, merece-nos sempre uma atenção redobrada. Como se a cada encontro estivéssemos sempre a reproduzir aquele momento, cauteloso e meio envergonhado, em que entramos na casa de alguém que vai mudar a nossa vida, e a nossa arte, para sempre.

*(interrupção para fazer e beber café)*

A Susana e o Ballet Contemporâneo do Norte não são a mesma coisa. Confundem-se, muitas vezes. Mas não são semelhantes, nem sequer simultâneas, quanto muito serão perpendiculares. Que eu consigo estar com a Susana sem estar com o Ballet Contemporâneo do Norte; já o contrário é mais difícil. E este adágio eu não compro: amigos e negócios, nunca à parte! Aprendi, no decurso da última década, que só sei/posso/consigo/devo trabalhar com amigos. Com eles e para eles. As experiências que nos atravessam serão tão mais interessantes quanto mais nos deixarmos levar por esse entrelaçamento (deve ser quântico!) que mistura o “pessoal” com o “profissional”. Perguntam-me muitas vezes porque *trabalho com* o Ballet Contemporâneo do Norte; não me cansa a insistência, nem a provocação encapuçada na pergunta. Mas a resposta é, invariavelmente, sempre a mesma, e faz-se sempre acompanhar com um sorriso de orelha a orelha e um brilho nos olhos de gratidão, tal como nos cães, aliás. “Trabalho com o Ballet Contemporâneo do Norte porque sou amigo da Susana”. Mais nada há a ser dito, na verdade. Ou então teria que cobrir mais 10 páginas

deste livro com descrições exaustivas sobre todos os empreendimentos profissionais que abracei desde que, em 2013, escrevi o primeiro texto programático para a companhia, ou a primeira vez que coreografei (em 2014), ou quando assumi “funções” como coordenador documental (em 2015), ou quando me tornei Artista Associado (em 2016), e por aí fora. Sinto que não é relevante revelar muito sobre o que fiz, ou o que faço, antes abrir luz sobre o que me impele a continuar a fazê-lo. E aqui reconheço uma política do cuidado, que eu há muito desejava, e que só o Ballet Contemporâneo do Norte foi capaz de proporcionar. Um espaço (profissional, sim) de liberdade plena, um porto de abrigo, um suporte, uma casa onde vamos jantar e já não precisamos de pedir autorização para abrir o frigorífico. Mas também uma oficina de experiências rocambolescas onde me é pedido/permitido ser artista, produtor, curador, investigador, professor, bailarino da MTV, animador sócio-cultural, psicoterapeuta de grupo (muitas vezes!), cozinheiro e anfitrião, consultor de candidaturas à Direcção-Geral das Artes, amigo e confidente. E poder falhar redondamente nessas coisas todas, sabendo que haverá sempre uma vassoura para varrer os cacos, uma caneca de café, e uma janela para ver o Porto a anoitecer. E uma cama para dormir, já agora, para no dia seguinte pensar no que fazer. Para que possamos continuar a *fazer*. Juntos. A expansão, em área e em tempo, que a minha prática artística e o meu crescimento pessoal e emocional conheceram nos últimos 5 anos, não teria sido possível sem o Ballet Contemporâneo do Norte e sem a Susana Otero. Essencialmente, pela possibilidade de experimentar territórios de acção que nunca havia sequer tentado, recuperar projectos perdidos (engavetados, desistidos, desaprovados...) que ninguém mais quis apoiar, mas também, e esta é a parte melhor!, a hospitalidade extrema em me ser permitido fazer/ser parte de algo que é muito maior que eu. Esta história que conto é também a história que ficará inscrita no precioso legado de uma companhia com 25 anos de existência, cujos alicerces, que este livro tão bem descrevem, eu admiro e respeito. Não sei o que vai acontecer a seguir, com a conclusão de mais um capítulo e a previsão fantasmagórica de um futuro que a pandemia insiste em tornar incerto. Consola-me saber que a urgência de fazer acontecer, contra todas as tempestades mais ou menos virais que sistematicamente nos rosnam lá de fora, será o melhor escudo protector. Como, aliás, sempre foi. Obrigado Susana. Obrigado BCN.

## ESPÓLIO: MODO DE USAR

O título deste meu contributo, que é também o título do livro, aparece pela primeira vez num texto por mim escrito para o programa do espectáculo *Repertório para cadeiras, figurantes e figurinos*, que Miguel Pereira coreografou para o BCN em 2015, quando se assinalavam os 20 anos da companhia. A cada palavra fiz corresponder um dos elementos do nome da companhia (Ballet/Sistema, Contemporâneo/Infinitamente, do Norte/Imaterial), num exercício que, na altura, era mais poético do que teórico, e que servia um texto que não pretendia explicar o espectáculo, antes abrir pontos de fuga para outros territórios, mesmo que para tal fosse preciso criar uma distância de anos-luz em relação ao propósito mais institucional de uma “folha de sala”, ou do que dela se espera. Decidi regressar a esse “axioma”, não propriamente para o tornar mais claro, antes para o expandir, projectando-o num futuro desejado. A partir dele, também, re-trabalhar o arquivo de escritos que fui produzindo ao longo dos últimos 7 anos para outros projectos, outras matérias e outros agentes. Experimentar uma forma, mais uma, de produzir pensamento a partir de discursos vários, revelando os seus desvios e as suas contradições. Como se fosse possível (re)construir um edifício conceptual a partir de estilhaços incompatíveis, às vezes incongruentes, que dão forma a um discurso, baralhando a linearidade (a cronológica e não só) e resistindo, sem medo de falhar, à ditadura da narrativa. Em última análise, pôr em diálogo excertos de textos escritos segundo formalidades distintas (entrevistas, conversas, sinopses, guiões, e-mails, memórias descritivas...), e autorias diversas (bailarinos, coreógrafos, produtores, técnicos, acompanhadores), propondo a possibilidade rizomática de os pôr a “falar” uns com os outros. A proposta que se segue, e que em *mise-en-abîme* também se chamará *Sistema . Infinitamente . Imaterial*, é um meta-discurso. Um *mashup* pluri-dimensional. E também um exercício-lúdico que proponho, performativamente, ao leitor. Para uma escrita *enquanto* performance, sempre. E também para uma metodologia experimental a aplicar ao trabalho do arquivo e da memória, que possa sugerir modos outros de produção e indagação. Autores, títulos e outras referências concretas aos objectos sobre os quais se fala foram propositadamente omitidos, no sentido de se chegar a um objecto textual que seja a voz de uma colectividade, mesmo que especulativamente imaginada: “Interessa-me” é substituído por “interessa-nos”. Caberá ao leitor imaginar o que poderá ainda estar a respirar por entre os interstícios opacos do silêncio que separa as palavras. Todos os textos referenciados, esquartejados, estão listados no início; a cada um

corresponde uma palavra-conceito, que se repete no texto sempre que um novo excerto é introduzido. Cumulativamente, as palavras-chave que propõem pistas para a descodificação desse *sistema*, que é *infinitamente imaterial*, serão destacadas. Deixo-vos com este puzzle; completem-no. Mas aviso já que, no fim, vão faltar peças... Boa viagem!

Lista:

2020 | **INICIAÇÃO** — Proposta dramaturgica e metodológica enviada por e-mail aos colaboradores do espectáculo “Iniciação”, em Fevereiro de 2020, em jeito de preparação para os ensaios.

2019 | **EUROTRASH** — Textos programáticos, sinopses e reflexões escritos para o programa curatorial com o mesmo nome desenhado por Rogério Nuno Costa para o BCN e que ocupou o ano de 2019, com um ciclo de sessões de dança (*Europa Endlos*), um ciclo de conversas (*Café Central*), três performances “in-situ” (*AGORA*) e duas performances para palco (*EUROSHIMA*).

2018 | **DESLACE** — Notas de processo, reflexões, poemas, canções e receitas compiladas numa brochura para o projecto *DESLACE*, proposta curatorial de Mariana Tengner Barros para o ano 2018, em colaboração com os participantes.

2017 | **CURADORIA** — Entrevista a Dinis Machado em torno do programa curatorial por ele desenhado para o BCN em 2017. Texto integral intitulado “Curadoria 2017 | Dinis Machado”.

2016 | **QUESTÕES** — Conversa virtual com todos os participantes da segunda edição do programa *Outros Formatos*: Dinis Machado, Diogo Mendes, Flávio Leihan, Inês Nogueira, Jorge Gonçalves, Renata Portas, Sade Risku, Sérgio Diogo Matias e Susana Otero. Texto integral publicado com o título “Outras Questões”.

2016 | **TALKING** — Entrevista a todos os participantes do espectáculo *In A Manner Of Speaking*, coreografado por Dinis Machado, com Filipe Pereira, Jorge Gonçalves, Mariana Tengner Barros e Susana Otero. Texto integral intitulado “In A Manner Of Talking”.

2015 | **MACHA** — Texto sinóptico e poema experimental escritos para a folha de sala do espectáculo com o mesmo título, coreografado por Mariana Tengner Barros para o Ballet Contemporâneo do Norte.

2015 | **REPERTÓRIO** — Texto programático para o espectáculo *Repertório para cadeiras, figurantes e figurinos*, coreografado por Miguel Pereira para os 20 anos do Ballet Contemporâneo do Norte. Texto integral intitulado “Uma arqueologia a-temporal (e incidental) de factos/ficções para ver *Repertório para cadeiras, figurantes e figurinos*”.

2014 | **EURODANCE** — Compilação de textos reflexivos e performativos escritos para o espectáculo *EURODANCE*, coreografado por Rogério Nuno Costa para a primeira edição do programa *Outros Formatos*.

2013 | **POST-POP** — Entrevista experimental a Flávio Rodrigues, coreógrafo do espectáculo *NIL-CITY*, para o Ballet Contemporâneo do Norte, publicado na folha de sala do espectáculo com o título “Post-Pop. Ou a obra de arte na era da sua reprodutibilidade estética”.

*[Os textos integrais podem ser lidos nos links: [www.medium.com/@rogerion-costa](http://www.medium.com/@rogerion-costa) e [www.balletcontemporaneonorte.com](http://www.balletcontemporaneonorte.com)]*

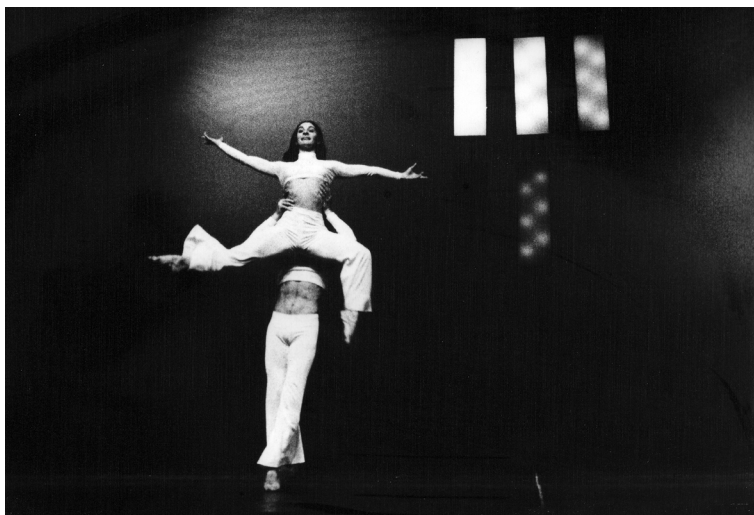
## BALLET . CONTEMPORÂNEO . DO NORTE

### PARTE 1: TESE

**[REPERTÓRIO]** [...] Se está a ler este texto, assumo que na verdade já o leu. Ou se decidir parar para ler mais tarde (por exemplo: depois do espectáculo), assumo que essa sua projecção futura está na verdade a acontecer no dia 29 de Abril de 1995, ou então 2015, ou então amanhã, em 2025, em 5225, ou há 2525252525 anos. Já sabemos que não houve *Big Bang* nenhum... A inexistência de um *Início inaugural* leva à consequente invalidação de toda e qualquer ideia de *Fim*. Vamos então impor, aqui, neste texto, uma nova temporalidade, uma historiografia transformada em historiologia, ou uma gramática do Infinito: para uma ciência (exacta!) das especulações, e para uma elaboração trans-histórica à volta de um espectáculo, dos seus criadores e dos seus espectadores. A viagem será vertiginosa; aconselhamos alguma calma... Lembre-se que

pode sempre parar, conquanto tenha uma cadeira perto de si onde possa sentar-se a observar a sua própria respiração. Não queira procurar no texto explicações para o espectáculo que está a ver, nem tão pouco uma verificação das suas especificades técnicas. O texto é uma emanção do espectáculo e projecta-se em várias direcções temporais e emocionais: para trás dele, para a frente dele, para dentro dele. Nunca por causa dele. Quando deixa de haver “história” (a palavra e a disciplina), omite-se a consequencialidade: passado, presente e futuro condensados num só prisma arquitectural. Entendamos, então, que nunca viajámos no espaço, mas sim no tempo; e que este é circular, circulatório e circunscrito. Ou seja, **infinito**. Tal como este texto. Mas não se deixe enganar! O espectáculo que está a ver não é do *Agora*, esse chavão formal inventado à pressa pela Taschen para vender resumos Europa-América... O espectáculo que está a ver é do regime do *Depois*. Não começa, logo, não acaba, resistindo num sempiterno *a-pós*, num incomensurável e fatídico *a-seguir*. Entrar nesta realidade matricial implica termos que desapertar o cinto da convenção, parar o relógio, ficar à espera que a hora marcada volte a ser verdade, para então abraçarmos definitivamente a nossa condição de figurantes/figurinos sentados, em pano de fundo, a assistir à mesma tragédia de sempre. Os espectáculos são todos iguais. Só muda o foco. Assumamos este texto como uma lente progressiva, não para ver melhor, nem sequer para ver mais, mas para ver *depois*. No texto, e também no espectáculo, se condensa(rá) tudo aquilo que já aconteceu e tudo aquilo que vai acontecer. Por serem desprovidos dos erros associados ao destino biológico — o texto é uma folha de papel com um prazo de validade muito superior ao da pessoa que o segura; o espectáculo é uma realidade **imaterial**, logo, sem tempo — , ambos se apresentarão em permanente curto-circuito lógico, revendo infinitamente as milhares de hipóteses de futuros e de passados possíveis. Qualquer semelhança da cronologia do texto com a cronologia do espectáculo terá sido pura coincidência. Ou não... Caberá a si apontar a agulha para um, para o outro, ou para os dois ao mesmo tempo. É no *Norte* que deverá encontrar a chave para a decifração do momento. [...] **MACHA** [...] Uma sinopse: *O momento único e irrepitível do espectáculo, que só o é por ser partilhado com um público, não se trata apenas de um cliché teórico dos estudos de performance. É justamente o único radical comum a qualquer acontecimento performativo que interessa preservar e re-trabalhar. Nesse sentido, propõe-se aqui um regresso às origens, uma re-elaboração ritualística do espectáculo (inequivocamente efêmero) trazido para a contemporaneidade, num processo de desvelamento, ao mesmo tempo antropológico e mitológico, de acções e de*

*gestos que dão forma à nossa cultura ancestral. Confrontaremos o natural observável com o saber oculto, criando um espaço de tensão onde a Dança, em vez de disciplina, será culto, magia e sublimação. [...] [POST-POP] [...]* Nove meses a escrever um texto. Não um guia para a interpretação de um espectáculo, mas um **desvio** hermenêutico contra essa mesma interpretação. Também não uma entrevista, mas a reescrita ficcional de uma transcrição (ora fonética, ora semântica) de uma troca de impressões (e de expressões). Nunca um ensaio, antes uma obra que começa e acaba no momento da sua **enunciação**. Podia ser um texto escrito a quatro mãos; é só a emanação de duas cabeças a pensar em vontades e dois corpos a perspectivar concretizações. [...] [INICIAÇÃO] [...] Por exemplo, esta foto da Elisa Worm, a dançar com Jim Hughes, numa coreografia de Lynn Taylor para o Grupo Gulbenkian de Bailado (1973):



[...] E esta outra de Susana Otero, promocional, a encarnar MACHA, numa coreografia de Mariana Tengner Barros para o Ballet Contemporâneo do Norte (2015):





*MACHA, fotografia de Vítor Rosário, 2016.*

[**QUESTÕES**] [...] Este texto (e esta publicação), constitui mais um dos formatos experimentais que o BCN decidiu hibridizar, questionando a importância e o lugar dos programas, das folhas de sala, dos catálogos e restante literatura avulsa no campo lexical do espectáculo contemporâneo. [...] [**POST-POP**] [...] Ou seja, este texto é o panfleto promocional, o mapa desdobrável, a revista da especialidade, o atlas geográfico ou o guia turístico (papel *versus* pessoa) de um espectáculo por vir, e que se calhar nem vai acontecer... [...] [**REPERTÓRIO**] [...] 1919: Marcel Duchamp escreve *L.H.O.O.Q.* em cima de uma reprodução da *Mona Lisa*. Nasce a primeira folha de sala da história. [...] [**CURADORIA**] [...] Gostaríamos de iniciar um diálogo assumidamente fragmentado e duracional, à velocidade da escrita e da virtualidade que nos separa, revelando a importância deste gesto para a inauguração de um novo olhar crítico sobre o BCN e o seu papel enquanto **companhia experimental de dança**. Para começar (ou antes de começar), nada melhor do que reflectirmos sobre o que significa fazer “curadoria” no campo lato das artes performativas, ou o que significa ser **curadores da efemeridade**. Parece-nos importante questionar se essa condição efêmera não é semelhante à de qualquer outro objecto artístico que tem que ser accionado para que se crie sobre ele uma atenção ou, se quisermos, uma espécie de **hipervisibilidade**. A partir do momento em que a dança se formaliza num objecto, a sua condição efêmera também se torna questionável. Esse objecto também é reactivável, revisitável, e

decompõe-se, perdendo a sua vitalidade contemporânea e convertendo-se na marca patrimonial de uma pesquisa, de uma obstinação, de um questionamento passado. Interessam-nos os **processos**, as **obsessões**, as **pesquisas**, as **práticas** e os **encontros** na Arte, e em particular na Dança. E interessa-nos também como é que os objectos que delas derivam podem ser transparentes a estas dinâmicas, a estas vitalidades. [...] [QUESTÕES] [...] Este diálogo, que é também uma entrevista-em-diferido e uma troca de impressões fugaz e quase impulsiva, é tão experimental quanto o programa do Ballet Contemporâneo do Norte sobre o qual se debruça. Propõe-se a um **paradoxo textual** que nos interessa: a ficcionalização de uma conversa “real” através da ampliação processual da sua virtualidade, quiçá da sua **impossibilidade**. Ou sobre os desafios e os obstáculos que se colocam à criação, e posterior textualização, de um pensamento colectivo. Neste contexto, interessa-nos a radicalização dos processos de **provocação** que alicerçam toda e qualquer discussão. Consequentemente, interessam-nos as contradições e as incongruências subjacentes a uma experiência habitada “tectonicamente” por pessoas muito distintas, elevando a inevitabilidade da **falha** e do **atrito** a uma sublimação que oblitere esse filtro do *Instagram* designado de “Sucesso”. Em processo algum “correrá sempre tudo bem”, impossibilidade teórica que se torna na *raison d'être* de qualquer programa laboratorial que tem no **risco** a sua base estruturante. E é esse o paradoxo deste texto — perceber como (e se) podemos discutir em conjunto, mesmo quando já só estamos a falar sozinhos... [...] [EUROTRASH] [...] Procurando uma **contaminação** da criação coreográfica por metodologias, práticas e discursos oriundos de outras disciplinas artísticas e científicas, os colaboradores são desafiados a promover elaborações críticas que re-desenhem uma (e)utopia pluralista e multi-cultural feita através da arte e das suas potencialidades sociais e políticas: sobre o desejo de “**fazer parte**”, sobre a solidariedade e a hospitalidade, sobre a viagem e o exótico. “Fazer parte” é também um acto de tradução, e é em torno desse gesto de permanente codificação e descodificação, **legendagem** e revelação de sentidos, que se estrutura o enquadramento conceptual do projecto, como se a fuga possível para o cansaço pós-moderno e pós-apocalíptico desta Europa em processo eruptivo/implosivo fosse a criação de uma *Novilíngua*. [...] [REPERTÓRIO] [...] 1.9 milhões de anos atrás: Um homem põe-se em bicos de pés, levanta os braços no ar, consegue ficar *erectus* durante uns breves segundos, suficientes porém para conseguir chegar a uma árvore com maçãs. Nasce o **Ballet**. [...]



*AGORA, fotografia de Miguel Refresco, 2019.*

## PARTE 2: ANTÍTESE

[**CURADORIA**] [...] Ou seja, essa objectualidade transparente não terá necessariamente a ver com uma insistência na figura por demais banalizada do *work-in-progress* (há quem diga que essa figura serve apenas para desculpar o artista que não quer terminar aquilo que iniciou...), mas antes a revelação de uma **temporalidade contínua e processual**. Como é que se partilham **vitalidades frágeis** com o público, com que formatos ou configurações? Esta questão tem a ver com o espaço de **coincidência e dissidência** entre as coisas e os nomes. De igual modo, interessa-nos o mesmo tipo de questionamento ao nível da **identidade** de uma instituição, reclamando todos os formatos (espectáculo, *work-in-progress*, *workshop*, companhia, coreógrafa, bailarino), para em seguida nos perguntarmos, e experimentarmos, o que podem eles ser, expandindo assim as fronteiras das suas possibilidades. [...] [**INICIAÇÃO**] [...] Continuar a testar novas formas de colaborar e de criar colectivamente, partindo para cada projecto com configurações diferentes de trabalho em equipa, preferencialmente **não-hierarquizadas** e assentes em dinâmicas de **cooperação** onde o lado humano/relacional é tão ou mais importante que a dimensão estritamente técnica/profissional. Um laboratório de **criação “conversada”** entre vários agentes. Como começar uma relação, um processo de aprendizagem,

uma conversa, como especular o futuro de uma **companhia por vir?** [...] [**CURADORIA**] [...] Aquilo que propomos é “separar”, novamente, a instituição, o espectáculo, a dança e a coreografia. Entender a companhia como um lugar onde se cruzam múltiplos processos e autorias, em vez de promover uma única linha dramaturgica: a do coreógrafo. Parece-nos cada vez mais evidente que a forma como se dança uma coreografia carrega uma dramaturgia própria que coexiste com a dramaturgia que o coreógrafo estruturou. O mesmo se pode dizer em relação à dramaturgia do desenho que atravessa a programação de uma companhia, assim como à dramaturgia de um espectáculo. Assim, de cada vez que a companhia se encontra com o público, há várias linhas dramaturgicas que se cruzam, completam e inter-questionam. [...] [**QUESTÕES**] [...] Daí o nosso interesse em continuar a desenvolver um formato que exige uma reorganização e troca constante de papéis, logo, uma **negociação** e uma flexibilização permanentes. Começamos por construir em cima de uma base que é igual para todos, com as mesmas regras; a partir daí, começam as negociações. [...] [**TALKING**] [...] Esta *dança* está imbuída de uma prática do **agora-possível**, construindo-se a partir da realidade mais imediata que é o estúdio de dança, com estes bailarinos a trabalhar. Muitas vezes, ao entrarmos nessa retórica de nos referirmos constantemente às constelações políticas que nos oprimem, acabamos por nos reduzir a essa luta; porque não há tempo para mais nada, deixamos de construir esse **mundo-outro** onde queremos viver, com outras prioridades e outros regimes de valorização. [...] [**REPERTÓRIO**] [...] 20 mil anos atrás: Com a ajuda de pigmentos naturais, um homem imprime a marca da sua mão numa gruta em Lascaux (actual França), colocando a seguinte legenda: “Se eu não partilhar isto no meu mural, é porque nunca aconteceu”. Nasce o **Contemporâneo**. [...] [**CURADORIA**] [...] Ou seja, essa experimentação constante que se materializa por entre as formas (e fórmulas) de se produzir discursos assistirá à própria noção de companhia de dança contemporânea, que o BCN também deseja, experimentalmente, reformular e repensar. [...] [**QUESTÕES**] [...] Interessam-nos criadores que tragam metodologias de trabalho totalmente novas. O processo é tão mais enriquecedor quanto mais nos permitirmos a reflectir e a pôr em causa o nosso próprio modo operativo. E desse diálogo criam-se novas incertezas. E novas certezas também. É muito parecido com **um grande caos que se equilibra entre pequenas tensões**. [...] [**CURADORIA**] [...] Quatro ou cinco pessoas, diariamente, numa caixa negra entre a cidade, o campo e a autoestrada, a procurar uma dança estranha que nunca vai ser completamente encontrada. Há algo de uma outra dimensão nesta

sala, como se nos tivéssemos encontrado para dançar fora do espaço e do tempo... [...] [DESLACE] [...] Queimada d’Honra: Num pote de metal (ou outro material que resista a altas temperaturas), colocar 200 gramas de açúcar amarelo, 1 laranja e 1 limão (partidos em pedaços grossos) e 50 gramas de grãos de café. Estas são as quantidades para um litro de bagaço. Consoante a quantidade de queimada que se desejar, aumentar a quantidade de ingredientes. De notar que, durante a confecção, o bagaço vai reduzir bastante. Colocar o pote ao lume e “refogar” o açúcar, os citrinos e os grãos de café durante cerca de 10 minutos, sempre a mexer, para não deixar que o açúcar caramelize demasiado. Introduzir o bagaço e mexer vigorosamente até dissolver todo o açúcar. Deixar ferver, sem parar de mexer. Reduzir o lume e incendiar o bagaço, deixando arder durante cerca de 15 minutos, ou até a chama começar a ficar mais fraca. Ir mexendo com cuidado enquanto se declama o Esconjuro. [...]



*DESLACE, fotografia de Miguel Refresco, 2018.*

[QUESTÕES] [...] Parece-nos interessante que os processos tenham uma grande alternância de papéis. Alguém é intérprete numa peça, é coreógrafo noutra, faz o som de uma terceira, e dá *feedback* em mais três. Esta provisoriidade de papéis advém da demolição da sua função hierárquica e absoluta. [...] [CURADORIA] [...] Paradoxalmente (ou não), esta reinvenção pretende desenvolver-se a partir de uma pesquisa que

é também **patrimonial**. Um interesse, ao mesmo tempo conceptual e arquivístico-documental, pela ideia de **repertório**. Como se (re-)escreve uma história (a da companhia, mas também a da dança) que se pretende projectada num futuro, mesmo que teórico? Interessa-nos trabalhar com os sedimentos de uma identidade, sobre a forma como a história da companhia e dos bailarinos informa o lugar onde estes corpos estão, hoje, e a partir do qual criam e activam estas danças. [...] [TALKING] [...] Mas ao mesmo tempo há espaço para o encontro com o prazer, esse prazer *cyborg* de podermos chafurdar nas formas, de as **transgredir**. [...] [POST-POP] [...] Chegar a um lugar e o lugar não ter nada. Ou melhor, o lugar *ter* nada. E é sobre essa matéria que urge trabalhar. É na verdade a única matéria que nos resta. Destruir esse nada, construindo. Não há nada para derrubar. [...] [CURADORIA] Parece-nos demasiado fácil estar contra a instituição, ser o antagonista. Interessa-nos fazer parte das instituições e trabalhar com elas na sua progressiva reformulação e nas suas possibilidades, assumindo a responsabilidade e o risco partilhado desse processo. Temos querido experimentar o que pode ser ir para o estúdio com vista a deixar o objecto *acontecer*, em vez de ir para o estúdio para *realizar* o objecto. Para isso, parece-nos fundamental trabalhar e alimentar aquilo que está antes da produção do espectáculo. E é nesse sentido que existe tanto potencial na ideia de companhia, como o **espaço intersticial** onde esse questionamento (e prática) tem lugar: **o que pode ser um bailarino, o que pode ser dança, o que pode ser uma instituição**. [...] [TALKING] [...] Mais do que propor uma utopia (ou uma ideia de liberdade idealizada), este trabalho propõe-nos um lugar cujos parâmetros e regras estão expostos. É, talvez, um exercício de pragmatismo. Conhecer as regras do jogo é saber que se está a jogá-lo, e isto torna-o menos absoluto. No ensaio *The Tyranny of Structurelessness*, a autora feminista Jo Freeman defende a ideia de que não existem sistemas sem estruturas, mas apenas sistemas onde as estruturas são ou não explícitas para todos os seus participantes. Se os parâmetros não são visíveis, a estrutura torna-se absoluta, por não ser negociável. Existe nesta companhia uma espécie de homenagem à **dança como trabalho**, uma qualquer dimensão poético-laboral. Talvez isso possa denunciar também uma utopia. **A utopia de um agora consequente**. [...] [QUESTÕES] [...] É como abrir a porta de casa e convidar outras pessoas a entrar e a cozinhar à sua maneira. Para tal acontecer, não podemos ser territoriais, temos que nos deixar *des-formatar*. Tudo o que é seguro e previsível não é desafiador, e por isso estas experiências constituem momentos de renovação da própria companhia. [...] [CURADORIA] [...] Como é que a reflexão em torno

dessa tríade espaço-temporal (contextual?), ao mesmo tempo técnica e artística, ditará uma possibilidade de reinvenção e/ou auto-definição? Com que agentes e com que processos/resultados? Em última instância, que *Ballet*, que *Contemporâneo* e que *Norte* são estes sobre os quais nos queremos debruçar? [...]



*Ballet // Contemporâneo // Norte, fotografia promocional de José Pinto, 2017.*

[CURADORIA] [...] Diz-se que o nome *Ballet Contemporâneo do Norte* é um problema, e que talvez deva ser mudado, por enunciar uma agenda obsoleta. Parece-nos, contudo, que o nome de uma estrutura, ou de qualquer projecto, é sempre datado, e reflecte inevitavelmente questões e estéticas do seu tempo. Um título marca sempre um momento no tempo de algo que vai inevitavelmente transformar-se em relação com a sua história. Uma companhia, enquanto entidade colectiva, é sempre um **exercício de reescrita**. É a **negociação de uma identidade**, que se constrói e se estabelece num fazer colectivo que vai para além dos encontros e das divergências entre as práticas dos elementos que dela fazem parte. Existe uma contemporaneidade absoluta? Ou deveríamos antes perspectivar **contemporaneidades relativas e simultâneas**, que coexistem e dialogam a partir de múltiplas vozes? [...] [QUESTÕES] [...] Trata-se de uma proposta de contaminação e consequente re-definição dos nossos imaginários, que muitas vezes funcionam como ditaduras auto-impostas. É mesmo preciso

“sair da caixa” de vez em quando, não para a destruir, mas para a observar, preferencialmente de fora, e assim entendê-la melhor. O mais provável é que voltemos lá para dentro no fim. Consideramos que qualquer artista deverá, esporadicamente, entregar-se a esse exercício de “provar do seu próprio veneno”, jamais fazendo coincidir vaidade com propriedade (a intelectual e todas as outras). [...] [EURODANCE] [...] Uma implosão linguística: a dança a embater contra os sistemas codificados do “musical”, do “show de variedades”, do “programa de televisão”, da “pista de dança”, da “rave party”. Os anos 90 estão na moda pela razão inequívoca que nunca de lá saímos. Estamos encurralados em 1999, à espera que o Mundo acabe, que os computadores *crashem*, que as Torres caiam, que o pós-humano ressurgisse das cinzas, que a *Techno-Logia* se vire contra nós... [...] [INICIAÇÃO] [...] Ao mesmo tempo, recusar uma ideia *antológica* de celebração, abraçando antes um dispositivo *ontológico* de questionamento e reflexão sobre a pulsão inicial de uma ideia que conduz a um projecto, um espectáculo, uma companhia. [...] [CURADORIA] [...] Nos anos 90, a celebração do processo sobre o resultado nas artes performativas, ao mesmo tempo que as estruturas de dança perdiam importância para dar lugar à figura do coreógrafo individual e da sua celebração como *superstar*, deram origem a uma infinita produção de espectáculos que se construía a partir da reiteração modernista do próprio gesto da construção de um espectáculo. Mas, ao mesmo tempo, e seguindo o advento liberal do momento, tudo aquilo que estava “entre” a construção de espectáculos foi sendo considerado dispensável. A companhia, como coisa (colectiva) em si mesma, e toda a investigação inerente, mais a aula da manhã, o ensaio de repertório, etc., foram dispensados; pior: foram considerados responsabilidade autónoma do bailarino, mais uma vez seguindo os princípios do *freelancer* liberal. [...] [QUESTÕES] [...] À pergunta “Como é que esta pessoa trabalha?” fazemos sempre suceder uma outra: “**É possível fazer de forma diferente?**” [...] [TALKING] [...] A dança dança-se. De outro modo, ela torna-se mímica, ou ilustração de uma história ou de narrativas jornalísticas ou filosóficas. A filosofia e a história informam definitivamente a forma como construímos dança, mas interessa-nos pouco construir uma dança que fale *sobre*. A dança não se deve legitimar pela pertinência da mensagem. Acho que podemos falar sobre a dança que estamos a fazer e assim construir para ela parâmetros que advêm de uma perspectiva crítica. De resto, a sua articulação acontece na própria dança, quando se dança. Nem antes nem depois. [...]





*Outros Formatos II, fotografia de Miguel Refresco, 2016.*



*In A Manner Of Speaking, fotografia de Miguel Refresco, 2016.*

[CURADORIA] [...] Gostávamos que o público não aplaudisse uma obra de arte total, mas que pudesse perder-se no diálogo entre o que se dança, como se dança e onde se dança. [...] [€UROTRASH] [...] Neste enquadramento fértil em clivagens e contradições, as práticas artísticas e de investigação dos criadores convidados são, conceptual e tecnicamente, questionadas num objeto coreográfico — **a Dança enquanto prática e pensamento** —, esfera a-monumental e a-memorial de discussão pública, logo política, em torno da importância da re-localização da arte noutros centros. [...] [CURADORIA] [...] A relação do espectador com o espectáculo de dança depende da sua relação com a Dança, da relação com o seu próprio corpo. Existe, por vezes, uma relação muito metafórica com os trabalhos; os espectadores tentam por tudo encontrar uma mensagem, ainda que nem todos os espectáculos proponham isso. Há espectáculos que estabelecem a sua própria estrutura e prática como centro dramático. O nosso convite é que o espectador dirija o seu olhar em relação aos espectáculos que propomos com as perguntas **“Que dança é esta?”** e **“Como se dança esta dança?”**, em vez de “O que é que esta dança quer dizer?”. [...] [EURODANCE] [...] Porque ao fim e ao cabo, continuamos todos a sentar-nos numas cadeirinhas para vermos uns “marmanjos” a fazer umas cenas em cima de um palco... Andamos a levar com o mesmo conceito deprimente de “espectáculo” desde a Antiguidade Clássica! Dois mil anos e ainda não perdemos a paciência... [POST-POP] [...] Na rede social *Last.fm*, pode ler-se a seguinte descrição de um novo género musical: *The term “Post-Pop” arises from the assumption that pop music has long come to its end. It imploded due to the metamorphosis of its auto-regenerative attitude of negation into ironic depression. The artists labeled as ‘Post-Pop’ ironically play with the necessarily failing attempt to develop a new aesthetic after pop.* [...] Ou seja, a descrição de tudo aquilo que se faz... Fazemos! [...] [REPERTÓRIO] [...] ±1000 a.C.: Alguém, ao ser questionado sobre a existência de um deus onipotente, onnipresente e onisciente, leva o dedo indicador à língua, molha-o com saliva e aponta-o aleatoriamente para cima da cabeça. Nasce a noção ocidental de **Norte**. [...]



*Repertório para cadeiras, figurantes e figurinos, fotografia de Miguel Refresco, 2015.*

### PARTE 3: SÍNTESE

[QUESTÕES] [...] Em suma: um **laboratório de negociação artística constante**, um projecto que funciona como uma **reunião de artistas** que todos os dias (se) experimentam, com várias peças a serem discutidas ao mesmo tempo. [...] [CURADORIA] [...] A reafirmação de uma ideia quase “nostálgica” de companhia enquanto projecto dinâmico e em contínuo processo de reformulação, em contra-corrente ao *state of the arts* da “companhia de autor”. E também a construção e articulação de um património comum. Manter vivo um **património performativo** é ser corpo dele, e é deixar que ele se alimente do nosso corpo. O que é que acontece quando se trabalha em vários projectos por dia, quando temos que ensaiar os trabalhos finalizados para os preservar e fazê-los crescer até à estreia, e também como é que pensamos e desenvolvemos a preparação dos nossos corpos para enfrentar estas performances? [...] [QUESTÕES] [...] É preciso problematizar a ideia de que só um “intérprete criador” tem uma posição activa no processo criativo, descurando a possibilidade de agência e de autoria de um intérprete que administra e metaboliza os materiais de um outro. Há muito de autoria e discursividade activa no deixar-se permear e *outrar-se* por materiais fora de nós. Na dança, como

na vida, celebrar uma **administração do eu mais permeável** parece-nos um bom caminho alternativo a uma hegemonia do masculino. [...] [TALKING] [...] Propor, também, uma reflexão sobre **identidades difusas**, identidades desemparelhadas que se juntam a outras entidades desemparelhadas, para juntas construírem uma **comunidade de suporte da pluralidade**. A partir do momento (como o que vivemos) em que o *queer* se torna numa imagem de marca reconhecível, absorvida e mercantilizada, sedimentada numa estética simplificada de cores garridas e *glitter*, assim se constituindo como mais uma estética de inclusão/exclusão, chega então o momento de a re-questionarmos, de reactivarmos a sua potencialidade de exploração e celebração da resistência à uniformização. Interessa-nos procurar outras formalizações estéticas de *queer*, mais invisíveis, ligadas ao gesto, à presença ou à materialidade do corpo. Experimentar questionamentos *queer* sobre coisas não humanas. Espaços e atmosferas que habitam entre a familiaridade e a estranheza total. [...] [POST-POP] [...] Ao mesmo tempo, uma elasticidade temporal (e também espacial) que faz com que cada novo empreendimento convide o Mundo todo para dentro do palco. Como? Erradicando a História e substituindo-a pela história, a nossa. As peças não são necessariamente sobre nós, mas sobre o espaço que ocupamos nesse tempo que é elástico. É talvez aqui que reside a conceptualidade inequívoca dos trabalhos. Reparem que, para nós, “conceptual” é um substantivo, não é um adjectivo. Não confundimos conceptualidade com Arte Conceptual e, concomitantemente, não transformamos o *conceptual* naquilo que ele não é: um estilo. [...] [EURODANCE] [...] Numa perspectiva mais lírica, suprimir o Real histórico em favor de uma elasticidade espaço-temporal que derrube todas as duplicidades, mas que acabe por se esgotar nas suas próprias idiossincrasias. Como se a luz ao fundo do túnel fosse mesmo um desses comboios *Inter-Rail* que nos anos 90 percorriam a Europa “não-comunista” à pala de cartões jovens. [...]



*EURODANCE, fotografia de Miguel Refresco, 2017.*

**QUESTÕES** [...] Colocar o colaborador num posicionamento de compromisso permanente entre aquilo que ele quer fazer, individualmente, para o seu projecto, e o contributo que ao mesmo tempo lhe é pedido para a construção da identidade global do programa. Isto não é necessariamente “mais ético” do que “estético”, mas coloca-nos na posição de nos questionarmos permanentemente sobre **os limites da nossa liberdade** (a artística e todas as outras) e sobre a distinção entre **autoria e autoridade** (ainda que a etimologia seja coincidente em ambas as palavras...) [...]. **CURADORIA** [...] A estrutura curatorial propõe ritmos de trabalho, escalas, pontos de partida, e propõe-no para fazer com que os artistas se encontrem em alguns pontos e se desloquem noutros. O papel curatorial será esse: propor uma **deslocação do olhar** e das formas de trabalhar. Aquilo que dessa estrutura resulta é a sua evidência e a sua “intraduzibilidade”; assim como aquilo que nos sobra da travessia de uma montanha é a dor nas pernas e um silêncio ocupado pelo ritmo constante do caminhar. [...] **POST-POP** [...] Já o espectáculo, como todos os bons espectáculos, é sobre ele próprio. É sobre a possibilidade de ele acontecer. Se o espectáculo fosse sobre outra coisa qualquer, não seria uma obra de arte, seria uma composição sobre um tema, um serviço educativo, uma festa temática, um objecto de design. Essas coisas até podem parecer-se com “arte”, mas não são Arte. [...] **EURODANCE** [...] “Eu sou só um

bailarino a fazer o papel de bailarino. A sério! Ainda ontem, lá no Teatro, me perguntaram: ‘Fazes de quê na peça?’. E eu respondi: ‘Faço de bailarino!’” [TALKING] [...] Entrevistado: “Podes descrever-me o que viste?” Entrevistador: “Vi o espectáculo inaugural de uma companhia de dança. Inventada. Através da lente de um caleidoscópio.” [...] [POST-POP] [...] Entrevistado: “O que é para ti Arte?”. Entrevistador: “Essa pergunta já foi respondida por Marcel Duchamp em 1917. A resposta que ele deu é científica (vem do Latim *scientia*, que significa *conhecimento*). Tal como a Terra, desde Copérnico, continua a girar à volta do Sol, também a Arte, desde Duchamp, continua a ser um nome. Apenas. Só a Arte é “uma arte”. E a única estetização possível é a estetização da própria Estética.



*NIL-CITY, fotografia promocional de André Mendes, 2015.*

#### PARTE 4: META-TESE

[REPERTÓRIO] [...] 1995: Nasce, no dia 29 de Abril, o **Ballet Contemporâneo do Norte**. Traduzido livremente a partir da Novilíngua, o nome significa qualquer coisa como: sistema (*Ballet*) infinitamente (*Contemporâneo*) imaterial (*do Norte*).

*Rogério Nuno Costa*





MEMORIA NUMERO 23



*ballet . contemporâneo . do norte*

*BCN - Ballet Contemporâneo do Norte  
Rua São Paulo da Cruz, 12  
4520-278 Santa Maria da Feira  
bcnproducao@gmail.com  
www.balletcontemporaneonorte.com*

*O Ballet Contemporâneo do Norte é uma estrutura financiada  
pelo Governo de Portugal/Secretaria de Estado da Cultura  
(Direção-Geral das Artes) e apoiada pela Câmara Municipal  
de Santa Maria da Feira/Feira Viva*

*Direção: Susana Otero  
Artista Associado e Documentação: Rogério Nuno Costa  
Designer: Jani Nummela*

# *sistema.infinitamente.imaterial*

*Coordenação: Rogério Nuno Costa*

*Produção e Edição: Ballet Contemporâneo do Norte*

*Impressão: Lidergraf - Artes Gráficas, S.A.*

*Ano de Edição: 2020*

*Design Gráfico: Jani Nummela*

*Autorxs: Ana Bigotte Vieira, Claudia Galhós, Joclécio Azevedo, Miguel Refresco, Rogério Nuno Costa, Susana Otero, Vânia Rodrigues.*

*Colaboradorxs: Elisa Worm, Gil Ferreira, Jani Nummela, Jorge Gonçalves, Luís Carolino, Mariana Tengner Barros, Miguel Pereira.*

*Excertos de entrevistas e conversas: Dinis Machado, Diogo Mendes, Filipe Pereira, Flávio Leihan, Flávio Rodrigues, Inês Nogueira, Jorge Gonçalves, Mariana Tengner Barros, Renata Portas, Rogério Nuno Costa, Sade Risku, Sérgio Diogo Matias e Susana Otero.*

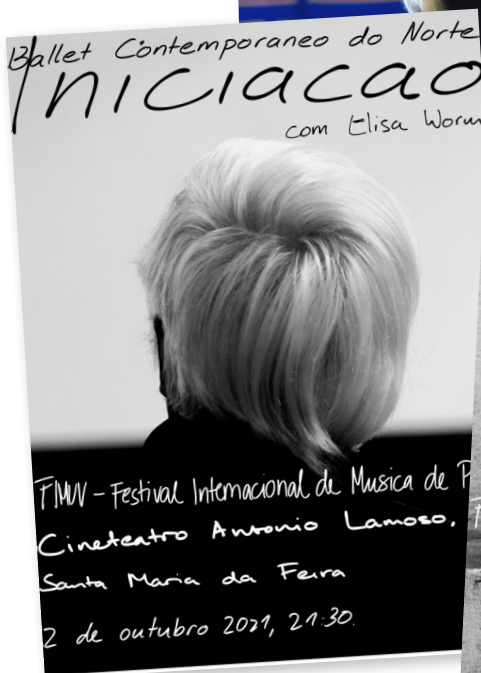
*Fotografias: André Mendes, Daniel Oliveira, João Pádua, José Pinto, Miguel Refresco, Susana Otero, Vítor Rosário, Xana Novais. Fotografia da contra-capas: José Viegas, com Elisa Worm, em coreografia de Carlos Trincadeiras para o Ballet Gulbenkian.*

*Agradecimentos: Paulo Vasques, Sofia Reis, Eduarda Neves, João dos Santos Martins, Gonçalo Amorim, Bruno Moreira, Fátima Sá, Tiago Coimbra.*

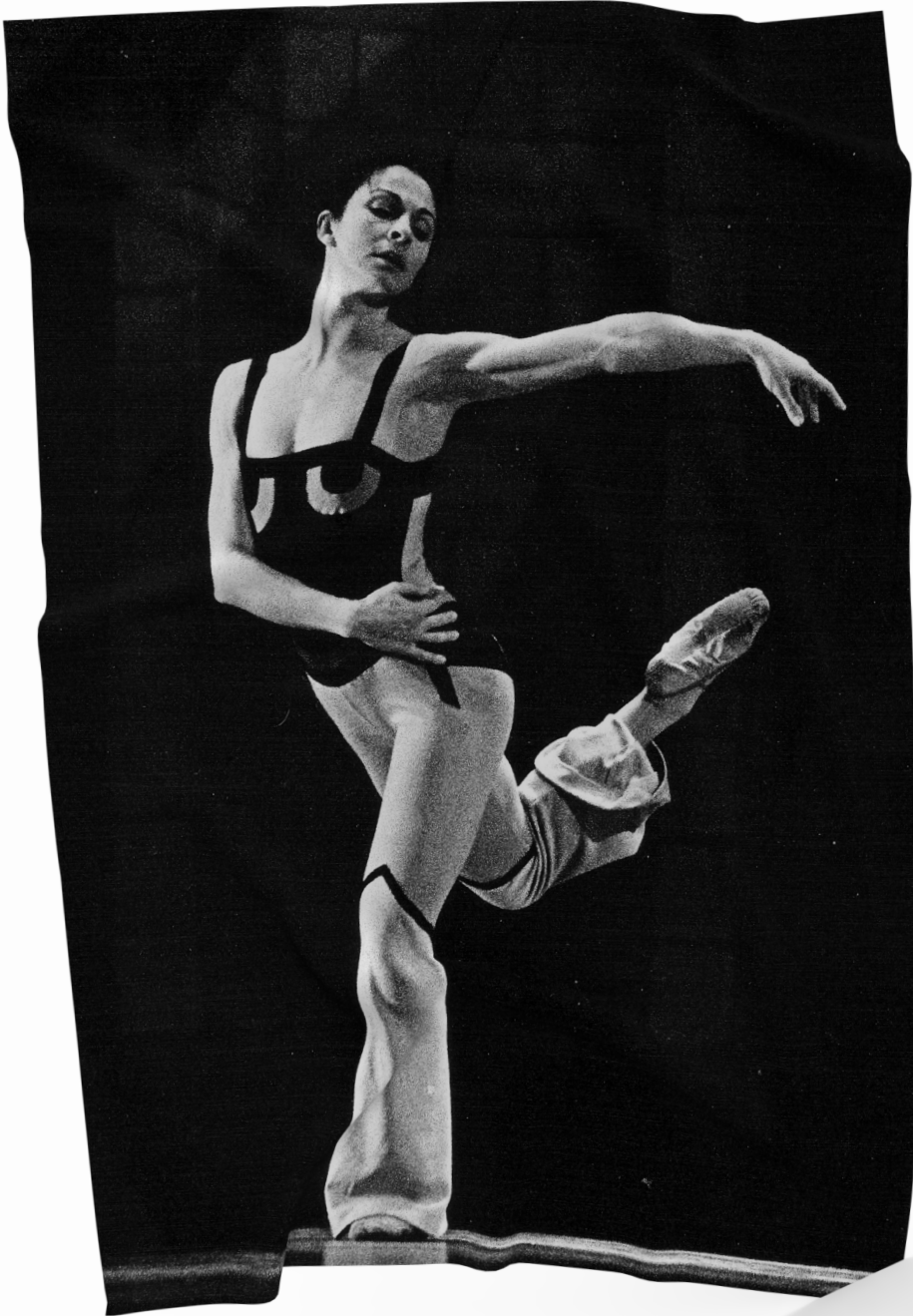
*A norma ortográfica dos textos reflecte as opções de cada autor.*

*Tiragem: 100 exemplares*

*N. DL: 476411/20*



*Elisa Worm fotografada por Miguel Refresco para o espetáculo INICIAÇÃO. Artwork-em-progresso de Jani Nummela. Estreia: outubro de 2021.*



bcn 25  
ballet contemporâneo do norte  
1995 - 2020