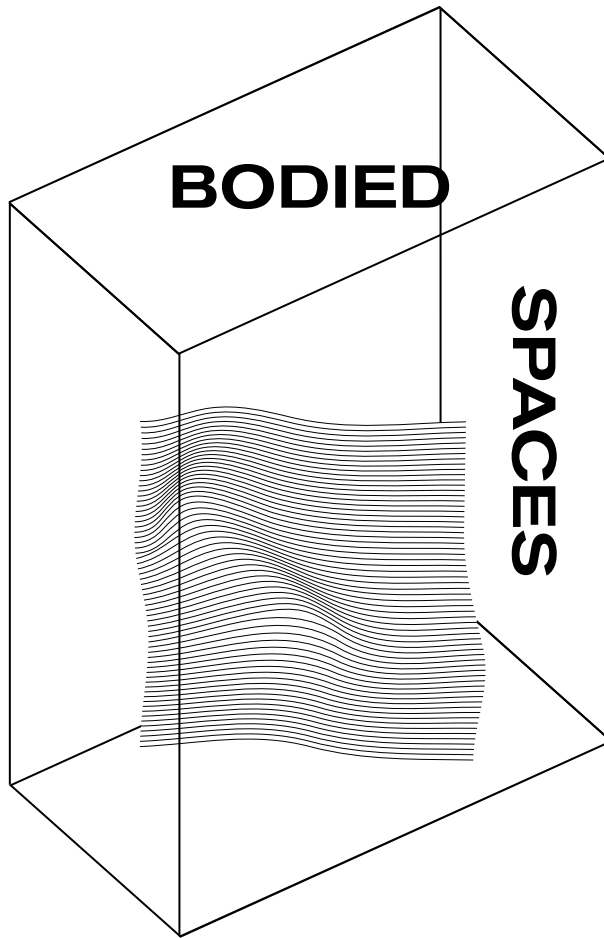






COORD. ED. GABRIELA VAZ-PINHEIRO

**DISCURSOS CRUZADOS ENTRE CORPO E ESPAÇO**  
CROSSED DISCOURSES BETWEEN BODY AND SPACE



**CADERNOS DO RIVOLI • 06**

## CADERNOS DO RIVOLI • 06

### **BODIED SPACES**

**Discursos cruzados entre corpo e espaço**  
Crossed discourses between body and space

### **PUBLICADO POR PUBLISHED BY**

Teatro Municipal do Porto  
INCM – Imprensa Nacional–Casa da Moeda

Porto, 2018

© Todos os direitos reservados. All rights reserved.

**ISSN** 1645-5746

**EDIÇÃO EDITION** 1022275

**DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT** 204775/03

### **COORDENAÇÃO EDITORIAL**

**EDITORIAL COORDINATION**

Gabriela Vaz-Pinheiro / i2ADS.

### **EDIÇÃO E PRODUÇÃO**

**EDITION AND PRODUCTION**

Rita Xavier Monteiro / Teatro Municipal do Porto

### **TEXTOS ARTICLES**

Ana Mira, Ana Rita Teodoro, Barbara Holub, Boris Charmatz,  
Gabriela Vaz-Pinheiro, João Fiadeiro, João Mendes Ribeiro,  
Jorge Andrade + José Capela, Teresa Fradique, Tiago Guedes

### **FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY**

Amaranta Krepeschi, Barbara Holub,  
José Caldeira, José Campos, José Fábão, João Fiadeiro,  
Luanna Jimenez, Rui Soares

### **TRADUÇÃO TRANSLATION**

Nuno Ventura Barbosa

### **REVISÃO REVISION**

Maria José Godinho / INCM,  
Nuno Ventura Barbosa, Rita Xavier Monteiro

### **DESIGN**

Rute de Carvalho

### **IMPRESSÃO PRINTING**

INCM

### **TIRAGEM PRINT RUN**

500 exemplares

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

**Porto.**

**Teatro Municipal do Porto**  
Rivoli ● Campo Alegre

**i2ADS.**

INSTITUTO DE  
INVESTIGAÇÃO  
EM ARTE, DESIGN  
E SOCIEDADE

**U** PORTO  
FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

## **CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO**

**Presidente Mayor** • Rui Moreira

### **PELOURO DA CULTURA CULTURE DEPARTMENT**

**Adjunto Deputy to the Mayor** • Guilherme Blanc

**Diretora Municipal Municipal Director** • Mónica Guerreiro

**Diretora de Departamento Department Director** • Sofia Alves

### **TEATRO MUNICIPAL DO PORTO**

**DIREÇÃO MANAGEMENT**

**Direção e Programação Geral Director and General Curator** • Tiago Guedes

**Chefe de Divisão de Equipamentos Cénicos**

Head of the Theatre Division • Pedro Silva

**Assistente de Direção Assistant Director** • Francisco Malheiro

**Secretariado de Direção Assistant Secretary** • Rosa Bastos

### **PROGRAMAÇÃO PROGRAM**

**Diretor Director** • Tiago Guedes

**Programa Paralelo Paralelo Program** • Dina Lopes

**Quintas de Leitura** • João Gesta

### **PRODUÇÃO PRODUCTION**

Cristina Oliveira / Paulo Covas (Coord.), Marina Freitas,

Tânia Rodrigues, Daniela Costa, Catarina Mesquita, Bryan Morgado

### **MEDIAÇÃO DE PÚBLICOS E SERVIÇO EDUCATIVO**

**PUBLIC MEDIATION AND EDUCATIONAL SERVICE**

**Programa Paralelo Paralelo Program** • Dina Lopes (coord.), Carla Moreira,

Rute Pimenta, Patrícia Ferreira

### **ASSESSORIA DE IMPRENSA E DIVULGAÇÃO**

**PRESS AND PUBLICIZING**

José Reis, Rita Xavier Monteiro, Leonor Tudela

### **FRENTE DE CASA E RELAÇÕES PÚBLICAS**

**FRONT OF HOUSE AND PUBLIC RELATIONS** • Vânia Ferreira (Coord.)

### **APOIO ADMINISTRATIVO ADMINISTRATIVE SUPPORT**

Vitória Sousa, Florbela Casal, Ana Viegas, Ana Margarida Pinto, Emília Sousa

### **TÉCNICA TECHNICAL TEAM**

**Direção Director** • Pedro Vieira de Carvalho

**Coordenação Técnica Technical Coordinator** • Francisco Teles

**Direção de Cena e Produção Técnica**

Stage Management and Technical Production • Luísa Osório,

Vanessa Santos, Gonçalo Gregório, Jorge Soares

**Som Sound** • Tiago Pinto, Luís Carlos Pereira, Ricardo Cabral, Tiago Ralha

**Luz Light** • Romeu Guimarães, Diogo Barbedo, Luís Silva

**Maquinaria Machinery** • António Silva, João Queirós, Paulo Pereira, Marco Silva

**Audiovisuais Audiovisuals** • Luis Miguel Sousa

### **MANUTENÇÃO MAINTENANCE**

João Bastos (Coord.), Francisco Choupina

### **APOIO INFORMÁTICO IT SUPPORT**

DMSI / Paulo Moreira

### **BILHETEIRA TICKET OFFICE**

Armanda Rodrigues, Carlos Ribeiro, Maria da Glória Ribeiro, Paulo Vasconcelos

**DESIGN** • www.eduardoaires.com

**FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY** • José Caldeira

**SEGURANÇA SECURITY** • Polícia Municipal do Porto, Securitas

**LIMPEZA CLEANING** • Iberlim



<b>8</b>	<b>Tiago Guedes</b> Restart
<b>12</b>	<b>Gabriela Vaz-Pinheiro</b> The embodied space
<b>24</b>	<b>#1 Public Space and Performativity</b>
<b>26</b>	<b>Barbara Holub</b> Planning unplanned
<b>56</b>	<b>Ana Rita Teodoro</b> <i>MelTe</i>
<b>68</b>	<b>Conversation</b>
<b>72</b>	<b>#2 Choreography and Philosophy</b>
<b>74</b>	<b>Ana Mira</b> Contours of inexistence
<b>98</b>	<b>João Fiadeiro</b> <i>I Was Here</i>
<b>108</b>	<b>#3 Architecture and Scenographic Production</b>
<b>110</b>	<b>João Mendes Ribeiro</b> The inhabitability of the scenic space
<b>122</b>	<b>José Capela + Jorge Andrade</b> Theatre and the city in a powerpoint
<b>130</b>	<b>Conversation</b>
<b>138</b>	<b>#4 Performance and Cultural Studies</b>
<b>140</b>	<b>Teresa Fradique</b> Performance and the bodied cultural subject
<b>158</b>	<b>Boriz Charmatz</b> <i>Manger</i>
<b>172</b>	<b>Conversation</b>
<b>176</b>	<b>Biographies</b>
<b>180</b>	<b>References</b>

<b>9</b>	<b>Tiago Guedes</b> Recomeço
<b>13</b>	<b>Gabriela Vaz-Pinheiro</b> O espaço corporizado
<b>25</b>	<b>#1 Espaço Público e Performatividade</b>
<b>27</b>	<b>Barbara Holub</b> Planeamento não planeado
<b>57</b>	<b>Ana Rita Teodoro</b> <i>MelTe</i>
<b>69</b>	<b>Conversa</b>
<b>73</b>	<b>#2 Coreografia e Filosofia</b>
<b>75</b>	<b>Ana Mira</b> Contornos de inexistência
<b>99</b>	<b>João Fiadeiro</b> <i>I Was Here</i>
<b>109</b>	<b>#3 Arquitetura e Produção Cenográfica</b>
<b>111</b>	<b>João Mendes Ribeiro</b> A habitabilidade do espaço cénico
<b>123</b>	<b>José Capela + Jorge Andrade</b> O teatro e a cidade num powerpoint
<b>131</b>	<b>Conversa</b>
<b>139</b>	<b>#4 Performance e Estudos Culturais</b>
<b>141</b>	<b>Teresa Fradique</b> Performance e o corpo cultural enquanto sujeito
<b>159</b>	<b>Boriz Charmatz</b> <i>Manger</i>
<b>173</b>	<b>Conversa</b>
<b>177</b>	<b>Biografias</b>
<b>180</b>	<b>Referências</b>



## RESTART: TO INSCRIBE AND TO THINK THE BODY

Tiago Guedes Director of Teatro Municipal do Porto

In order to broaden the reflexion prompted by the performances, Teatro Municipal do Porto must take on a serious commitment to its artists, the several agents, its audiences and the city. The challenge of programming in this Theatre also involves knowing its history and the desire to create a ballast today that will endure beyond our individual and collective memory. It involves keeping a record, which in this case is mainly intended as a contribution and a stimulus to reflect upon the body with and based on the performing arts.

The *Cadernos do Rivoli* series started in 2002 and went on until 2004 under the direction of Isabel Alves Costa. Each number focused on a specific theme in close relation with the programme. 13 years later, we released #5, which was dedicated to set design, (re)edited and published in 2017, and conceived by designer Nuno Coelho to celebrate Rivoli's 85<sup>th</sup> anniversary. It set the tone to fulfil the intention of Rivoli's first director, and resume the count in this issue.

This new start has the major trust and partnership of Imprensa Nacional–Casa da Moeda, and wishes to also renew ideas, thus inviting a different editor and a different, young designer for each issue.

Gabriela Vaz-Pinheiro is the editorial coordinator of *Caderno nº6 Bodied Spaces, Crossed discourses between body and space*, which puts the artists who marked the programming of Teatro Municipal do Porto and Festival DDD – Dias da Dança in 2016 in dialogue with invitees from other disciplinary fields, producing new ways of discussing the body and the idea of inhabiting.

This is also the result of a series of talks under the same title that involved several academic institutions: the Faculties of Fine Arts and of Architecture of the University of Porto, and the Higher Schools of Education and of Music and Performing Arts of the Polytechnic Institute of Porto. Ana Rita Teodoro discusses her sensory experience in *Me/Te*, a project she also presented on the streets of Porto, while researcher and urban planner Barbara Holub analyses the different contexts in which she developed her methodology applied to public space and those inhabiting it. Playing with temporality, João Fiadeiro, who brought *O que fazer daqui para trás* to Rivoli, puts forward a visual essay on *I Am Here* that is linked to Ana Mira's reflexion on the same work. José Capela,

## RECOMEÇO: INSCREVER E PENSAR O CORPO

Tiago Guedes Diretor do Teatro Municipal do Porto

Ampliar a reflexão que nos é suscitada através dos espetáculos é um importante compromisso que o Teatro Municipal do Porto deve assumir para com os seus artistas, os vários agentes, os seus públicos e a cidade. O desafio de programar neste Teatro passa também por conhecer a sua história, e pelo desejo de criar no presente um lastro que vai além das nossas memórias individuais e coletivas. Passa por um registo que aqui se assume, sobretudo, como um contributo e estímulo para pensar o corpo com e a partir das artes performativas.

A coleção **Cadernos do Rivoli** teve início em 2002 e decorreu até 2004, abrindo a cada número uma temática específica, ancorada na programação sob a direção de Isabel Alves Costa. Após 13 anos publicámos o 5º Caderno, um trabalho dedicado à cenografia, (re)editado e publicado em 2017, num projeto que o designer Nuno Coelho concebeu para a celebração do 85º do aniversário do Rivoli. Este momento deu o mote para a nossa vontade de cumprir o desígnio iniciado pela primeira diretora do Rivoli, e dar continuidade à contagem dos números, que se atualiza e reinicia na presente edição. Este novo começo conta com a importante aposta e parceria da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e quer que as ideias também se renovem, convidando a cada título um diferente editor e também um diferente e jovem designer.

O Caderno nº 6 *Bodied Spaces, Discursos cruzados entre o corpo e espaço*, com coordenação editorial de Gabriela Vaz-Pinheiro, coloca em diálogo os artistas que marcaram a programação do Teatro Municipal do Porto e do Festival DDD – Dias da Dança em 2016 com convidados de outros universos disciplinares, gerando novas formas de discutir o corpo e a ideia de habitar.

Este é também o resultado de um ciclo de conversas com o mesmo título e que envolveu várias instituições académicas: a Faculdade de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, e a Escola Superior de Educação e Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Politécnico do Porto. Ana Rita Teodoro fala sobre a sua experiência sensitiva em *MelTe*, projeto que também apresentou nas ruas do Porto; enquanto a investigadora e urbanista Barbara Holub analisa os diversos contextos em que desenvolveu a sua metodologia aplicada ao espaço público e aos que o habitam. Num jogo de temporalidades, João Fiadeiro, que trouxe ao Rivoli *O que fazer daqui*

who is the set designer and director of the company *mala voadora* together with Jorge Andrade, engages in a dialogue with João Mendes Ribeiro, an architect who also often works as a set designer. In articulation with the field of cultural studies, we coupled Teresa Fradique, a researcher analysing the rap culture phenomenon, with French choreographer Boris Charmatz, who ends this *Caderno*. He also brought the 2016 dance programming to an end with the unforgettable performance *Manger*, presented away from Teatro Municipal do Porto in the cloisters at the São Bento da Vitória Monastery.

In the next pages of this *Caderno do Rivoli* n° 6, you will come across intersections of several areas of knowledge, intended to discuss the body and its ways of 'inhabiting', which mirror the Theatre's will to foster common criticism and a reflexion open to all.

*para trás*, propõe um ensaio visual em torno de *I Am Here* que se articula com a reflexão de Ana Mira sobre este seu trabalho. José Capela, cenógrafo e diretor, juntamente com Jorge Andrade, da companhia *mala voadora*, dialoga com João Mendes Ribeiro, arquiteto que também desenvolve inúmeros trabalhos de cenografia. Na articulação com os estudos culturais, juntamos ainda Teresa Fradique, investigadora que analisa o fenómeno da cultura *rap* com Boris Charmatz, coreógrafo francês que encerra este Caderno. A sua presença fechou também a programação de dança do ano de 2016, com o inesquecível espetáculo *Manger*, apresentado fora dos espaços do Teatro Municipal do Porto, nos claustros do Mosteiro São Bento da Vitória.

Nas próximas páginas, o leitor encontra neste Caderno do Rivoli n° 6, cruzamentos de diferentes domínios do saber para falar do corpo e das suas formas de ‘habitar’, reflexo de um Teatro que quer promover o sentido crítico comum e uma reflexão aberta a todos.

## THE EMBODIED SPACE

Gabriela Vaz-Pinheiro Editorial Coordination

To be a body, is to be tied to a certain world. Our body is not primarily *in* space: it is of it.

Maurice Merleau-Ponty

This publication gathers the presentations that took place throughout 2016 in the scope of the programme *Bodied Spaces*<sup>1</sup>, *Crossed discourses between body and space*. Included in Teatro Municipal do Porto's *Paralelo* programme, the set of talks formed a mini research project aimed at creating a critical discursive platform by crossing and confronting distinct disciplinary fields, thus involving the academic community in the search for and establishment of new audiences, and in the broadening of Teatro Municipal do Porto's scope of action. I thankfully and eagerly accepted the challenge, which turned out to entail much more far-ranging consequences than expected, bringing in voices capable of expanding the programme's goals and the ideas behind it, and of engaging the student community. In addition, assembling the material for publishing strengthened the relevance of the several debates, not only by making them persist in time on the printed page, but also for enabling the authors to make a few folds, adjustments and reinventions, reinterpreting their contributions, at times based on a transcription, based on a different time or even on an absence, as in the case of one of the moments from which the video recording was lost!

*Caderno do Rivoli n°6* and the talks that led to it, try to address the ways and possibilities of understanding our existence as a series of bodied spaces from the perspective of different disciplinary practices, concomitantly looking to find new ways of discussing the body and the idea of inhabiting (from *habitus* – Pierre Bourdieu).

Thus, by crossing discourses coming from the performing arts – based on the programme carried out by Teatro Municipal do Porto – with voices created elsewhere, from the public space planned in an unplanned sense to architecture's scenographic sense, to the crossing of a notion of choreography with philosophy, to identity and the social implications of the performing action. We tried to address space as a bodied entity, and

<sup>1</sup> A word of heartfelt thanks to Stanton B. Garner Jr. for his generosity in allowing me to use his expression 'bodied spaces'. I found his book, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, in the late 1990s, when I was pursuing my doctorate in London. The way he addresses visibility and perception opened a series of lines of questioning that were relevant for me at the time, and that this project revisited.

## O ESPAÇO CORPORIZADO

Gabriela Vaz-Pinheiro Coordenação Editorial

Ser um corpo é estar preso a um determinado mundo. Antes de mais, o nosso corpo não se encontra *no* espaço; pertence-lhe.

Maurice Merleau-Ponty

Esta publicação reúne o conjunto de apresentações realizadas ao longo do ano de 2016 no âmbito do programa *Bodied Spaces*<sup>1</sup>, *Discursos cruzados entre corpo e espaço*. Integrado no Programa Paralelo do Teatro Municipal do Porto, o conjunto de conversas assumiu-se como um projeto de investigação de pequena dimensão em que, ao cruzar e confrontar âmbitos disciplinares diversos, se pretendeu gerar uma plataforma discursiva crítica, envolvendo o meio académico na procura e geração de novos públicos e no alargamento do âmbito de actuação do Teatro Municipal do Porto. Este desafio, que aceitei com reconhecimento e entusiasmo, revelou-se de muito mais vasta consequência do que previsto, trazendo vozes que souberam ampliar os objectivos do programa e as ideias que lhe estiveram subjacentes e envolvendo a comunidade estudantil. Mais ainda, a compilação do material com vista à realização da publicação reforçou a pertinência dos vários debates, não só concretizando a sua persistência no tempo através da página impressa, como revelando para aquele (o tempo) a possibilidade de algumas dobras, retornos e reinvenções, nos modos como os autores reinterpretraram os seus contributos, por vezes a partir de uma transcrição, a partir de um novo tempo, ou ainda a partir de uma ausência, como no caso de um dos momentos em que o registo videográfico se perdeu!

Este Caderno nº 6, e as conversas que lhe deram origem, procuram abordar os modos e as possibilidades de pensar a nossa existência como uma série de espaços corporizados a partir da perspectiva de diferentes práticas disciplinares, procurando concomitantemente encontrar novas formas de discutir o corpo e a ideia de habitar (de *habitus* – Pierre Bourdieu).

Assim, cruzando discursos vindos das artes performativas, a partir do programa levado a cabo pelo Teatro Municipal do Porto, com vozes geradas noutros âmbitos, do espaço

<sup>1</sup> Deixo uma palavra de reconhecido agradecimento a Stanton B. Garner Jr., pela generosidade em permitir a utilização da sua expressão '*bodied spaces*', cujo livro *Bodied spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* descobri no final dos anos 90, enquanto fazia o doutoramento em Londres, livro que, pela sua abordagem à visualidade e percepção, abriu uma série de linhas de questionamento importantes para mim na altura e que este projeto revisitou.

to think about the specialised body, in the sense that the notions of practice, action and *habitus* are crucial to the understanding of both.

Based on a concept indebted to the “philosophy of action” (Sartre), and on the territory to which he belongs (that of anthropology and sociology), Pierre Bourdieu distinguishes the compromises between thing and meaning in the “social world”. That is to say, what he calls “objective meaning” as meaning-made-thing and what he calls dispositions as meaning-made-body, which according to him make up “a positive challenge to someone who can only live in the pure, transparent universe of consciousness or of individual ‘praxis’”<sup>2</sup>. As Bourdieu sees it, *habitus* is the system of those “dispositions”, i.e. a set of principles governing the practices and representations that place us in the space between an isolated existence and a shared one where we can only exist through the inevitability of the body, be it individual or collective, private or social, and which dance, philosophy, architecture or culture utilise in order to become discourse. What interested me was trying to understand how each of those discursive constructs actually depended on the body, and how the connection between discursive construct and body could define a way of embodiment that would specialise the latter. In Bourdieu’s view, *habitus* generates practices that result in situations. Such practices are determined by knowledge that is incorporated within oneself and repeated, but they can also be rearranged by a disruptive intent that results in new situations. As a rule, that would be the goal of a discipline: to comprehend a practice in order to rearrange it according to a renewing principle.

The connection established around the introduced topics between an invitee from each field and a performer, choreographer or director originating from Rivoli’s on-going programming can be seen as an exercise in which, as in a blind date, the participants need to have a great deal of trust in an experience whose outcome is unknown from the outset. Aside from asking the ‘disciplinary’ invitees for a presentation with greater density, we asked the creative practitioners included in Rivoli’s programming to present their own work. All presentations were followed by a reactive discussion involving both parties, and, whenever it occurred, the audience. All the moments took place in academic institutions, thus aiming to reach students and enrich their learning experience given the relevance of the topics. If academic institutions are entrusted with passing on disciplines, then they should also be the place to reshape them.

<sup>2</sup> The full quote reads: “The social world, the site of these compromises between thing and meaning which define ‘objective meaning’ as meaning-made-thing and dispositions as meaning-made-body, is a positive challenge to someone who can only live in the pure, transparent universe of consciousness or individual ‘praxis’.” (Bourdieu, [1977] 1995, p. 75)

público pensado num sentido de *unplanned*, passando pelo sentido cenográfico da arquitetura, ao cruzamento de uma noção de coreografia com a filosofia, à implicação identitária e social da ação performática, pretendeu abordar-se o espaço enquanto entidade corporizada e pensar o corpo espacializado, no sentido em que a noção de prática, ação e *habitus* (Bourdieu) são cruciais para o entendimento de ambos.

Partindo de uma noção devedora à “filosofia de ação” (Sartre) e no território a que pertence, a antropologia e sociologia, Pierre Bourdieu distingue, no “mundo social” os compromissos entre coisa e significado: isto é, o que ele chama de “significado objetivo” enquanto *significado-tornado-coisa* e aquilo a que chama disposições enquanto *significado-tornado-corpo* que, segundo ele, formam “um verdadeiro desafio para quem não tem alternativa a viver no charco transparente que é o universo da consciência ou da ‘praxis’ individual”<sup>2</sup>. Para Bourdieu o *habitus* é o sistema daquelas ‘disposições’, isto é, um conjunto de princípios que regulam as práticas e representações que nos colocam no espaço contido entre uma existência isolada e uma outra partilhada onde apenas podemos existir através da inevitabilidade do corpo, individual ou colectivo, privado ou social, de que a dança, a filosofia, a arquitectura ou a cultura, se servem para serem discurso. O que me interessou foi procurar perceber como cada uma daquelas construções discursivas dependiam efetivamente do corpo, e como, na ligação entre ambos (construção discursiva e corpo), poderia definir-se um modo de corporização que o espacializa (o corpo). Para Bourdieu, o *habitus* produz práticas que geram situações. São práticas determinadas por um conhecimento internalizado e repetido, mas são práticas que também podem ser reorganizadas por uma intencionalidade disruptiva geradora de novas situações. Este seria, em princípio, o objetivo de uma disciplina, entender uma prática para a reorganizar segundo um princípio que a renovasse.

A ligação feita, em torno dos temas lançados, entre um convidado de cada área e um *performer*, coreógrafo ou encenador vindo do programa em curso na programação do Rivoli, representou um exercício em que, como num encontro cego, os participantes necessitam de uma enorme confiança prévia numa experiência que cujo desenlace à partida desconhecem. A par de uma apresentação pedida com um carácter de maior densidade aos convidados ‘disciplinares’, foram pedidas aos criadores integrados no programa do Rivoli apresentações do trabalho próprio, ambas continuadas depois com uma conversa reativa de ambas as partes e, sempre que se proporcionou, do público.

2 Citação em tradução livre, completa no original: “The social world, the site of these compromises between thing and meaning which define ‘objective meaning’ as meaning-made-thing and dispositions as meaning-made-body, is a positive challenge to someone who can only live in the mire transparent universe of consciousness or individual ‘praxis’.” (Bourdieu, [1977] 1995, p.75)



In addition to the presentations and the discussions, this publication is yet another stage of the project, because it meant a new opportunity to reflect upon the issues at stake. Each moment resulted in a chapter.

The purpose of *Public Space and Performativity* was to establish points in common between two ways of “practicing” public space: a spatial practice and a choreographic practice. The realm of performance produces links that enable the body – both in an individual and collective sense – to create the space it inhabits. For the city to “perform” as an inhabited space there has to be dissent, that is to say the coexistence of multiple ways of living. Barbara Holub spoke of her *planning unplanned* strategies, which turn the approach to social and context issues meant to foster an integrating urban development into an artistic project that is relational in nature, enabling the processes to contribute to the determination of the outcomes. Ana Rita Teodoro showed us her intense involvement with the cobbled streets, having the ground as a common territory where the steps and the stories of a given place intersect. According to Bruno Latour, the body is defined by ‘affectation’, i.e. its ability to let itself be affected by the environment. Therefore the body is “what leaves a dynamic trajectory by which we learn to register and become sensitive to what the world is made of.” (Latour, 2004: 206) In this sense, and since, in the public space, the sensitive experience is inextricably linked to the social experience, every individual movement (on the part of the dancer in the case of *Mel/Te*, or on the part of the participants in *transparadiso’s* projects) is part of a collective body (passers-by or residents).

In *Choreography and Philosophy* we looked for connections between movement and thought, which are linked by sense and the deep self-consciousness that both need. It is a translation issue: how can language, the hesitation prior to the word, and the tone of meaning cut across the space taken up by thought to the space of the movement of the body? How does an innermost awareness of what’s excluded determine the choice of movement? How can one ‘perform’ thought? Based on the project *I Am Here*, by João Fiadeiro (2003), Ana Mira reflects upon the intimate relations between body/man and space/light/shadow in a detailed and profound text, seeking to demonstrate how the intermittence between both, in images and in sounds, introduces a kind of vertigo of inexistence. The man she talks about is a body acting in that intermittence, soiled by shadow, crossing the words of gestures swallowed by air, background and time.

Todos os momentos tiveram lugar em instituições académicas procurando assim atingir um público estudantil com vista ao enriquecimento da sua experiência de aprendizagem face à relevância dos temas. Sendo nas instituições académicas que as disciplinas se transmitem, será também nesses lugares que estas se poderão reconfigurar. A publicação representa um outro momento para o projeto, para além das apresentações e das conversas, porque se constituiu como uma nova oportunidade para pensar as questões levantadas pelo projeto. Cada momento formou um capítulo deste Caderno.

*Espaço Público e Performatividade*, pretendeu estabelecer pontos de conexão entre duas formas de ‘praticar’ o espaço público: uma prática espacial e uma prática coreográfica. No domínio do performativo geram-se articulações que permitem que o corpo, no sentido individual e coletivo, produza o espaço que habita. No dissenso, isto é, na coexistência da multiplicidade desta vivência, é que se pode dizer que a cidade, enquanto espaço habitado, se ‘performa’. Barbara Holub falou-nos das suas estratégias de *planning unplanned* através das quais a abordagem a questões sociais e de contexto, como forma de promover um desenvolvimento urbano integrativo, se constituem como projetos artísticos de carácter relacional, permitindo que os processos contribuam para a determinação dos resultados. Ana Rita Teodoro mostrou-nos o seu intenso envolvimento com a calçada, o chão sendo o território comum onde se cruzam os passos e as histórias de um dado lugar. De acordo com Bruno Latour, o que define o corpo é a ‘afetação’, isto é, a capacidade que aquele tem de se deixar afetar pelo entorno. O corpo assim é “aquilo que deixa uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo” (Latour, 2008: 39). Neste sentido, e porque no espaço público a experiência do sensível está intrinsecamente ligada à experiência do social, cada movimento individual (da bailarina, no caso de *Me/Te*, ou dos participantes nos projetos do *transparadiso*) inscreve-se num corpo coletivo (transeuntes ou habitantes).

Em *Coreografia e Filosofia* procurámos conexões entre a dimensão do movimento e a do pensamento, ligados pela sensação e pela profunda consciência de si que ambos, movimento e pensamento, necessitam. A questão de tradução, isto é, como é que a linguagem, a hesitação antes da palavra, a tonalidade do significado, podem atravessar o espaço que o pensamento ocupa até ao espaço do movimento do corpo; como é que a escolha do movimento é determinada por uma íntima consciência do que se exclui; como é que o pensamento se pode ‘performar’. Ana Mira, a propósito do projeto *I Am Here*, de João Fiadeiro (2003), reflete, num texto detalhado e profundo, sobre as íntimas

The recording of that moment was lost. Perhaps in one of those *anti-flashes*, a moment of inexistence, which nothing but an uncertain anamnesis assures 'existed'... Since 2003, João Fiadeiro has reshaped *I Am Here* for different contexts and in a number of formats, from lecture-performance to seminar, to a video version in which the performer withdraws himself, 'leaves the stage' and the exhibition space takes on preponderance in the installation presented at Coimbra's Biennale Anozero, in 2017. The project *I Am Here* becomes *I Was Here*. In this publication, we decided to move from the video recording<sup>3</sup> to an essay combining image and excerpts taken from the transcribed text, seeking to yet again reshape the project, this time into a visual and poetic essay.

In order to exist, the city needs a number of structures providing a stage to the theatre of human activity. *Architecture and Scenographic Production* intended to generate critical possibilities for reflecting upon the spaciality of the stage in its relation with architectural practice. Inversely, it also intended to question the performing extent of the built space, searching for intersections with the scenic arts. The city as a stage, and the stage as a social place. João Mendes Ribeiro told us about his approach to set design, not as a mimicking of the real world, but as generating space, producing a place – much as with architecture – meant to be 'lived' and experienced from within. Notwithstanding the fact that one can't directly carry the changing nature of the stage over to the built space, this architect believes there's a constant relation between both activities.

Architect José Capela and actor and stage director Jorge Andrade represented *mala voadora*, which has a dynamics of its own in which the issues of representation and manipulation of the scene image are meant to question the scenographic device as a whole – both by the collective of people involved and the execution of the usual theatrical crafts, from staging to costumes, from set design to lighting design. It is a way of treating the performing arts in a collective and procedural fashion, building text and lines, space and movement, image and light, in a continuous and participatory process.

*Performance and Cultural Studies* was meant to go beyond the notion of performance, contaminating its territory with other fields and thoughts, namely those that pressed the so-called cultural studies forward. Its goal was to look at performance precisely from its formulation on which feminist and post-feminist thought was based, i.e. the questions of the narrative and performative nature of the body's identity. And also to look at the body as generating space by acting out its identity.

3 From another occurrence of *I Am Here* – a lecture recorded in April 2015, at ESAD Caldas da Rainha.

relações entre corpo/homem e espaço/luz/sombra procurando demonstrar como a intermitência entre ambos, nas imagens e nos sons, introduzem uma espécie de vertigem da inexistência. O homem de que ela fala é um corpo que age naquela intermitência, sujo de sombra, atravessando as palavras de gestos que o ar, o fundo, o tempo, engolem.

A gravação registo deste momento perdeu-se. Talvez num desses *antiflashes*, momento de inexistência sobre o qual apenas uma anamnese insegura oferece o garante de ‘ter sido’... João Fiadeiro tem reformulado *I Am Here* desde 2003 para diferentes contextos e em diversos formatos, desde a *conferência-performance* ao modelo de seminário, até uma versão videográfica em que o *performer* se ausenta, ‘sai de cena’ e o espaço expositivo assume preponderância na instalação realizada para a Bienal de Coimbra, Anozero em 2017. O projeto *I Am Here* passa a *I Was Here*. Nesta publicação, optámos por passar do registo vídeo<sup>3</sup> a um ensaio que combina uma dimensão visual com excertos do texto transcrito, procurando uma nova reconfiguração para o projeto num ensaio visual e poético.

Para existir, a cidade precisa de um conjunto de estruturas que se oferecem, como um palco, ao teatro da atividade humana. Pretendeu *Arquitetura e Produção Cenográfica* gerar possibilidades críticas para pensar a espacialidade do palco nas suas relações com a prática arquitetónica. Inversamente, pretendeu ainda interrogar a dimensão performática do espaço construído, procurando cruzamentos com as artes cénicas. A cidade como palco e o palco como lugar social. João Mendes Ribeiro falou-nos da sua abordagem à cenografia, não como mimetismo do mundo real mas como geradora de espaço, produzindo um lugar, tal como a arquitetura, para ser ‘vívido’ e experienciado a partir de dentro. Não obstante a mutabilidade que o palco permite não poder ser directamente transferida para o espaço construído, a relação entre ambas as atividades é, para este arquiteto, uma constante.

*A mala voadora* esteve representada por José Capela, arquiteto, e por Jorge Andrade, ator e encenador. A sua atividade caracteriza-se por uma dinâmica muito própria em que as questões de representação e de manipulação da imagem de cena, se destinam a questionar o dispositivo cénico como um todo – tanto pelo coletivo de pessoas envolvidas como pelo exercício dos ofícios habituais do teatro, da encenação aos figurinos, da cenografia ao desenho de luz. É uma forma de tratar as artes de palco de forma coletiva e processual, construindo texto e falas, espaço e movimento, imagem e luz, num processo contínuo e participado.

3 De um outro momento do *I Am Here* – uma conferência gravada em abril de 2015 na ESAD, Caldas da Rainha.

An anthropologist by training, Teresa Fradique presented a text in which she shares methodologies and ideas arising from her work on Portuguese hip-hop and the so-called *tuga rap*. Dealing with those subcultures made her realise there's an active, coded body so close to life that it overlaps it. There's a 'cultural landscape' sustaining those bodies and identities that also feed on them in order to persist. As far as those subgroups are concerned, the formation of subjectivity curiously assimilates and influences the processes of contamination by the mass phenomena of representation and 'self-performance' – the *selfie* culture and the dissemination associated with it. *Manger* confronts us with a huge and painful awareness of ourselves by being forced to be aware of the body of the performers by their actions. It is a highly specialised action. The bodies of the performers, blended with the spectators, specialise their actions – singing, talking, calling, being alone – in an unpredictable relation with the others. But their main challenge is to carry out an everyday action – eating – in a relocated space and time. The public actions of the *Musée de la Danse* thus imply a specialisation of gestures that builds a new space in itself. Boris Charmatz spoke in a spontaneous and reactive manner, and this publication presents a transcript that he later reworked.

To cross these disciplinary fields allowed us to understand several things in different ways, namely that there's a collective body within every individual body; that in the discomfort of the relation between the body and the world – the ground, the emptiness, the filth – lies a self-awareness that leads to an awareness of the other(s); that we project an image of the world over the space we inhabit, based on which we create an identity constantly changing, because by taking up space we turn it into a bodied space that the self changes as long as it lives.

Em *Performance e Estudos Culturais* pretendemos extravasar a noção de *performance* contaminando o seu território com outras áreas e pensamentos, nomeadamente aquelas que deram impulso aos chamados estudos culturais. Pretendeu-se pensar o performativo precisamente a partir da sua formulação como base do pensamento feminista e pós-feminista, a narratividade e a performatividade das questões do corpo identitário. E pensar o corpo como produtor de espaço através da atuação da sua identidade.

Teresa Fradique, antropóloga de formação, produziu um texto em que partilha metodologias e ideias surgidas do seu trabalho com o *hip-hop* português e o chamado *rap tuga*. O seu trabalho com estas subculturas permitiu-lhe perceber que há um corpo atuante, codificado, tão próximo da vida que se lhe sobrepõe. Sustentando estes corpos e identidades há uma ‘paisagem cultural’ que também deles se alimenta para perdurar. A formação da subjetividade para estes sub-grupos, curiosamente integra e influi nos processos de contaminação pelos fenómenos de massa de representação e ‘auto-performance’ – a cultura *selfie* e a disseminação que lhe está associada.

*Manger* coloca-nos perante uma imensa e dolorosa consciência de nós mesmos através da consciência do corpo dos *performers*, a que somos forçados por via da sua ação. É uma ação intensamente espacializada. Os corpos dos *performers* misturados com os espectadores, espacializam as suas ações – cantar, falar, chamar, estar só – numa relação imprevisível com os outros. Mas o seu maior desafio está em cumprir uma ação quotidiana – comer – num espaço e tempo deslocalizados. As ações públicas do *Musée de la Danse*, supõem por isso, uma espacialização de gestos que constrói em si mesma um novo espaço. Boris Charmatz falou de forma espontânea reativa e esta publicação apresenta uma transcrição por ele posteriormente retrabalhada.

Atravessar estes territórios disciplinares permitiu perceber várias coisas de diferentes formas, a saber, que há um corpo coletivo inscrito em cada corpo individual; que no desconforto da relação do corpo com o mundo – o chão, o vazio, o sujo – reside uma consciência de si que provoca uma consciência do(s) outro(s); que sobre o espaço que habitamos projetamos uma imagem do mundo a partir do qual geramos uma identidade em constante mutação, porque o espaço que ocupamos é por via da nossa ocupação um espaço corporizado que o próprio altera enquanto vive.



**#1**



# **Public Space and Performativity**

# **Espaço Público e Performatividade**

**PLANNING UNPLANNED:**  
art and artistic strategies in the urgency  
of radical societal changes

# **PLANEAMENTO NÃO PLANEADO: arte e estratégias artísticas face à urgência de mudanças sociais radicais**

**BARBARA HOLUB**

When I think of the idea of an ‘embodied space’, I immediately refer to the situation of refugees in Austria who, because of their large number, are now finally visible in the public space even though they continue to wait, in expectation, hoping, being pushed back, waiting... The title has an implication between this idea and the urgent situation of refugees in Central Europe, which concerns us all. In the case of Austria, what is most admirable and surprising is that the civil society has taken an initiative of resistance in an unpredictable way, particularly since the government decided to build fences on many frontiers. This means not only fencing off the EU (rather than considering the Mediterranean and North Africa as part of the larger geographical realm), but also rebuilding fences around nation states<sup>1</sup>.

My work as an artist and our work at *transparadiso* have been focusing on how we can use artistic strategies and urban public interventions to claim socially oriented values for societal issues as part of urban development. Since our societies have always been confronted with migration, ‘integration’ and xenophobia, those issues have also been a topic in several of our projects during the last years, and I present them as a ‘trilogy’.

The experience of these art projects/urban interventions formed the background to conceive the *Quartier Bienvenue*<sup>2</sup>, a lively new urban quarter we are currently realising in Vienna’s 10<sup>th</sup> district (together with two social housing companies and many partners<sup>3</sup>) to create innovative formats of living together, providing housing for home-based people, recent refugees and immigrants of different generations, together with cultural and vocational training facilities, as well as social infrastructure and other offers.

I will start by presenting our methodology of ‘direct urbanism’, which we have been developing to address current urban issues in the complexity of their societal implications, for which conventional methods of urban planning are no longer apt or sufficient. I will then describe a sample project of direct urbanism in Austria and a congress-shaped project for the ‘production of desires’ by creating an emancipatory, non-hierarchical setting for the participation of underprivileged residents (homeless, ex-convicts, drug addicts, etc.) living in the neglected city centre of Baltimore.

1 Since my talk in April 2016, the situation has changed dramatically: the enthusiasm of civil society, convinced of being able to change conditions, and the meanwhile abused term of ‘welcome culture’ have been replaced by a demagogic policy against refugees/immigration, spearheaded (among other right wing parties in Europe) by the Austrian Minister of Foreign Affairs, Sebastian Kurz (Österreichischen Volkspartei – Austrian’s People Party).

2 We chose the French word for ‘welcome’, not only because of the above-mentioned abuse of the term ‘welcome culture’, but also to position it in reference and as a counterpart to the Belvedere Castle.

3 Housing companies: WBV-GPA, EBG. Architects: M&S Architekten, gerner°gerner plus, transparadiso. Landscape architecture: YEWO LANDSCAPES. Social cooperation partners: Caritas and Jugend am Werk.

Quando penso na ideia de ‘espaço corporizado’ imediatamente me remeto à situação atual dos refugiados na Áustria que, pelo seu número, adquiriram visibilidade no espaço e que continuam à espera, na expectativa, à espera... O título ‘*bodied spaces*’ tem uma implicação muito atual entre esta ideia e a situação de urgência dos refugiados na Europa Central, que nos diz respeito a todos. No caso da Áustria, o que é mais admirável e surpreendente é a sociedade civil ter tomado iniciativa de um modo imprevisível, de resistência, particularmente desde que o governo decidiu construir vedações em muitas fronteiras. Isso significa não apenas vedar a UE, em vez de considerar que o Mediterrâneo e o Norte de África integram o território geográfico mais vasto, mas também reerguer vedações em torno de estados nação<sup>1</sup>.

O meu trabalho enquanto artista e o nosso trabalho no *transparadiso* têm-se concentrado em usar estratégias artísticas e intervenções públicas urbanas como forma de reivindicar valores de cariz social para questões societais no âmbito do desenvolvimento urbano. As nossas sociedades sempre se confrontaram com a migração, a ‘integração’ e a xenofobia, questões que têm percorrido muitos dos nossos projetos nos últimos anos e que aqui apresento como uma ‘trilogia’.

A experiência dessas obras de arte/intervenções urbanas constitui o pano de fundo para a conceção do *Quartier Bienvenue*<sup>2</sup>, um bairro urbano novo e animado que estamos neste momento a concretizar (com duas empresas de habitação social e outros parceiros<sup>3</sup>) no 10º distrito de Viena, para criar formatos inovadores de coabitação, dando alojamento a nacionais, refugiados recentes e imigrantes de várias gerações, juntamente com instalações culturais e de formação profissional, infraestruturas sociais e muitas outras ofertas.

Começo por apresentar a metodologia de ‘urbanismo direto’, que vimos desenvolvendo para lidar com questões urbanísticas atuais na complexidade das suas implicações societais e para as quais os métodos convencionais de planeamento urbano já não são adequados nem suficientes. Passo, depois, a descrever um projeto modelo de urbanismo direto na Áustria e um projeto que se serve do formato de um congresso para a ‘criação de desejos’, gerando um contexto de emancipação não hierárquico para a participação de habitantes desfavorecidos (sem-abrigo, ex-presidiários, toxicodependentes, etc.) a viver no centro negligenciado da cidade de Baltimore.

1 Desde que dei a palestra em abril de 2016, a situação mudou drasticamente: o entusiasmo da sociedade civil, convencida de ser capaz de mudar a situação, e o termo ‘cultura de boas-vindas’, entretanto abusado, foram substituídos por uma política demagógica contra os refugiados/a imigração, encabeçada (entre outros partidos de direita europeus) pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros da Áustria, Sebastian Kurz (Österreichischen Volkspartei – Partido Popular Austríaco).

2 Adotámos a palavra francesa para ‘bem-vindos’, não apenas pelo abuso acima mencionado da expressão ‘cultura de boas-vindas’ mas também para a relacionar com e opor ao Castelo de Belvedere.

3 Empresas de construção civil: WBV-GPA, EBG. Arquitetos: M&S Architekten, gerner\*gerner plus, *transparadiso*. Arquitetura paisagística: YEWO LANDSCAPES. Parceiros de cooperação social: Caritas e Jugend am Werk.

## Direct urbanism<sup>4</sup>

Direct urbanism is a new method of planning, beyond ‘bottom up’ and ‘top down’ models, that involves artistic strategies and interventions on an equal level with conventional planning strategies. They are an intrinsic element of a process-oriented, open-ended urban planning focussing on people and on how the living together of diverse social and cultural communities can enhance our communal life. Within these processes, communication in various directions, internal and external, and collaborations are essential elements. Even though our interventions are often conceived in order to involve people on different levels and from different backgrounds and expertise, we are reluctant to use the often-abused term of ‘participation’. It is important to consider carefully at which moment and for which goal people should be involved, what kind of means are necessary to have a specific impact according to the goals, and to develop a timeline on which these participatory elements become part of the longer-term urban development, resulting in an urban concept or a master plan. One could consider this process of switching between artistic-urban and conventional planning methods like a ‘score’, which opens up space for the unplanned – connecting the (unforeseen) results created during the process to the goal of the whole project, and being open to change the process accordingly. That means that we use the term ‘performance’ in a different way than dancer/performers who act in public space do. In our work, we challenge the relationship between people/participants and their social and urban context, providing them with special situations to experience themselves apart from their daily routine – to confront them with the question of assuming responsibility, to ‘produce desires’ for issues beyond personal interests, and to promote qualities and values for the common wellbeing, for a shared communal life. The ‘production of desires’ is a strategy we often use in direct urbanism as a starting point to develop differentiated programmes of urban planning.

Direct urbanism is dedicated to a socially and societally engaged urban planning, counteracting the currently prevailing neoliberal economic interests in urban development. One of the main questions is: how can artists and their practices maintain their critical voice and (yet) be considered experts on an equal level with other experts, like urban planners or sociologists? This is important, since artists involved in urban planning issues are often expected to resolve

<sup>4</sup> We chose to use the term ‘direct urbanism’ – rather than, for instance, ‘performative urbanism’, even though we often work with performing strategies – since we considered it relevant to relate to Emma Goldman’s ‘direct action’. Emma Goldman was a Lithuanian activist who assumed in the early twentieth century a key role in the development of anarchism in North America. She defended ‘direct action’ against authority and strategies such as the general strike.

## Urbanismo direto<sup>4</sup>

O urbanismo direto é um novo método de planeamento, para além dos modelos ‘*bottom up*’ ou ‘*top down*’, que envolve estratégias e intervenções artísticas em pé de igualdade com estratégias de planeamento convencionais. Aquelas constituem um elemento intrínseco de um planeamento urbano aberto, voltado para o processo e centrado nas pessoas e na forma como a coabitação de comunidades sociais e culturais distintas pode fortalecer a nossa vida comunitária. A comunicação multidirecional, tanto para dentro como para fora, bem como as colaborações, são elementos essenciais nesses processos. Ainda que as nossas intervenções sejam frequentemente pensadas de modo a envolver pessoas em patamares diferentes e com formação e competência diversificadas, temos reticências quanto à utilização, frequentemente abusiva, do termo ‘participação’. Há que ponderar cuidadosamente em que momento e com que intenção se deve envolver as pessoas, que tipo de meios são necessários para obter um impacto específico de acordo com os objetivos e elaborar um calendário em que esses elementos participativos passem a fazer parte do desenvolvimento urbano de longo prazo, conduzindo a um conceito de urbanismo ou a um plano diretor. Poder-se-ia considerar esse processo de alternância entre métodos de planeamento artístico-urbanos e métodos convencionais como uma ‘partitura’, que cria espaço para o imprevisível – ligando os resultados (não previstos) produzidos durante o processo ao objetivo de todo o projeto e tendo abertura para alterar o processo em conformidade. Significa isso que empregamos o termo ‘*performance*’ de forma diferente da dos dançarinos/intérpretes que atuam no espaço público. No nosso trabalho, problematizamos a relação entre pessoas/participantes e o seu contexto social e urbano, proporcionando-lhes vivências especiais fora da rotina quotidiana – para os confrontar com a questão da assunção de responsabilidade, para ‘criar desejos’ por questões que estão para lá dos interesses pessoais e para encorajar características e valores para o bem-estar comum, para uma vida comunitária partilhada. A ‘criação de desejos’ é uma estratégia que empregamos frequentemente no urbanismo direto como ponto de partida para o desenvolvimento de programas diversificados de planeamento urbano.

O urbanismo direto está vocacionado para um planeamento urbano social e societalmente empenhado, contrariando os interesses económicos neoliberais que prevalecem atualmente no desenvolvimento urbano. Uma das principais

4 Optou-se por usar a expressão ‘urbanismo direto’ em vez de ‘urbanismo performativo’, porque, ainda que trabalhemos frequentemente com estratégias performáticas, nos pareceu pertinente a relação com a ‘ação direta’ de Emma Goldman. Emma Goldman foi uma ativista lituana que assumiu no início do século xx um papel fundamental no desenvolvimento do anarquismo na América do Norte. Defendeu a ‘ação direta’ contra a autoridade e estratégias como por exemplo a greve geral.



problems deriving from other realms of society and political decision-making (a lack of socially engaged urban planning, for instance), or they are called to create short-term events as ‘entertainment’ that has no impact on the further urban planning process. In order to explore the potential of involving artists as experts on an equal level with other experts, and to claim their relevant impact, I directed a research project at the Vienna University of Technology (2010–2013), which resulted in the publication *Planning Unplanned – Can Art Have a Function? Towards a New Function of Art in Society*.

With this research project we tried to, on the one hand, identify artistic strategies and tools, and on the other hand, collect examples that we considered relevant, beyond usual public art practices, and with an impact in a long-term perspective on urban development. The underlying question is what we understand as the ‘autonomy of art’, or if art can have a function – and in which context – while maintaining its autonomy. Therefore, it is important to look at what art ‘can do’ and ‘cannot do’ in the context of urban development<sup>5</sup>.

#### **What art can't do in the context of urban development:**

- Art is not a problem solver;
- Art cannot resolve larger societal problems stemming from systems that produce social and economic inequality;
- Art cannot be an interim solution for neglected neighbourhoods. If art and artistic strategies are involved in urban issues, they need to be integrated in a long-term perspective of urban development introducing new societal values and involving larger societal aspects;
- Art does not fulfil expectations of commissioning parties in a direct way;
- Art must not take over responsibilities of other domains (thus exempting these domains from their responsibility);
- Beyond ‘best practice’: tools and strategies cannot be transferred on a 1:1 level.

#### **What art can do in the context of urban development:**

- Art asks questions that others don't ask;
- Art can use its position as an extra in society as ‘*perruque*’<sup>6</sup> (Michel de Certeau);
- Art projects in urban public space offer a different view on existing situations, expanding or shifting the context;
- Artistic strategies unveil hidden potentials;
- Art can create poetic moments – beyond the spectacle.

<sup>5</sup> I put these statements together on the occasion of the transatlantic symposium *The Role of Artists & The Arts in Creative Placemaking*, which was held while I realised *The First World Congress of the Missing Things* in Baltimore, 2014.

<sup>6</sup> Michel de Certeau describes the concept of ‘la perruque’ in his book originally published in English in 1984, *The Practice of Everyday Life*, a french word meaning ‘wig’, but colloquially used to describe a diversionary practice of using an employers resources for personal use (Editor’s Note).

questões é saber como é que os artistas e as suas práticas podem manter a sua voz crítica e (ainda assim) serem vistos como especialistas em pé de igualdade com outros, tal como urbanistas ou sociólogos. É importante assinalar isto, porque é frequente haver a expectativa de que os artistas envolvidos em questões de planeamento urbano possam solucionar problemas oriundos de outras esferas da sociedade e tomadas de decisão políticas (por exemplo, uma falta de planeamento urbano socialmente empenhado), ou sejam chamados a criar ‘entretenimento’ de curta duração sem qualquer impacto no processo de planeamento urbano subsequente. De forma a explorar o potencial do envolvimento de artistas enquanto especialistas com outros especialistas, e para reivindicar a importância da sua influência, coordenei um projeto de investigação na Universidade Técnica de Viena, entre 2010 e 2013, que resultou na publicação de *Planning Unplanned – Can Art Have a Function? Towards a New Function of Art in Society*. Com este projeto de investigação, procurámos, por um lado, identificar estratégias e ferramentas artísticas e, por outro lado, recolher exemplos que considerávamos relevantes (para lá de práticas artísticas públicas comuns) e com impacto numa perspetiva de longo prazo no desenvolvimento urbano. A questão subjacente é o que entendemos por ‘autonomia da arte’ ou se a arte pode ter uma função – e em que contexto – mantendo a sua autonomia. Torna-se, assim, importante, olhar para o que a arte ‘pode fazer’ e ‘não pode fazer’, no âmbito do desenvolvimento urbano<sup>5</sup>.

#### **O que a arte não pode fazer no âmbito do desenvolvimento urbano:**

- A arte não resolve problemas;
- A arte não sana problemas sociais mais vastos, decorrentes de sistemas que geram desigualdade social e económica;
- A arte não é uma solução provisória para bairros negligenciados. Para a arte e as estratégias artísticas se envolverem em assuntos urbanos, precisam de ser integradas numa perspetiva de longo prazo de desenvolvimento urbano que introduza valores sociais novos e envolva aspetos sociais mais vastos;
- A arte não satisfaz as expectativas dos contratantes de forma direta;
- A arte não deve assumir responsabilidades de outras áreas (isentando, dessa forma, essas áreas da sua responsabilidade);
- Para lá das ‘melhores práticas’: não se podem transferir ferramentas e estratégias à escala de 1:1.

<sup>5</sup> Esta declaração foi preparada por ocasião do simpósio transatlântico *The Role of Artists & The Arts in Creative Placemaking* que decorreu enquanto concretizava o *The First World Congress of the Missing Things*, em Baltimore, em 2014.

The specific context needs to be taken into account: learning from other contexts with similar problems/issues, in order to develop new approaches. Now I will return to the projects, in order to show how we address these issues and highlight some of the performing/participatory strategies we have been developing in direct urbanism.

### ***Paradise Enterprise***

For *Paradise Enterprise* (2012 – 2014), we received funding from the Vienna Agency for Creative Industry, in order to create a sample project of direct urbanism. The funding enabled us to shift the relationship between client and author: now we could select a city that was open-minded enough to explore this new approach and to collaborate with us.

We chose Judenburg, a town of about 10,000 inhabitants that has been shrinking<sup>7</sup>, in a region in Styria. Judenburg has great resources, such as a beautiful historic city centre and underestimated landscape spaces, and managed to convert the formerly state-owned steel factory into a private company, while keeping a large number of the former employees. The city government is socially and culturally engaged, and has been developing innovative ideas and introducing programmes on many levels<sup>8</sup>, which we consider a prerequisite for a successful project. In addition, Judenburg has a variety of excellent educational facilities. However, young people who leave to study often do not come back, because they have no future work prospects in town. This problem is common to many European cities, and if you come in as an artist, urban designer or architect, you certainly won't be able to resolve such a large societal issue. But what you can do is provide people with situations where they can be encouraged to take matters into their own hands, rather than remaining in a passive position, and to personally experience that even small steps can contribute to long-term changes.

In the research we carried out on site with local people, we identified two main areas of intervention, both having under-recognised potential for the whole town: the landscape space of the Mur River, and the area of the former Paradise Garden of an ex-monastery, which had been converted into social housing, and in spite of its promising address – Paradise Street – was stigmatised by a bad reputation.

<sup>7</sup> The 10,000 inhabitants mark is a crucial figure for towns in Austria concerning funding from the Federal Government. In order to achieve and maintain this figure, towns try to incorporate surrounding villages. In order to counteract competition among neighbouring communes, Judenburg has proposed an innovative concept of a new type of city: the City of Aichfeld would integrate around 8 towns of the geographical area, combine resources and highlight the specific strengths of each town/village, reduce administration costs and encompass around 50,000 inhabitants.

<sup>8</sup> For example, an artists-in-residence programme, for which they built special housing and studio facilities, the experimental electronic music festival *Liquid Music*, and the cultural programme *Judenburg Sommer*.

### O que a arte pode fazer no âmbito do desenvolvimento urbano:

- A arte coloca questões que outros não colocam;
- A arte pode fazer uso da sua posição de excedente na sociedade como ‘*perruque*’<sup>6</sup> (Michel de Certeau);
- Os projetos de arte no espaço público urbano proporcionam uma visão diferente de situações existentes, expandindo ou mudando o contexto;
- As estratégias artísticas revelam potenciais escondidos;
- A arte pode criar momentos poéticos – para lá do espetáculo.

É preciso considerar o contexto específico: aprender com outros contextos com problemas/questões semelhantes, de modo a desenvolver abordagens novas. Para mostrar como lidamos com essas questões, destaco dois projetos que resultam das estratégias performativas/participativas que vimos desenvolvendo no urbanismo direto.

### ***Paradise Enterprise***

No caso de *Paradise Enterprise* [*Empreendimento Paraíso*] (2012–2014), recebemos financiamento da Agência de Viena para a Indústria Criativa para criar um projeto modelo de urbanismo direto. O financiamento permitiu-nos mudar a relação entre cliente e autor: podíamos agora selecionar uma cidade que fosse suficientemente aberta para explorar esta abordagem nova e colaborar connosco.

Escolhemos Judenburg, uma vila com cerca de 10 000 habitantes, cuja população tem vindo a decrescer<sup>7</sup>, numa região de Styria. Judenburg dispõe de ótimos recursos, tais como um centro histórico bonito e espaços de paisagem subestimados, e foi capaz de converter a antiga fábrica siderúrgica estatal numa empresa privada mantendo um grande número de antigos trabalhadores. A administração municipal demonstra empenho social e cultural e vem desenvolvendo ideias inovadoras e introduzindo programas em muitos domínios<sup>8</sup>, o que consideramos um pré-requisito para um projeto de sucesso. Para mais, Judenburg dispõe de excelentes estabelecimentos de ensino. Todavia, quando os jovens saem para estudar, muitas vezes não regressam, por não haver perspetivas profissionais de futuro para eles na vila. Este problema é comum a muitas cidades europeias

<sup>6</sup> Michel de Certeau descreve o conceito ‘la perruque’ no seu livro originalmente publicado em 1984, *The Practice of Everyday Life*, palavra francesa para ‘peruca’, mas coloquialmente é usada para descrever uma prática diversionária de usar recursos de empregadores para uso pessoal (Nota de Editor).

<sup>7</sup> 10 000 habitantes é um limiar crítico para as vilas austríacas no que toca a financiamento do governo federal. Para alcançar e manter esse número, as vilas procuram incorporar as aldeias circundantes. Para contrariar a competição entre comunas vizinhas, Judenburg propôs um conceito inovador de um novo tipo de cidade: a Cidade de Aichfeld integraria cerca de 8 vilas da área geográfica, juntaria recursos e destacaria as mais-valias específicas de cada vila/aldeia, reduziria despesas de administração e teria sob a sua alçada cerca de 50 000 habitantes.

<sup>8</sup> Por exemplo: um programa de residências artísticas, para o qual construíram alojamento e estúdios, o festival de música eletrónica experimental *Liquid Music* e o programa cultural *Judenburg Sommer*.

In the first phase of the project, we focussed on exploring the hidden qualities of the Mur River and its river banks, while working on a concept to establish the former Paradise Garden as a new central element and public space to connect the bourgeois city centre to the working class neighbourhood and steel factory on the other side of the river. As a first step, we invited residents to show us their secret places along the river, shifting the expertise to local people. Then we built the raft Amamur together with young people, to rediscover the landscape space of the river from a different perspective – from the river. Public rides in the Amamur were held in order to use this new experience to produce desires for Paradise Garden, and to establish manifold co-operations with local organisations and schools.

In the second phase, we received additional funding from Public Art Styria to activate the public space in Paradise Street with three public art projects, all based on the pronounced desires and thoughts of the people, which we had collected during the first phase.

Stefan Demming's *Die kleinste Show der Welt 2* [*The Smallest Show on Earth 2*] referred to the Circus Square next to Paradise Garden, which had also been 'shrinking' – in this case, the difficult survival of circuses led to this square experiencing an ongoing loss of its original use. The artist offered a temporary circus, and invited people to show their talents and produce the show themselves. This was the beginning of an emancipatory process, also for the residents of Paradise Street, who actively participated.

Folke Köbberling's *Girls Club* was based on the girls wanting to have a refuge apart from boys, which the artist realised as a sunken space, together with a 'paradise garden', the beginning of a community garden – the word 'paradise' [*paradies*] has a double meaning in Austrian language: it also means tomatoes [*paradeiser*]! Christine and Irene Hohenbüchler developed *wir wollen BMX + pumptrack* [*We Want BMX + Pump Track*] in response to the biggest wish of the guys: in several workshops, the youngsters conceived this hybrid large scale new landscape area, helped building it and took care of it themselves.

e é claro que um artista, urbanista ou arquiteto não é capaz de solucionar uma questão societal tão vasta. Mas o que se pode fazer é proporcionar situações de encorajamento individual, levando cada um a sentir que mesmo pequenos passos podem contribuir para mudanças a longo prazo.

Na pesquisa que efetuámos no local, com pessoas da região, identificámos duas áreas de intervenção principais, ambas dispendo de potencial insuficientemente reconhecido para toda a vila: a paisagem do rio Mur e a zona do antigo Jardim do Paraíso e do que fora um mosteiro, convertido em habitação social e que, apesar do seu endereço promissor – Rua do Paraíso –, era estigmatizada por uma má reputação. Na primeira fase do projeto, centrámo-nos na exploração dos atributos ocultos do rio Mur e das suas margens, enquanto trabalhávamos num conceito para tornar o antigo Jardim do Paraíso num elemento central e espaço público novo que fizesse a ligação entre o centro da cidade burguês, e o bairro da classe operária e a fábrica siderúrgica do outro lado do rio. O primeiro passo foi pedir aos moradores que nos mostrassem os seus lugares secretos ao longo do rio, passando a população local a ser a especialista. Depois, construímos a jangada Amamur com jovens, para redescobrir a paisagem fluvial a partir de uma perspectiva diferente – desde o rio. Fizeram-se passeios públicos na Amamur como forma de gerar desejo pelo Jardim do Paraíso, e a estabelecer múltiplas cooperações com organizações e escolas locais.

Na segunda fase, recebemos fundos suplementares da Public Art Styria para desenvolver três projetos de arte pública, todos baseados nos desejos e considerações manifestados pelas pessoas, que tínhamos reunido durante a primeira fase. *Die kleinste Show der Welt 2* [*O Espectáculo Mais Pequeno da Terra 2*], de Stefan Demming, remetia para a Praça do Circo, ao lado do Jardim do Paraíso, que também vinha ‘encolhendo’ – neste caso, a dificuldade de os circos sobreviverem levou a que a praça tenha sentido uma perda contínua do seu uso original. O artista disponibilizava um circo temporário e convidava as pessoas a mostrarem os seus talentos e a produzirem elas próprias o espetáculo. Isso foi o princípio de um processo de emancipação, inclusive para os moradores da Rua do Paraíso, que participaram ativamente. *Girls Club* [*Clube de Raparigas*], de Folke Köbberling, baseava-se na vontade de as raparigas terem um refúgio dos rapazes, que a artista concretizou como um espaço cavado, em conjunto com um ‘jardim do paraíso’, o começo de uma horta comunitária – a palavra ‘paraíso’ [*paradies*], na Áustria, tem dois sentidos: também quer dizer tomates [*paradeiser*]!

Christine e Irene Hohenbüchler desenvolveram *wir wollen BMX + pumptrack* [*Queremos BMX + Pista*] em resposta ao maior anseio dos rapazes: em várias oficinas, os jovens conceberam esta nova zona de paisagem, híbrida e de grandes dimensões, ajudaram a construí-la e tomaram conta dela.



Since there was no production budget (apart from the city providing a public space for the project, an apartment and, most importantly, a partner collaborating with us), we tried to accumulate all resources available, and therefore also involved students from the Vienna University of Technology. One of their projects proposed urban knitting, which was then taken on with big enthusiasm by residents, aiming at a World Guinness Record for the ‘largest urban knitting’<sup>9</sup> by covering one of the bridge pillars in Paradise Garden.

All these projects and the knowledge we had gained throughout the process fed into a longer-term urban plan to turn Paradise Garden into a new urban public space developed on a parallel level. In spite of Judenburg’s shrinking, small apartments for singles are missing. Therefore, we proposed a housing project for singles at Paradise Garden, thus enhancing a social mix to counteract the stigmatised social housing.

<sup>9</sup> The World Guinness Record was missed by just a few square meters and went to a flat knitting project in Hong Kong.

Inauguração do pilar de tricô /  
Opening of the knitted pillar © Barbara Holub



Uma vez que não havia orçamento para a produção (à exceção de o município disponibilizar um espaço público para o projeto, um apartamento e, principalmente, um parceiro que colaborasse connosco), procurámos acumular todos os recursos disponíveis e envolvemos alunos da Universidade Técnica de Viena. Um dos seus projetos propunha um tricô urbano, o que os moradores assumiram com grande entusiasmo, procurando conquistar o recorde mundial do Guinness para o ‘maior tricô urbano’<sup>9</sup>, revestindo um dos pilares da ponte do Jardim do Paraíso. Todos estes projetos e o conhecimento que tínhamos adquirido ao longo do processo alimentaram um plano urbanístico, a mais longo prazo, de tornar o Jardim do Paraíso num novo espaço público urbano desenvolvido em paralelo. Apesar de Judenburg estar a perder habitantes, há falta de apartamentos pequenos para solteiros. Assim sendo, propusemos um projeto de habitação para solteiros no Jardim do Paraíso, reforçando uma miscigenação social que contrariasse o estigma da habitação social.

9 O recorde mundial do Guinness não foi atingido por uns meros metros quadrados e foi atribuído a um projeto de tricô de Honguecongue.





*Paradise Enterprise*

Plano de desenvolvimento urbano / Urban Development Plan 2014



- 1. Percurso Pedonal / Pedestrian Path** **2. Habitações / Housing** **3. Jardim do Paraíso / Paradise Garden**  
**4. Girls Club** **5. Campo de Futebol / Football Field** **6. Infraestrutura / Infrastructure**  
**7. Pista BMX / BMX Pump Track** **8. Onda de Surf / Surf Wave** **9. Convés / Deck** **10. Evento temporário / Temporary Event**  
**11. Passeio ao longo do Mur / Mur-Promenade**

## ***The First World Congress of the Missing Things***

When I was invited to develop a project within the National Endowment for the Arts programme for Creative Placemaking, my main concern was how to deal with this unknown situation from a distance without making wrong assumptions (even though I could imagine the context based on my other experiences in the USA). Baltimore has been shrinking on a scale similar to Detroit, even though this is hardly ever said.

The project took place in the newly founded Bromo Arts District<sup>10</sup>, in the formerly lively and wealthy city centre of Baltimore, which has been decaying since the wealthy white business people left the city in the 1950s<sup>11</sup>. Meanwhile, this area has become a 'home' for homeless people, drug addicts and ex-convicts without a social plan provided by the city government. Therefore, my goal was to create an artistic urban setting that would address social and societal issues, producing a longer-term impact beyond the short-term event, and critically addressing the abyss of gentrification.

I proposed *The First World Congress of the Missing Things* as a project in urban public space<sup>12</sup> to return the voice to the people who inhabit that space – people who are usually considered unwanted. Since the format of a congress is known for the production of knowledge by experts, I shifted this expertise to local experts with diverse backgrounds from the whole city, but especially addressing people inhabiting the space around Lexington Market, to position their relevant issues. As location for of the Congress I chose the entrance area of the Lexington Market subway station, for which I conceived a non-hierarchical spatial setting – thus counteracting the usually exclusive format of a congress – which turned this neglected space into a lively public space. In order to prepare the Congress<sup>13</sup> and collect the 'missing things', we established an office at Current Space (an artist-run space on Howard Street, around the corner from Lexington Market) and an information booth inside Lexington Market, and we held many

10 'Arts and entertainment districts' are part of the new programmes for Creative Placemaking, where entertainment is usually more important than art. [www.msac.org/programs/arts-entertainment-districts](http://www.msac.org/programs/arts-entertainment-districts) (last access 21/08/2017)

11 The 'white flight': Baltimore (Maryland) had 950,000 inhabitants in 1950, 24% of which were African Americans, and 623,000 inhabitants in 2014, 63,3 % of which African Americans and 28,3 % whites. Today, the area between Washington DC and Baltimore is the richest in the US.

12 Since then, I have been exploring the *Congress of the Missing Things* as a method for developing innovative and context-related urban programmes produced by the people.

13 I carried out the project in the frame of the Master's Degree in Social Design – Arts as Urban Innovation at the University of Applied Arts in Vienna, with students Marie-Christin Rissinger, Elisabeth Stephan and Julian Verocai. *The First World Congress of the Missing Things* was part of TRANSIT, an initiative of the Washington DC cluster of the European Union National Institutes for Culture and the Baltimore Office of Promotions & the Arts, and it was supported by a grant from the European Union, a grant from ArtPlace America, and the Maryland Transit Administration.

## **O Primeiro Congresso Mundial das Coisas em Falta**

Para desenvolver um projeto no âmbito do *Programme for Creative Placemaking* pelo *National Endowment for the Arts*, a principal preocupação foi como lidar, à distância, com uma situação desconhecida sem fazer suposições erradas (apesar de poder imaginar o contexto com base nas minhas outras experiências nos EUA). Baltimore tem vindo a perder população a uma escala semelhante à de Detroit, apesar de isso raramente ser mencionado.

O projeto decorreu no recém-criado bairro artístico de Bromo<sup>10</sup>, no outrora animado e abastado centro de Baltimore, que entrou em decadência desde que os empresários brancos deixaram a cidade, nos anos 1950<sup>11</sup>. Entretanto, este local tornou-se 'lar' de sem-abrigo, toxicodependentes e ex-presidiários, sem um plano social providenciado pela administração municipal. Consequentemente, o objetivo era criar um contexto urbano artístico dirigido a questões sociais e societárias que tivesse um impacto a mais longo prazo do que o evento temporário e que abordasse de forma crítica o abismo da gentrificação.

Propus *O Primeiro Congresso Mundial das Coisas em Falta* como um projeto para o espaço público urbano<sup>12</sup> que devolvesse a voz às pessoas que aí residem – pessoas que normalmente são consideradas indesejáveis. Visto o formato de congresso se caracterizar pela produção de conhecimento por especialistas, passou-se essa perícia para especialistas locais oriundos de diversos meios de toda a cidade, mas dirigindo-se especialmente a moradores em torno do mercado de Lexington, para colocarem os seus problemas mais importantes. Escolheu-se a zona de entrada da estação de metro do mercado de Lexington como local do Congresso<sup>13</sup>, para a qual projetámos uma configuração espacial não hierárquica – contrariando, assim, o formato habitualmente único de um congresso –, o que transformou aquele espaço negligenciado num espaço público animado pela duração do evento. De modo a preparar o Congresso e reunir as 'coisas em falta', montámos um escritório no *Current Space* (um espaço gerido por artistas na Rua Howard, ao

10 Os 'bairros artísticos e de entretenimento' fazem parte dos novos programas de *Creative Placemaking* onde, por norma, o entretenimento é mais importante do que a arte. [www.msac.org/programs/arts-entertainment-districts](http://www.msac.org/programs/arts-entertainment-districts) (última consulta 21/08/2017)

11 A 'fuga branca': Baltimore (estado de Maryland) tinha 950 000 habitantes em 1950, 24% dos quais afro-americanos, e 623 000 habitantes em 2014, 63,3% dos quais afro-americanos e 28,3% brancos. Hoje, a região entre Washington DC e Baltimore é a mais rica dos EUA.

12 Desde então, venho explorando o *Congress of the Missing Things* enquanto método para desenvolver programas urbanísticos inovadores e relacionados com o contexto, realizados com o envolvimento das pessoas.

13 Levei a cabo o projeto no âmbito do Mestrado em Design Social – As Artes enquanto Inovação Urbana, da Universidade de Artes Aplicadas de Viena, com os alunos Marie-Christin Rissinger, Elisabeth Stephan e Julian Verocai. *The First World Congress of the Missing Things* foi integrado parte do TRANSIT, uma iniciativa do grupo de Washington DC dos Institutos Nacionais da União Europeia para a Cultura e do Secretariado de Baltimore para a Divulgação e as Artes (BOPA), e foi apoiado por uma bolsa da União Europeia, uma bolsa do ArtPlace America e pela Autoridade de Trânsito de Maryland.



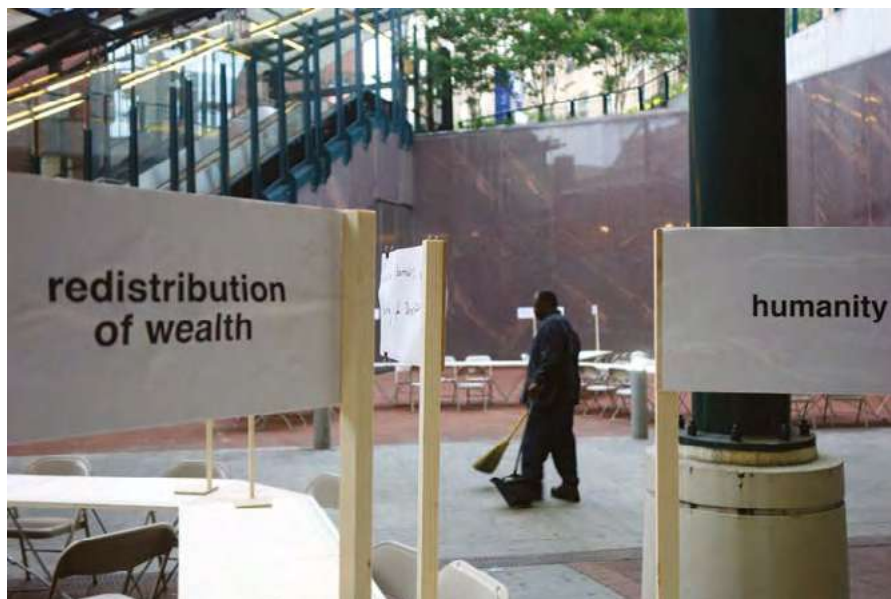
events and public performances to inform and engage people with many different backgrounds. The submitted issues could be followed on a website.

The Congress itself was a unique success: in spite of the still prevailing problematics of segregation, black people trusted us, ‘white’ Europeans, since we had been working for almost two months on site. The established confidence enabled a vivid exchange among all participants, transgressing racial barriers during the Congress.

In the closing event, the *Charter of the Missing Things* was handed over to Stephanie Rawlings-Blake, Mayor of Baltimore. In addition to the engaged discussions during the Congress, there were clear outcomes for the next steps: an information centre providing information on social aid and housing, e.g., to be installed at the entrance area of the subway station, and an abandoned house on Howard Street to be turned into a craftsmanship vocational centre, where homeless people, drug addicts, and others could be trained to develop a perspective for their future and also to adapt and renovate empty houses for their own use<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> I was invited to present *The First World Congress of the Missing Things* at the 65<sup>th</sup> UN NGO/DPI conference in New York, in August 2015, by Shamina de Gonzaga, from the World Council of Peoples for the United Nations, a non-profit organisation from New York. A funder expressed his interest in supporting these next steps, but unfortunately BOPA did not take any interest.





dobrar da esquina do mercado de Lexington) e um posto de informação dentro do mercado de Lexington, e fizemos várias atividades e atuações públicas, para informar e envolver as pessoas oriundas de meios diferentes. As questões apresentadas podiam ser acompanhadas numa página de *Internet*.

O Congresso em si foi um êxito: apesar da problemática da segregação que ainda prevalece, a população negra confiou em nós, “brancos” europeus, por termos estado a trabalhar quase dois meses no local. A confiança que se estabeleceu permitiu uma troca intensa entre todos os participantes, quebrando as barreiras raciais durante o Congresso.

Na cerimónia de encerramento, foi entregue a Stephanie Rawlings-Blake, presidente da câmara de Baltimore, o *Charter of the Missing Things*. Para além das conversas participadas durante o Congresso, este teve consequências claras para as etapas seguintes: um centro de informação que forneça informação sobre ajuda e habitação social, p.ex., a ser instalado na zona de entrada da estação de metro, e uma casa abandonada na Rua Howard a transformar num centro vocacional de artesanato onde pessoas sem-abrigo, toxicodependentes e outros poderiam ter formação para ganharem uma perspetiva de futuro e também para adaptar e reabilitar casas devolutas para o seu próprio uso<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Fui convidada para apresentar *The First World Congress of the Missing Things* na 65ª Conferência das Nações Unidas NGO/DPI, em Nova Iorque, em agosto de 2015, por Shamina de Gonzaga, do World Council of Peoples for the United Nations, uma organização sem fins lucrativos de Nova Iorque. Um financiador manifestou o seu interesse em apoiar estas próximas etapas, mas infelizmente a BOPA não mostrou qualquer interesse.

## TRILOGY

### *Je suis arabe – A Right to Poetics*

The performance *Je suis arabe – A Right to Poetics* was developed for the exhibition *Operation Goldhaube* [*Operation Golden Barret*], at the Museum of Folk Art/Salzburg Museum, Austria<sup>15</sup>. We developed special ‘golden barrets’ as gilded satellite dishes, which were equipped with CB-radio for transmitting the 1993 poem (that today we would call ‘activist’) *La volonté de vivre*, by Tunisian author Abou el Kacem Chebbi, both in Arab and for the first time in a German translation.

*Je suis arabe – A Right to Poetics* wanted to counteract the prevailing one-dimensional perception and presentation of ‘Arabs’ (in this generalisation) and immigrants from Arab countries as a potential threat, by introducing this eminent piece of Arab literature. The performance took place in two locations in Salzburg, on April 11, 2015. At the Museum of Folk Art, Akram al Halabi read the first part of the text in Arab from the balcony. It was transmitted to the Hellbrunn Park, where I continued the reading of the poem in German. The second part took place in front of and inside the Schwarzenberg Barracks, at the site where the air defence system Goldhaube had been tested for the first time and from where it is still directed.

This complex piece of poetry, which is hardly known in Europe<sup>16</sup> even though it was essential for the Arab Spring, addresses the vague, ubiquitous fear of ‘the Arab’ (Islamic, Muslim) used by right-wing parties for their propaganda that produces simple yet directly related emotions like ‘love for home’ and ‘fear of foreigners’. Due to the ongoing stream of refugees, the Schwarzenberg Barracks were opened as a refugee camp in September 2015. *Je suis arabe – A Right to Poetics* thus experienced some topicality, especially since the longer-term impact of the large streams of migrants and refugees on our society cannot be foreseen.

At the same time we were preparing *Je suis arabe – A Right to Poetics*, we worked on a project for Sousse, Tunisia.

<sup>15</sup> For the first time, this museum invited contemporary artists to engage with its topics. We interpreted the ‘golden barret’ in its ambivalence and double meaning, between the traditional cultural heritage (the golden barret is a historical headwear whose tradition is still cultivated in cultural associations in Salzburg and Upper Austria) and the Austrian air surveillance system that had been named ‘golden barret’.

<sup>16</sup> This is evident in the fact that there is not even a complete translation in French, and obviously none in German.

## TRILOGIA

•

### ***Je suis arabe – Direito a uma Poética***

A *performance Je suis arabe – Direito a Uma Poética* curadoria de Eva Jandl-Jörg e Ernestine Hutter (Museu de Arte Popular), em colaboração com Kurt Mitterer (Museu de História Militar – Quartel Militar de Schwarzenberg), foi concebida para a exposição *Operation Goldhaube [Operação Barrete Dourado]*, no Museu de Arte Popular/Museu de Salzburgo, na Áustria<sup>15</sup>. Criámos uns ‘barretes dourados’ especiais, como antenas parabólicas douradas, equipados com serviço de rádio pessoal-banda do cidadão, para transmitir o poema (que hoje apelidaríamos de ‘ativista’) de 1933 *La volonté de vivre*, do autor tunisino Abou el Kacem Chebbi, em árabe e, pela primeira vez, traduzido para alemão.

*Je suis arabe – Direito a uma Poética*, pretendia contrariar a perceção e apresentação unidimensional prevalecente dos ‘árabes’ (nesta generalização) e imigrantes de países árabes como ameaça potencial, dando a conhecer esta ilustre peça de literatura árabe. A apresentação decorreu em dois locais de Salzburgo, a 11 de abril de 2015. No Museu de Arte Popular, Akram al Halabi leu, em árabe, a partir do balcão, a primeira parte do texto. Esta leitura foi transmitida para o parque de Hellbrunn, onde prossegui a leitura do poema, em alemão. Esta segunda parte decorreu à frente e dentro do quartel militar de Schwarzenberg, local onde fora testado o sistema de defesa aérea Goldhaube pela primeira vez e de onde ainda é controlado.

Este poema complexo, praticamente desconhecido na Europa<sup>16</sup>, apesar de essencial na Primavera Árabe, aborda o medo vago e omnipresente do “árabe” (islâmico, muçulmano) usado pelos partidos de direita na sua propaganda, a qual gera emoções básicas mas diretamente relacionadas, tais como ‘amor à pátria’ e ‘medo de estrangeiros’.

Devido ao fluxo constante de refugiados, o quartel militar de Schwarzenberg foi aberto como campo de refugiados, em setembro de 2015. *Je suis arabe – Direito a uma Poética* tornou-se, assim, algo atual, em especial por não se poder antecipar o impacto a mais longo prazo dos grandes fluxos migratórios e de refugiados na nossa sociedade. Enquanto preparávamos *Je suis arabe – Direito a uma Poética*, trabalhámos num projeto para Sousse, na Tunísia.

15 Pela primeira vez, este museu convidou artistas contemporâneos para se debruçarem sobre assuntos do museu. Considerámos o ‘barrete dourado’ na sua ambivalência e duplo significado, entre o legado cultural tradicional (o barrete dourado é uma peça histórica cuja tradição ainda é cultivada em associações culturais em Salzburgo e na Alta Áustria) e o sistema de vigilância aérea austríaco que foi designado como ‘barrete dourado’.

16 Isto é evidente no facto de não haver sequer uma tradução completa disponível em francês, e obviamente nenhuma em alemão.



### ***Du bakchich pour Lampedusa***

In 2014, we were invited to create an art project for the public space in the medina of Sousse, a city two hours south of Tunis, in the frame of *Bye bye bakchich système* [*Bye bye Tip System*], curated by Faten Rouissi/24h pour l'art contemporain which addressed the issue of corruption in Tunisia (funded by the UN Development Programme). Corruption is a suppressed burning issue not only in Tunisia, but also in the EU. When we conceived the project, the EU published the first anti-corruption report (2014) stating that 120 billion Euros per year were lost due to corruption. For the young democratic state of Tunisia, the loss of revenue results in failure to provide educational, vocational and economic programmes to provide the people with a future, which is one of the main reasons for them to risk their lives fleeing to Lampedusa. We all know the horrific images of the 'bodied spaces' of the Mediterranean, overcrowded refugee camps, and the despair of refugees being rejected by the restrictive immigration policy of 'walled up Europe'. Often they only then realise that the promise for a supposedly better future ends in further lost chances and humiliation.

With *Du bakchich pour Lampedusa* [*Tips for Lampedusa*], we wanted to expand the issue of corruption to the wider political European context and the growing social and economic inequality. So we collaborated with the humanitarian aid organisation African Intelligence<sup>17</sup>.

For *Du bakchich pour Lampedusa*, a garbage container was transformed into an oversized savings box – that sculpture was to be placed on the square in front of the Big Mosque in the medina in Sousse, surrounded by screens that created a sense of intimacy similar to the settings of elections. The residents were asked to donate 10% of their 'irregular incomes' of the last three years to the savings box. In the official closing ceremony, the donations were handed over to African Intelligence. The people's response was extremely receptive and engaged, highlighting the need for a project like this, in spite of them hardly being confronted with contemporary art. It showed that, even though a public art project can't obviously convey any direct solutions to this complex issue, *Du Bakchich pour Lampedusa* was more than a symbolic gesture. It was a first small step in taking public action – above all, addressing the individual to assume responsibility and promoting public discussion on this discrete issue in Tunisian society.

<sup>17</sup> Founded and directed by Father Jonathan, and located in Sfax, where the refugees take off to Lampedusa, African Intelligence provides informational programmes on the risk of the flight, and also takes care of the refugees being sent back from Lampedusa and other places in Europe.

## ***Du bakchich pour Lampedusa***

Em 2014, fomos convidados a criar um projeto de arte para o espaço público na almedina de Sousse, cidade que fica a duas horas a sul de Tunes, no âmbito de *Bye bye bakchich système* [*Adeus, Sistema de Subornos*], curadoria de *Faten Rouissi/24h pour l'art contemporain*, que abordava a questão da corrupção na Tunísia (financiado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento). A corrupção é um tema escaldante, encoberto não apenas na Tunísia mas também na União Europeia. Quando concebemos o projeto, a União Europeia publicou o primeiro relatório anticorrupção (2014), afirmando que se perdiam 120 mil milhões de euros por ano devido à corrupção. Esta perda de receitas faz com que um jovem estado democrático como a Tunísia não consiga disponibilizar programas educativos, vocacionais e económicos que proporcionem um futuro às pessoas, o que é uma das principais razões para estas arriscarem a vida fugindo para Lampedusa. Todos conhecemos as imagens atroztes dos ‘espaços corporizados’ do Mediterrâneo, campos sobrelotados e o desespero de refugiados a serem rejeitados pela política de imigração restritiva da ‘Europa murada’. Muitas vezes, só então se apercebem de que a promessa de um futuro pretensamente melhor acaba em mais oportunidades perdidas e humilhação.

Com *Du bakchich pour Lampedusa* [*Subornos para Lampedusa*], pretendíamos estender a questão da corrupção ao contexto político europeu mais abrangente e à crescente desigualdade social e económica, pelo que colaborámos com a organização de ajuda humanitária African Intelligence<sup>17</sup>.

Para *Du bakchich pour Lampedusa* transformou-se um contentor de lixo num mealheiro desproporcional, escultura essa a ser colocada na praça em frente à da Grande Mesquita, na almedina de Sousse, rodeada de biombos que conferiam um sentimento de intimidade semelhante aos cenários de eleições. Apelou-se aos moradores para depositarem no mealheiro 10% do seu ‘rendimento irregular’ dos três anos anteriores. Na cerimónia de encerramento oficial, os donativos foram entregues à African Intelligence.

As pessoas foram extremamente recetivas e participativas, sublinhando a necessidade de um projeto como este, apesar de raramente serem confrontadas com arte contemporânea. Ficou demonstrado que, apesar de um projeto de arte pública não ser obviamente capaz de veicular soluções diretas para esta questão complexa, *Du Bakchich pour Lampedusa* foi mais do que um gesto simbólico. Foi um primeiro pequeno passo de tomada de medidas públicas – sobretudo dirigindo-se ao indivíduo para que assuma responsabilidade, incentivando a discussão pública sobre este assunto encoberto na sociedade tunisina.

<sup>17</sup> Fundada e gerida pelo Padre Jonathan e situada em Sfax, de onde partem os refugiados para Lampedusa, a African Intelligence disponibiliza programas informativos sobre o risco da fuga e também cuida dos refugiados recambiados de Lampedusa e de outros sítios na Europa.

## ***The Laughter That Gets Caught in Your Throat***

The reality is different. The secret codes of homes are not made of conscious rules, but rather spun from unconscious habits. (...) The person without a home must first consciously learn the secret codes and then forget them. (...) Immigration causes a polemical dialogue between the ugly stranger and the beautiful native.

Vilém Flusser

The last project of this (unplanned) trilogy was an invitation by the first Vienna Biennial, in 2015, in the frame of the Public Art Festival. One could say that the context of urban interventions in Vienna is probably the opposite of Sousse's. Vienna's public space is overcrowded with events and performances of all sorts, and therefore the issue is rather how to obtain attention and an audience. If the best thing were to do nothing, how can one still use the public attention of a biennial to create awareness? We decided to create a very modest setting, almost unnoticeable, but in a very specific location next to the Votiv Church. This church and the adjacent Sigmund Freud Park had gained attention in November 2012, because of refugees taking action (Refugee Protest Camp) against the dismal conditions in the Traiskirchen refugee camp – to where all refugees arriving in Austria had been transferred before the big 'refugee wave' in the autumn of 2015 – and their overall legal situation.

*transparadiso* staged a demonstration as a 'laughter performance', pressing for a renewal of this fundamental democratic right, which is increasingly being misused by privileged occupational groups to enforce outsized demands, while the concerns of those forced to live on the margins of society remain outside the domain of negotiable issues. For the performance, we wrote a script as a collage, including texts by Vilém Flusser, Herbert Marcuse and Henri Bergson, and TV-interviews with the Austrian Minister of Interior Affairs at that time (Johanna Mikl-Leitner), who stated that, "We Austrians cannot bear this burden alone. The North African countries have to take their responsibility", arguing for the sending back of the refugees.

Rather than assigning roles to the performers (professional actresses, an opera singer, a folk singer and a visual artist), each was given one page of the script to perform, select and repeat parts of it (open to their spontaneous interpretation). The laughter referred to a means of resistance employed by the Syrians in their desperate situation – a symbol of not being able to deal with the current situation. We can only answer by laughing. In the performance, the laughter was triggered by sounds of different birds (assigned to each performer by composer

## **O Riso Que Fica Preso na Tua Garganta**

A realidade é outra. Os códigos secretos da pátria não foram tecidos a partir de regras conscientes mas sim, e quase sempre, por hábitos inconscientes. (...) Para que possa imigrar para uma pátria, o apátrida deve, em primeiro lugar, aprender conscientemente os códigos secretos e depois esquecê-los. (...) Na imigração surge portanto um polêmico diálogo entre os domiciliados ‘belos’ e os apátridas ‘feios’.

Vilém Flusser

O último projeto desta trilogia (não planeada), foi um convite da primeira Bienal de Viena, em 2015, no âmbito do Festival de Arte Pública. Poder-se-ia dizer que o contexto de intervenções urbanas em Viena é provavelmente o oposto do de Sousse. O espaço público de Viena está sobrelotado de eventos e atuações de todo o género, pelo que a questão é antes como conquistar a atenção e um público. Ainda que o melhor fosse talvez não fazer nada, como é que se pode usar a atenção do público de uma bienal para gerar uma tomada de consciência? Decidimos criar um cenário discreto, quase impercetível, mas num local muito específico, ao lado da igreja de Votiv. Esta e o parque adjacente de Sigmund Freud despertaram a atenção, em novembro de 2012, por causa da iniciativa de refugiados (Acampamento de Contestação de Refugiados) contra as condições deploráveis do campo de Traiskirchen – para onde haviam sido transferidos todos os refugiados chegados à Áustria, antes da grande ‘vaga’ do outono de 2015 – e o seu estatuto jurídico em geral.

*transparadiso* encenou uma manifestação como uma ‘*performance* do riso’, fazendo pressão para a renovação de um direito democrático fundamental, que vem sendo progressivamente abusado por grupos privilegiados, deixando fora do domínio das negociações as preocupações daqueles que estão à margem da sociedade. Para esta *performance*, escrevemos um argumento colagem, incluindo textos de Vilém Flusser, Herbert Marcuse e Henri Bergson e entrevistas televisivas com a Ministra do Interior austríaca da altura (Johanna Mikl-Leitner), que declarou que “Nós, os austríacos, não podemos carregar este fardo sozinhos. Os países do norte de África têm de assumir a sua responsabilidade”, defendendo o retorno dos refugiados. Cada intérprete (atrizes profissionais, uma cantora de ópera, uma cantora popular e um artista visual) recebeu uma página do argumento para interpretar, selecionar e repetir espontaneamente. O riso remetia para uma forma de resistência dos refugiados na sua situação desesperada – simbolizava a incapacidade de lidar com a situação atual. Só podemos responder rindo. Na *performance*, o riso era desencadeado por sons de pássaros diferentes (atribuídos a cada intérprete

Tamara Friebe), and then the 'laughing choir' *Hor 29. Novembar*<sup>18</sup> responded from the side of the audience. Thus the audience were caught in the ambivalence of whether and how to (re)act.

### ■

### The importance of poetics

To further new forms of cohabitation on an emancipated level between 'home-based people' and 'arrivals'<sup>19</sup> means to get to know the mutual cultural backgrounds and to acknowledge the people who are considered 'stateless/arrivals' in our society as cultural producers.

Therefore, one of the crucial aspects of all these different projects is the attempt to introduce poetics, thus counteracting the pragmatism of urban planning governed by economical interests, as well as examining the potential of art and artistic-urban interventions for society and urban development. Poetics does not mean to retreat to melancholia or naïvety. Instead, we use poetics as a means for what I call 'silent activism'. An activism we return to the individual decision of the participants: how and on which level to engage. An activism beyond the spectacle or another call to follow someone's lead.

No obvious/overt proclamations are stated in the performances. The bodies move within or without our choreography, and occupy the space due to their silent decisions, even though projects like *Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt* seem to show the opposite. In this case, however, the performance is again – even though it was staged – about returning the responsibility to the audience: How are we supposed to behave? Should we laugh at a certain point? Creating a space for this uncertainty, where the beholder is left in his/her own ambivalence, without instructions, is 'radical action' (Emma Goldman) in our time.

<sup>18</sup> The *Hor 29. Novembar* was founded in 2009 by around ten immigrants from former Yugoslavia. The name of the choir – 29 November – refers to the founding of Yugoslavia by the Anti-Fascist Council of National Liberation (AVNOJ) in 1943 and the later day of the Republic (national holiday) of Yugoslavia. (Editor's Note) (Source Wikipedia)

<sup>19</sup> See Vilém Flusser, *The Freedom of the Migrant*.

pela compositora Tamara Friebl) e depois um ‘coro do riso’ *Hor 29. Novembar*<sup>18</sup> respondia do lado do público, o qual se via apanhado na ambivalência de (re)agir ou não e de que forma.

■

### **A importância de uma poética**

Fomentar novas formas de coabitação a um nível de emancipação entre os ‘nacionais’ e os ‘recém-chegados’<sup>19</sup> significa conhecer o patrimônio cultural uns dos outros e reconhecer as pessoas consideradas ‘apátridas/recém-chegadas’ na nossa sociedade como produtores culturais.

Um dos aspetos decisivos de todos estes projetos é, portanto, a tentativa de introduzir uma poética, contrariando assim o pragmatismo do planeamento urbano regido por interesses económicos, e analisar o potencial da arte e de intervenções artístico-urbanas para a sociedade e o desenvolvimento urbano. Uma poética não significa retroceder para a melancolia ou ingenuidade. Em vez disso, usamos a poética como uma forma daquilo a que chamo ‘militância silenciosa’. Uma militância que devolvemos à decisão individual dos participantes: como e a que nível envolver-se. Uma militância para lá do espetáculo ou de mais um apelo para seguir alguém.

Nas *performances*, não se fazem declarações evidentes/explicitas. Os corpos deslocam-se dentro dentro ou fora da nossa coreografia, ocupando um espaço graças às suas decisões silenciosas, ainda que projetos como *Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt* pareçam mostrar o contrário. Mas, neste caso, mais uma vez, a *performance* – apesar de encenada – trata da restituição da responsabilidade ao público: Como nos devemos comportar? Devemos rir, a dada altura? Criar um espaço para essa incerteza, onde o observador é entregue à sua ambivalência, sem instruções, é ‘ação radical’ (Emma Goldman) nos dias de hoje.

<sup>18</sup> O *Hor 29. Novembar* é um coro fundado em 2009 por cerca de dez imigrantes da ex-Jugoslávia. O nome do coro – 29 de novembro – refere-se à fundação da Jugoslávia pelo Conselho Anti-Fascista de Libertação Nacional (AVNOJ) em 1943 e no último dia da República (feriado nacional) da Jugoslávia. (Nota de Editor) (Fonte Wikipedia)

<sup>19</sup> Ver Vilém Flusser, *Bodenlos: Uma Autobiografia Filosófica*.

*Je suis arabe – A Right to Poetics, Salzburg 2015*  
© transparadiso



*Du bakchich pour Lampedusa, Sousse, Tunisia 2014*  
© transparadiso



*The Laughter That Gets Caught in Your Throat, Viena 2015* © transparadiso



*Je suis arabe – Direito a uma Poética, Salzburgo*  
© 2015 transparadiso



*Du bakchich pour Lampedusa, Sousse, Tunisia 2014*  
© 2014 transparadiso



*O Riso Que Fica Preso na Tua Garganta,*  
Viena 2015 © transparadiso





# MELTE

# MELTE

**ANA RITA TEODORO**

In the summer of 2008, I visited Japan for the first time, looking to find some *butoh*<sup>1</sup> artists. Particularly memorable was participating in the workshops with the companies Torifune and Sankai Juku. They took place over intense periods of two weeks either in a studio located on a mountain or in rice fields, with an orderly daily routine. Part of the morning training comprised a series of Noguchi exercises<sup>2</sup>, aiming at creating a deep relaxation of the outer muscle layers and working the postural muscles (closer to the joints) by way of stretching and joint mobilisation. Under the Japanese summer moist heat it isn't difficult to feel the body opening up and softening, while acquiring a good position, structurally speaking – in other words, adopting a proper and effort-saving physical posture regarding the movements we need to make. Those workshops were the fundamental learning context to design this performance and *body-MelTe*. From those companies I learned and assimilated a slow speed, a strong yet soft muscle tone, and a persevering mentality.

It was precisely during one night on the Island of Naoshima, when I decided to sleep on the beach, that I imagined my body flowing from the top of the São Jorge Castle to the Tagus River. That night I chose for bed some sandstone sculpted by the stream of water that flowed seaward. Since it wasn't entirely flat, I adjusted my position to the geography of the stone, giving myself to it, relaxing each and every tension until I was comfortable enough to be able to sleep. I was then overcome with fear: what if, having fallen asleep, I become liquid to the extent that I may flow to the sea? A year later I performed *MelTe* for the first time at the Pedras d'Água Festival, in Lisbon, in a somewhat radical way: I started 'flowing' at six in the morning and ended around eleven.

**The human body flows down the street in an intimate encounter with the ground. Hard, uneven, dirty ground.**

I wanted to try my body's new weight, new consistency, and new speed, but in the case of *MelTe* it wasn't just a physical metaphor of a 'liquid being'. In order to lie on the city's ground, I had to rethink – and help to think about – the social body and its parameters as far as comfort, cleanness and hardness go. I had to reflect on the notion of 'comfort' while experiencing it, and to consider that a hard surface could be soft.

1 *Butoh* is the avant-garde dance that emerged in Tokyo, Japan, in the 1960s. Its two most famous mentors are Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno.

2 Noguchi Taiso are a series of exercises developed in the 1960s by Noguchi Michizo. His system is based on the notion of the body as a mass of fluids wrapped in a skin "bag", where bone and organic structures are suspended.

No verão de 2008, visitei o Japão pela primeira vez, com o objetivo de encontrar alguns artistas de *butoh*<sup>1</sup>. A participação em oficinas com as companhias Torifune e Sankai Juku foi particularmente marcante. Estas decorriam em períodos intensos de 15 dias, num estúdio na montanha ou em vales de plantações de arroz, com uma rotina diária metódica. Uma parte do treino matinal passava por uma série de exercícios de Nogushi<sup>2</sup>, que têm como objetivo criar um relaxamento profundo das camadas musculares externas e trabalhar os músculos posturais (mais próximos das articulações) através de alongamentos e mobilização das articulações. Com o calor húmido do verão japonês, não é difícil sentir o corpo a abrir e a tornar-se macio, ao mesmo tempo que se torna estruturalmente bem posicionado. Isto é, usando uma postura física adequada e económica a nível do esforço face aos movimentos que necessitamos de fazer. Estas oficinas foram um contexto de aprendizagem fundamental para projetar a *performance* e o *corpo-MelTê*. Com estas companhias, aprendi e integrei uma velocidade lenta, um tónus muscular forte, ainda que macio, e uma mentalidade perseverante.

Foi precisamente numa noite na ilha de Naoshima, quando decidi dormir na praia, que imaginei o meu corpo a escorrer do topo do Castelo de São Jorge até ao rio Tejo. Nessa noite, escolhi como cama umas rochas arenosas, esculpidas pela corrente de água escorrendo em direção ao mar. Não sendo uma superfície completamente lisa, ajustei a minha posição à geografia da rocha, entregando-me a ela, relaxando toda e qualquer tensão, até estar confortável o suficiente para conseguir dormir. Então, assaltou-me o medo: e se, ao adormecer, me tornar líquida ao ponto de poder escorrer para o mar? Um ano depois, fazia pela primeira vez a *performance MelTê*, no Festival Pedras d'Água, em Lisboa, de uma forma um tanto ou quanto radical: começava a 'escorrer' às seis da manhã e terminava pelas onze.

### **O corpo humano escorre rua abaixo, num encontro íntimo com o chão.**

#### **Chão duro, irregular, sujo.**

Eu queria experimentar o novo peso, a nova consistência e a nova velocidade do meu corpo, mas, no caso de *MelTê*, não era apenas uma metáfora física de 'ser líquido'. Para estar no chão da cidade, tinha de repensar – e ajudar a pensar – o corpo social e seus parâmetros de conforto, limpeza e dureza. Precisava de refletir, experimentando a relação com o que é 'conforto', e considerar que uma superfície dura pode ser macia.

1 O *butoh* é a dança vanguardista que surgiu na década de 1960, em Tóquio, no Japão, sendo os seus mentores mais conhecidos Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

2 Noguchi Taiso é uma série de exercícios desenvolvidos na década de 1960 por Noguchi Michizo. O seu sistema baseia-se no conceito do corpo como uma massa de fluidos, envolvidos por um 'saco' de pele, onde as estruturas óssea e orgânica estão suspensas.



It was in the scope of this interplay between touching and being touched – I touch the corner with my hand, the corner touches the hand – that I found the breathing space for the alchemy of the uncomfortable versus the comfortable. To allow the hard ground to caress my back and vice-versa, to allow the ground to touch my hand and vice-versa... And thus, evoke other ways to relate to what's dirty, hard, and therefore uncomfortable. A relation that does not end by establishing that flesh, bone and stone have different consistencies, but rather goes on, weaving a fluent relation where differences are not contested, but allowed. The biological body, however, defends itself and resists: the hand won't touch the ground, since it learned not to touch what's dirty to protect the inside of the body.

**At *body-MeiTe*, the hand ceases to exist as a 'hand' and dissolves.**

This dance is created in this sense, transgressing functions and forms to create others that will allow the body to become liquid, adjusting itself to all unevenness. However, not only my body adapts to the rugged geography of the city, the city adapts to this body that moves where the despicable lies. This is a flowing, sliding, rolling dance through the rugged geography of a specific location in the city – a hill with a steep slope.



Foi na relação entre tocar e ser tocado – toco a esquina com a mão, a esquina toca a mão – que descobri a margem de manobra para a alquimia do desconfortável *versus* confortável. Permitir que a dureza do chão me acaricie as costas e vice-versa, permitir que o chão toque na minha mão e vice-versa... E, assim, evocar outras vias de relação com o que é sujo, duro e, por isso, desconfortável. Uma relação que não termina na constatação de que a carne, o osso e a pedra têm consistências diferentes, mas que continua no tecer de uma relação fluida, onde as diferenças não se disputam, mas se permitem. Contudo, o corpo biológico defende-se e resiste: a mão não quer tocar o chão, porque ela aprendeu a não tocar no que é sujo, para proteger o interior do corpo.

**No corpo-Me/Te, a mão deixa de existir enquanto ‘mão’ e dilui-se.**

É nesse sentido que se constrói esta dança, transgredindo funções e formas, para criar outras que permitam ao corpo devir líquido, adaptando-se a todas as irregularidades. Mas não é só o meu corpo que se adapta à geografia acidentada da cidade. A cidade adapta-se a este corpo que se move no lugar dos abjetos. Esta é uma dança que escorrega, desliza e rebola pela geografia acidentada de um lugar específico da cidade – uma colina que tenha uma forte inclinação.

*MelTe* provides geography, architecture and the ones experiencing the city with visibility.

Worn-out stairs softened by the rain.

Cobblestones lying directly on the dirt.

The place that belongs to the dogs and the weeds.

The place going down.

It is not a performative happening; it is an effort to bring together hardly matching matters, which can be harmful. So I go out on the street a few days before the performance takes place. I lie down on the stairs head down; I use a step as a pillow. I test the complicity of the residents, so that later they may enjoy the creeping body of *MelTe*. I talk with passers-by and whoever wants to talk. The first topics are what I'm doing there and why – 'Did you fall?' or 'Are you falling?' The answer is always the same, 'I'm working to come up with a dance piece.' Then, I change the subject and talk about affections, the weather, food, the street, the day before and the next day. By way of talking the whole street is brought to action around the performance: the stairs and cobblestones are washed, the windows are decorated, and the plants are taken care of. In the end, I'm presented with glasses of fresh milk and massages with lavender. *MelTe* offers the spectator a soft view on the low-lying things.

**Small pebble**

**Breathe in the folds.**

**Don't overlook the low-lying beings.**

*MelTe* was performed in Lisbon (Pedras d'Água Festival, 2009), Palmela (Fiar, 2010), Minde (Materiais Diversos Festival, 2012), Castro Verde (Atalaia Artes Performativas, 2014) and Porto (Festival DDD – Dias da Dança, 2016), and will be performed in Brest, France (DañsFabrik Festival, 2018).

***MelTe* dá visibilidade à geografia, à arquitetura e aos que vivem a cidade.**

**Escadas usadas e amolecidas pela chuva.**

**Pedras da calçada assentes diretamente na terra.**

**O lugar dos cães e das ervas.**

**O lugar que desce.**

Não se trata de um *happening* performativo, trata-se de um trabalho de encontro entre matérias pouco compatíveis e que potencialmente podem ser nocivas. Por isso, vou para a rua dias antes da *performance* propriamente dita. Vou deitar-me de cabeça para baixo nas escadas, vou usar um degrau como almofada. Vou testar a cumplicidade dos moradores, para que estes possam, depois, apreciar o corpo rasteiro de *MelTe*. Converso com quem passa e com quem quer conversar. Os primeiros assuntos são o que estou ali a fazer e porquê – ‘Caiu?’ ou ‘Está a cair?’ A resposta é sempre a mesma, ‘Estou a trabalhar para fazer uma dança.’ Depois, desvio o assunto e converso sobre os afetos, o tempo, a comida, a rua, o ontem e o amanhã. É assim, conversando, que toda a rua se mobiliza para o acontecimento da *performance*: lavam-se as escadas e as pedras da calçada, enfeitam-se janelas e dá-se um arranjinho nas plantas. No fim, oferecem-me copos de leite fresco e massagens com alfazema. *MelTe* propõe ao espectador um olhar macio face às coisas rasteiras.

**Pedrinha miudinha,**

**Respira nas dobras.**

**Não ignore os seres rasteiros.**

*MelTe* foi dançado em Lisboa (Festival Pedras d'Água, 2009), Palmela (Fiar, 2010), Minde (Festival Materiais Diversos, 2012), Castro Verde (Atalaia Artes Performativas, 2014) e Porto (Festival DDD – Dias da Dança, 2016), e será apresentado em Brest, França (Festival DañsFabrik, 2018).













LIVRARIA

(Página dupla anterior / Previous double page) **Atalaia Artes Performativas, Castro Verde 2014** © Luanna Jimenez  
**Festival DDD – Dias da Dança, Porto 2016** © José Caldeira

**Gabriela Vaz-Pinheiro** The idea of social body made me think about the impossible memory of all the spaces that we have ever crossed in our life. They make us, and yet we can't remember them all. Sometimes I find myself thinking: 'Could I draw every room that I ever slept in? Could I take the measurements of all those rooms, and make drawings or sculptures?' I couldn't. But they are in me somehow, because I was once in them. So these exchanges between the bodies, the space that we inhabit, but also how this crosses over socially to this space that we all carry in our brains, sitting here in this same room, at the same time, thinking together... Do you think, Barbara, that small actions can make big changes, or it doesn't really matter how big the change is?

Every single action always contributes to change. We don't just jump there and then disappear... Sometimes it's better just to allow people to bring their own understanding into the space, and being confronted – or maybe also irritated – by what's happening there, because then that starts to trigger something in their mind. We must not expect immediate reactions or change; this is not the goal. We must not control what we triggered throughout all those years. It's not about the short-term applause.

**Barbara Holub**

**Gabriela Vaz-Pinheiro** Ana Rita, you make people more aware of a public space or the space of their city. Don't you think that, because you are also doing something that is difficult and painful for your own body, you are making them aware of their own body?

I think it is part of a sort of mimesis. Some people are more empathic, like one time there was a woman that gave me a massage in the end with alcohol and rosemary, because she felt the same pain, so she wanted to help herself by giving me a massage. But I think if it happens I'm not thinking about others. In *Me/Te*, the most important question for me is how to make a surface that is uncomfortable comfortable.

**Ana Rita Teodoro**

**Gabriela Vaz-Pinheiro** I think it is a good thing that you don't really control the outcome of whatever process is taking place. On one hand, the idea of invisibility, and how many things are pushed into being invisible. So this game of bringing things to the foreground is something that is probably the best outcome. And on the other hand, also the idea of crossing, not as a moment, but as a process, because we are always crossing, somehow. One of the issues to do with the refugees is precisely thinking about the crossing as a line on the floor as opposed to a process in life which we all go through. We are always crossing: crossing moments, crossing stages. It's not about geography strictly, but is truly about how you take your body through different stages, and stop dividing the world in terms of geopolitical interests.

**Gabriela Vaz-Pinheiro** A ideia de corpo social fez-me pensar na memória impossível de todos os espaços por que passámos na vida. Apesar de fazerem parte de nós, não nos conseguimos lembrar de todos. Por vezes, dou por mim a pensar: 'Seria capaz de desenhar todos os quartos em que alguma vez dormi? Seria capaz de tirar medidas a todos esses quartos e fazer desenhos ou esculturas?' Não seria capaz. Mas estão em mim, de algum modo, porque outrora estive neles. Por isso, essas trocas entre os corpos, o espaço que habitamos mas também a forma como isso passa socialmente para este espaço que todos transportamos nos nossos cérebros, sentados aqui nesta mesma sala, ao mesmo tempo, a pensar em conjunto... Barbara, achas que pequenas ações podem levar a grandes mudanças ou não importa verdadeiramente qual o tamanho da mudança?

Cada ação contribui sempre para a mudança. Não nos limitamos a saltar para lá e depois desaparecer... Por vezes, é preferível permitir às pessoas que tragam a sua percepção para o espaço e ser confrontadas – ou talvez também ficar irritadas – com o que está a acontecer ali, porque, nesse caso, isso começa a provocar alguma coisa na sua mente. Não devemos esperar reações ou mudanças imediatas. Esse não é o objetivo. Não devemos controlar o que desencadeámos ao longo de todos esses anos. Não se trata da aclamação de curto prazo.

**Barbara Holub**

**Gabriela Vaz-Pinheiro** Ana Rita, tu tornas as pessoas mais conscientes de um espaço público ou do espaço da sua cidade. Não achas que, por também estares a fazer algo que é difícil e doloroso para o teu próprio corpo, as estás a tornar conscientes do seu próprio corpo?

Acho que faz parte de uma espécie de mimese. Algumas pessoas têm mais empatia. Por exemplo, uma vez, uma mulher fez-me uma massagem no final, com álcool e alecrim, porque ela sentia a mesma dor e queria ajudar-se a si própria fazendo-me uma massagem. Mas acho que, ainda que isso aconteça, não estou a pensar nos outros. Em *MelTe*, a questão mais importante para mim é como tornar confortável uma superfície que é desconfortável.

**Ana Rita Teodoro**

**Gabriela Vaz-Pinheiro** Acho que é positivo, seja qual for o processo em curso, não controlar verdadeiramente o seu desfecho. Por um lado, a ideia de invisibilidade e de como muitas coisas são empurradas para a condição de invisíveis. Por isso, este jogo de trazer as coisas para primeiro plano é, provavelmente, o melhor desfecho. Por outro lado, a ideia de atravessar, não como um momento, mas como um processo, porque estamos sempre a atravessar, de algum modo. Uma das questões relacionadas com os refugiados é precisamente pensar no atravessar como uma linha no chão, em vez de como um processo na vida pelo qual todos passamos. Estamos sempre a atravessar: a atravessar momentos, a atravessar fases. Não se trata estritamente de geografia, mas trata-se verdadeiramente da forma como se faz o corpo passar por diversas etapas e se deixa de dividir o mundo em termos de interesses geopolíticos.



**# 2**



# **Choreography and Philosophy**

# Coreografia e Filosofia

**CONTOURS OF INEXISTENCE:**  
a reading of the choreographic piece  
*I Am Here*, by João Fiadeiro (2003)

**CONTORNOS DE INEXISTÊNCIA:**  
uma leitura da peça coreográfica  
*I Am Here*, de João Fiadeiro (2003)

**ANA MIRA**

© **N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L  
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

His own body was now as if detached from him, becoming ever more estranged, as transparent and bright as he had seen Claude's and as he now saw Aia's, who would come down from the carpeted mansion into Cluny's old naked wood floor. His thinking, isolated, figured: a place like this, both abbey and museum, doubly contemplative, is a place of strong passions, of bodies seeking the image, of spirits seeking to satisfy their desire.

Fiama Hasse Pais Brandão

In the short story *O Unicórnio* [*The Unicorn*], featured in *Contos da Imagem* [*Image Short Stories*], by Fiama Hasse Pais Brandão (2005), the museum visitor stood in front of the 15<sup>th</sup> century tapestry with the lady and the white unicorn for three days and three nights without the guards noticing his incarceration. In the wall of the museum, writes the author, Claude de la Viste held the mirror with the image of the unicorn, which was kneeling and laid its legs in her lap. The image of the unicorn stayed in the mirror even when Claude, transparent, moved it away from the animal. The visitor contemplated them from the museum bench. On the wall, they didn't seem to care he was there: "Could Aia bring the mirror down here for a second?" the visitor asked Claude (Brandão 2005: 15). And Aia came down from the tapestry on the wall and into the museum's wood floor. Claude wouldn't take her eyes off the unicorn. The visitor was handed the mirror of the images, and in Fiama's view, if the image stayed in the mirror even after it was moved away from the unicorn, then the world had no explanation. Just as well.

Man withdraws from himself to emerge in contours of inexistence. Invisible in the dark and motionless in the light, man escapes toward space and immateriality. *I Am Here* is a place in which man, assimilated to space, is reflected in the double images that reflect him, mutually haunting each other. Thus, arise other constellations of images that are almost unnoticeable – the contours of inexistence – as forms of existence.

Perhaps the body wouldn't end "suddenly at our feet, at our hands". It wouldn't end there, with "nothing beyond" as "a slope of a cliff over the ocean", in the words of Helena Almeida, whose photographic work<sup>1</sup> influenced the choreographic piece *I Am Here*, by João Fiadeiro (2003), on which I elaborate in this dance and philosophy essay (*in* Fiadeiro 2003b: 1).

1 Particularly the *Untitled* series (1996), comprising seven photographs, 126cm×179cm each.

O seu próprio corpo estava agora como que separado de si, a distanciar-se cada vez mais, tão translúcido e luminoso como vira o de Claude e via, agora, o da Aia, que descia da mansão atapetada para o velho soalho de madeira nua de Cluny. O seu pensamento, isolado, pensou: um lugar assim, simultaneamente abadia e museu, duplamente contemplativo, é um lugar de paixões fortes, de corpos em busca da imagem, de espíritos em busca do desejo saciado.

Fiama Hasse Pais Brandão

No conto *O Unicórnio*, em *Contos da Imagem*, de Fiama Hasse Pais Brandão (2005), o visitante do museu ficou, durante três dias e três noites, diante da tapeçaria do século xv com a dama e o unicórnio branco, sem que os vigilantes dessem conta do seu encarceramento. Escreve a autora que, na parede do museu, Claude de la Viste segurava o espelho com a imagem do unicórnio que, ajoelhado, pousava as patas sobre o seu colo. A imagem do unicórnio permanecia no espelho, mesmo quando Claude, translúcida, o afastava do animal. Do banco do museu, o visitante contemplava-os e eles, na parede, pareciam não se importar com a sua presença: “A Aia poderá trazer aqui abaixo o espelho, por segundos?” perguntou o visitante a Claude (Brandão 2005: 15). E a Aia desceu da tapeçaria da parede para o soalho de madeira do museu. Claude não tirava os olhos do unicórnio. O visitante recebeu o espelho das imagens e, para Fiama, se a imagem permaneceu no espelho, mesmo depois de este ter sido afastado do unicórnio, então o mundo não estava explicado. Ainda bem.

O homem ausenta-se de si mesmo para aparecer em contornos de inexistência. Na invisibilidade no escuro e imobilidade na luz, o homem evade-se em direção ao espaço e ao imaterial. *I Am Here [Estou Aqui]* é um lugar onde o homem, assimilado ao espaço, se reflete nas imagens duplas que o refletem, assombrando-se mutuamente. Formam-se, assim, outras constelações de imagens quase imperceptíveis – os contornos de inexistência – como forma de existência. Talvez o corpo não terminasse “de repente nos pés, nas mãos”. Não acabasse ali, sem “mais nada à frente”, como “uma escarpa de um rochedo sobre o mar”, nas palavras de Helena Almeida, cuja obra fotográfica<sup>1</sup> influenciou a peça coreográfica *I Am Here*, de João Fiadeiro (2003), sobre a qual me debruço no presente ensaio de dança e filosofia (in Fiadeiro 2003b: 1).

1 Sobretudo a série fotográfica *Sem título*, de Helena Almeida (1996) – sete fotografias de 126cm×179cm cada.

## The sensorial document

I see a man standing, dressed in black, in front of his shadow. Before him is a photo camera and a suspended paper, stretching under the camera, under the man's feet, and under the shadow, and rising again on the other side. One single light focus produces that shadow, even when it is turned off.

The man is still standing. The light focus is turned off at the exact same time that a series of fluorescent lights are turned on. The shadow lies behind the man and it was impossible for that to happen. A machine-like, dragging, arrhythmic noise envelops them. The man waits. His contours are precise, both in his body and in the shadow lying on the paper. It gets dark. The noise continues together with the man's breathing, whom I now feel is moving. I can only see his gestures by the volume of air he breathes.

First projected photograph: the camera shoots while still in the dark, and the flash is followed by the lamps lighting up over the paper structure. Against the suspended paper's upright wall there is now a projected photograph with part of the man's body: his arm and his hand. The man appears once again, standing in front of his shadow. I see the outline of his hands, feet, face and torso perfectly still on his steady legs. The man watches the paper before him, and I see him removed from himself. I am not sure where he is, whether he's in the arm or the in hand, standing there or lying in the shadow. The man moves forward and draws the contour of the body, arm and hand. The man lays the black marker on the ground, and once again steps away from the suspended paper and stands in front of his shadow. The dark splits time; with each brightness a body is born.

Second projected photograph: it gets dark again, the breathing draws the gesture I can't see, the flash is fired, the lamps light up, and a second image is projected against the paper wall: this time, the body is backwards with its arms open, and the man draws its contour with the marker. The man's movements are sober; they stick to walking and the necessary movements to draw the contour of the photograph projected against the suspended paper. The body that produced the shadow is gone, and the shadow stays motionless.

Third projected photograph: it is dark; in the sound of breathed air, glimpses of voices and little lip movements blend in, the same that come in contact with the world and discover time. The feet on the ground dance and click in the dark before the flash fires. In the third projected photograph, the arms are still open, the knees are bent, and the body is in profile on the left side of the paper.

## O documento sensível

Vejo um homem de pé, vestido de preto, à frente da sua sombra. Diante dele, está uma câmara fotográfica e um papel pendurado, que se estende debaixo dessa câmara, dos pés do homem e da sombra e volta a subir do outro lado. Um único foco de luz faz aquela sombra, mesmo quando se apagar.

O homem permanece de pé. O foco de luz apaga-se ao mesmo tempo que uma série de lâmpadas fluorescentes se acendem. A sombra fica atrás daquele homem e isso era impossível de acontecer. Há um ruído maquinal de arrasto arritmico que os envolve. O homem espera. Os seus contornos são precisos no corpo e na sombra deitada sobre o papel. Fica escuro. O ruído continua, junto com a respiração do homem que sinto agora mover-se. Não vejo os seus gestos senão pelo volume do ar que respira.

Primeira fotografia projetada: a câmara dispara ainda no escuro. O *flash* é seguido pelo acender das lâmpadas sobre a estrutura de papel. Na parede vertical do papel pendurado, encontra-se agora projetada uma fotografia com uma parte do corpo do homem: o braço e a mão. O homem surge de novo de pé, à frente da sua sombra. Vejo o perfil das suas mãos, dos pés, do rosto e do tronco quieto sobre as pernas firmes. O homem observa o papel à sua frente e eu vejo-o afastado de si mesmo. Não sei onde ele está exatamente, se está no braço ou na mão, ali de pé ou deitado na sombra. O homem avança e desenha o contorno desse corpo, braço e mão. O homem pousa o marcador preto no chão. Volta a afastar-se do papel pendurado e a ficar de pé, à frente da sua sombra. O escuro é o separador do tempo; a cada claridade, nasce um corpo.

Segunda fotografia projetada: fica escuro de novo, a respiração desenha o gesto que não vejo, o *flash* dispara, as lâmpadas acendem e uma segunda imagem é projetada na parede de papel: desta vez, o corpo de costas com os braços abertos que o homem contorna com o marcador. Os movimentos do homem são sóbrios, restringem-se ao caminhar e aos movimentos necessários para desenharem o contorno da fotografia projetada sobre o papel pendurado. O corpo que fazia a sombra desapareceu e a sombra fica imóvel.

Terceira fotografia projetada: escuro. No som do ar respirado, misturam-se esboços da voz e dos pequenos movimentos dos lábios, os mesmos do contacto com o mundo e da descoberta do tempo. Os pés, no solo, fazem a dança no escuro estalar antes do disparo do *flash*. Na terceira fotografia projetada, os braços continuam abertos, os joelhos dobrados e o corpo encontra-se de perfil, no lado



The man goes around it, watches it and resumes dancing in the dark. The man caused the shadow's head to explode using his feet. On another side of the world, a body dances barefoot on a fabric, which covers multi-coloured pigments, and which, once removed, reveals a bird.

Fourth projected photograph: in the dark, the voice bursts strongly before the flash fires; the man goes on and stops, crouching over the dust of the shadow increasingly spread on the floor. This time, the photograph reveals the man lying on his side with his arms and legs stretched. The photograph appears falling on the suspended paper, and the man, on his knees, draws the contour of that image.

Fifth projected photograph: by the sound of the air and the voice, the man resumes dancing in the dark. When the light is turned on, he is out of the paper structure, now closer to the audience. He returns to the structure and draws the outline of the projected photograph, which this time fills the suspended paper from top to bottom. In that image, the body appears backwards as if thrown into that white background. The projected photographs and the contour of their images overlap on the suspended paper.

The contours of the body are drawn on and held hostage by the white paper background. One foresees jumps or falls during the dance in the dark; the light is turned on; the black dust is ever more shapeless; the man is absent. He walks over the paper structure and tears a part of it. He raises the structure in front of him and brings the paper that used to be the floor to an upright position. The structure raises and pushes forward the rest of the paper. The man stays behind that panel. I see him in the projected photographs and in the drawing of his contours, in the flesh, in that panel's shadow and in the shadow's dust that now slides in the suspended paper. He comes out from behind the suspended paper structure.

The man becomes small before the paper with the great stain of dust from the shadow. He tears a third part of the paper sustained by the structure, which still had some dust from the shadow. The man folds that paper, keeping the dust inside, and creases it with the weight of his body. The man lies down on a corner of that paper, and then in the middle. The man tears a fourth part of the paper – the last sustained by the structure. The man folds the third part of the paper, and creases it, running his hands or delivering the weight of his body between the movement and the pause of certain shapes: he sits with his arms around his knees, he lies down with his arms and legs bent. The man raises the paper and folds it, standing on the horizontal plane and holding the upright plane of the paper. He keeps on folding the paper and its planes, and creasing them on the

esquerdo do papel. O homem contorna-o, observa-o e volta a dançar no escuro. O homem fez explodir a cabeça da sombra com os pés. Num outro lado do mundo, um corpo dança descalço sobre um pano que cobre pigmentos de várias cores, para, uma vez descoberto o pano, fazer aparecer um pássaro.

Quarta fotografia projetada: no escuro, a voz rompe com maior sonoridade antes do disparo do *flash*, o homem continua e para agachado no pó da sombra, cada vez mais espalhada pelo chão. Desta vez, a fotografia revela o homem deitado de lado, com os braços e as pernas estendidas. A fotografia surge em queda no papel pendurado e o homem, de joelhos, desenha o contorno dessa imagem.

Quinta fotografia projetada: o homem volta à dança no escuro, pelo som do ar e da voz. Quando a luz acende, ele encontra-se fora da estrutura de papel, mais próximo agora do público. Regressa à estrutura e desenha o contorno da fotografia projetada que, desta vez, ocupa toda a altura do papel pendurado. Nessa imagem, o corpo aparece voltado de costas, como se atirado para aquele fundo branco. As fotografias projetadas e o contorno das suas imagens sobrepõem-se no papel pendurado.

Os contornos do corpo ficam ali desenhados, reféns no fundo branco do papel. Saltos ou quedas antevêm-se durante a dança no escuro, a luz acende-se, o pó preto cada vez mais informe, o homem ausentou-se. Ele caminha sobre a estrutura de papel e rasga uma parte desse. À sua frente, faz com que a estrutura levante e torne vertical o restante papel que constituía o chão. A estrutura faz o restante papel subir e avançar. O homem retém-se atrás desse painel. Vejo-o nas fotografias projetadas e no desenho dos seus contornos, na carne, na sombra no painel e no pó da sombra que desliza agora no papel pendurado. Ele sai de trás da estrutura de papel pendurado.

O homem fica pequeno diante do papel com a grande mancha de pó da sombra. Ele corta uma terceira parte do papel que a estrutura suporta. Essa terceira parte do papel continha ainda algum pó da sombra. O homem dobra esse papel, guardando o pó lá dentro, e vinca-o com o peso do corpo. O homem deita-se num canto desse papel e, depois, no centro. O homem corta uma quarta parte do papel – a última suportada pela estrutura. O homem dobra a terceira parte do papel e vinca-o, passando as mãos ou entregando o peso do seu corpo entre o movimento e a pausa de certas formas: senta-se com os braços à volta dos joelhos, deita-se com os braços e as pernas dobrados. O homem levanta o papel e dobra-o, ficando de pé sobre o plano horizontal e a segurar o plano vertical do papel. Ele continua a dobrar o papel e os seus planos e a vincá-los no solo com

ground with his movements. He sits down, raises a part of the paper and covers himself, leaving his arms out and stretched over the white. He keeps on folding the paper, his body and the planes. The man gets on his knees and then stands, facing forwards and sideways, on top of the wrapped paper. It increases in volume, and like a wrap now becomes smaller and smaller. The man sets it loose, vanishes in the dark, returns and carries it. The man carries within the wrap of the third piece of paper the dust that was his shadow. The second suspended piece of paper revisits Chinese painting. The first suspended piece of paper holds the contour of his body hostage.

He lays the paper in yet another place and unfolds it: a white paper surface with black stains spread over the black floor.

Darkness holds all shapes, all colours, and all gestures.

The man spreads the black dust stains all over the spread paper's surface with his hands. In doing so, the man mixes up paper, skin and ground. He paints his feet, hands and neck black. A black volume rests on the black painted paper rectangle.

•

### **The butterfly and the flower**

When Caillois writes about the resting butterfly that becomes invisible by smoothing its wings, making them look like a line with no thickness, unnoticeable, perpendicular to the flower where it landed, and turning in synch with the observer so that only this minimum surface is seen, he reminds us of the way insects resemble each other, parts of others, plants and the surrounding environment in the detail of a phenomenon beyond adaptability and survival (1935: 24). According to the author, insect mimicry doesn't prevent them from being captured by predators, who track their scent and don't let themselves be "fooled by homomorphy or homochromy", even eating "weevils that resemble small stones" (1935: 24). Caillois stresses that, since there are plenty of remains of mimicking insects left in the stomachs of predators, and since some inedible species are also mimetic, mimicry is useless – in other words, a "dangerous luxury" or a "sort of collective masochism leading to mutual homophagy" in the cases in which "the simulation of the leaf being a provocation to cannibalism" (1935: 25). Thereby, Caillois sees insect mimicry as a means to an end, which means the "assimilation to the surroundings" is a real "temptation by space" (1935: 27).

When it comes to man similar phenomena occur when a potential "disturbance in the perception of space" is the very condition of existence. It is a "dihedral of action", according to Caillois, "whose horizontal plane is formed by the ground and the vertical plane by the man himself who walks and who, by this fact, carries

os seus movimentos. Sentado, o homem levanta uma parte do papel e cobre-se, ficando com os braços de fora e estendidos sobre o branco. Ele continua a dobrar o papel, o corpo e os planos. O homem fica ajoelhado e, depois, de pé, voltado de frente e de lado, sobre o papel embrulhado. Este ganha volume e, agora, tal como um embrulho, fica cada vez mais pequeno. O homem larga-o no espaço, desaparece no escuro, volta e transporta-o. O homem transporta no embrulho do terceiro papel o pó que era a sua sombra. O segundo papel pendurado revisita a pintura chinesa. O primeiro papel pendurado faz do contorno do corpo o seu refém.

Ele pousa o papel ainda noutra lugar e desdobra-o: superfície de papel branca, manchada de preto, estendida sobre o preto do chão.

A escuridão contém todas as formas, todas as cores, todos os gestos.

O homem espalha com as mãos as manchas do pó preto sobre toda a superfície do papel estendido. Nesse gesto, o homem confunde a superfície do papel com a da pele e a do solo. Ele pinta de preto os seus pés, mãos e pescoço. Um volume preto pousa sobre o preto do retângulo de papel pintado.

■

### **A borboleta e a flor**

Quando Caillois escreve sobre a borboleta em repouso, que se torna invisível ao alisar as suas asas, fazendo-as aparecer como uma linha sem espessura, impercetível, perpendicular à flor onde pousou, e que se volta simultaneamente com o observador, para que seja apenas esta superfície mínima que é sempre vista, ele lembra o modo como os insetos se assemelham uns aos outros, a partes de outros, às plantas e ao meio envolvente no detalhe de um fenómeno para lá da adaptabilidade e da sobrevivência (1935: 24). Segundo o autor, o mimetismo dos insetos não os impede de serem capturados pelos predadores, que seguem o cheiro dos primeiros e não se deixam “enganar pela [sua] homomorfia nem homocromia”, chegando a comer “gorgulhos que se assemelham a pequenas pedras” (1935: 24). Caillois sublinha o seguinte: uma vez que existem muitos restos de insetos miméticos nos estômagos dos predadores e algumas espécies incomedíveis são também miméticas, a utilidade do mimetismo surge como nula, ou seja, um “luxo perigoso” ou uma “espécie de masoquismo coletivo, levando à homofagia mútua” nos casos em que “a assimilação de um inseto com uma flor serve de provocação para o canibalismo” (1935: 25). Deste modo, Caillois vê no fenómeno do mimetismo dos insetos um meio para um fim, a saber: a “assimilação ao ambiente” como uma real “tentação pelo espaço” (1935: 27).

No homem acontecem fenómenos semelhantes àquele em que um possível “distúrbio na perceção do espaço” constitui a própria condição de existir. Trata-se de

the dihedral along with him”; and a “dihedral of representation determined by the same horizontal plane as the previous one (but represented and not perceived) intersected vertically at the distance where the object appears” (1935: 28). Man would thus no longer be the origin of the coordinates to the event, dissolving into the space of representation, which would in turn seize the action: “it is dispossessed of its privilege and literally no longer knows where to place itself” (Caillois 1935: 28). When addressing the problem of the non-distinction between man and his surrounding environment, Caillois calls the disturbance between personality and space “legendary psychasthenia”:

I know where I am, but I do not feel as though I'm at the spot where I find myself. To these dispossessed souls, space seems to be a devouring force. Space pursues them, encircles them, and digests them in a gigantic phagocytosis. It ends by replacing them. Then the body separates itself from thought, the individual breaks the boundary of his skin and occupies the other side of his senses. He tries to look at himself from any point whatever in space. He feels himself becoming space, dark space where things cannot be put. He is similar, not similar to something, but just similar. And he invents spaces of which he is ‘the convulsive possession’. (1935: 30)

“Depersonalization by assimilation to space”, writes the author, envisaging the positivity of the dark space for man: “darkness is ‘filled’, it touches the individual directly, envelops him, penetrates him, and even passes through him” (1935: 30). In other words, the dark becomes the medium where the senses and the organs are permeable so that the body may become itself space. Then there will no longer be a distinction between the body and its surrounding environment, like when man walks in the space of his representational dihedral.

In a movement of ‘co-imagination’ with the thinking of André Lepecki in his lecture *In the Dark* (2016), I came to this essay by Roger Caillois (1935), while gathering reading materials for the Dance and Philosophy Lab: in the Darkness of the Gesture<sup>2</sup>. In the scope of that lab, the participants and I looked into the dark as a way of experiencing a certain relation with the sensitive, space and time. By means of a practice that combined text analysis, movement research and choreographic composition, we tried to break the barriers between bright and dark, visible and invisible, and self, other and surrounding space. By sensitively listening to the body in its relation with space and time, by crossing and being crossed by the air in the dark, we tried to be touched by a potency of life in line with the philosophy of Deleuze, Gil, Massumi, Pelbart and Abram. Lepecki, in his presentation based on Caillois, talks about the animality of insects,

<sup>2</sup> The first instalment of a trilogy directed by the author that also comprised 2–A Geography of the Sensitive and 3–Testimonies and Reflections on Experiencing the Sensitive.

um “diedro da ação”, segundo Caillois, “cujo plano horizontal é constituído pelo solo e o plano vertical pelo homem que caminha e que, por esse facto, transporta o diedro consigo”; e um “diedro da representação, determinado pelo mesmo plano horizontal que o anterior (mas representado e não percebido), intercetado verticalmente à distância onde o objeto aparece” (1935: 28). Assim, o homem deixaria de ser a origem da coordenada do acontecimento, dissolvendo-se no espaço da representação que, por sua vez, tomaria a ação: “ele é despossuído do seu privilégio e literalmente deixa de saber onde se posicionar” (1935: 28). Na sua abordagem ao problema da não distinção entre o homem e o seu espaço envolvente, Caillois denomina de “psicastenia lendária”, o distúrbio entre personalidade e espaço:

Sei onde estou, mas não sinto que esteja no lugar onde me encontro. Para estas almas despossuídas, o espaço parece ser uma força devoradora. O espaço persegue-os, circunda-os, digere-os numa fagocitose gigantesca. Acaba por substituí-los. Depois, o corpo separa-se do pensamento, o indivíduo quebra a fronteira da sua pele e ocupa o outro lado dos seus sentidos. Tenta olhar-se a si mesmo a partir de qualquer ponto no espaço. Sente-se a tornar-se espaço, espaço escuro onde as coisas não podem ser colocadas. Ele é semelhante, não semelhante a alguma coisa, mas apenas semelhante. E inventa espaços dos quais é ‘a possessão convulsiva’. (1935: 30)

“Despersonalização por assimilação ao espaço”, escreve o autor, concebendo a positividade do espaço escuro para o homem: “a escuridão é ‘preenchida’, toca o indivíduo diretamente, envolve-o, penetra-o e até o atravessa” (1935: 30). Ou seja, o escuro torna-se o meio da permeabilidade dos sentidos e dos órgãos, para que o corpo possa tornar-se ele mesmo espaço. Aí, deixa de haver distinção entre o corpo e o seu espaço envolvente, como no caminhar do homem no espaço do seu diedro representacional.

Foi num movimento de ‘co-imaginação’ com o pensamento de André Lepecki, na sua palestra *In the Dark* (2016), que cheguei a este ensaio de Roger Caillois (1935), enquanto reunia os materiais de leitura para o Laboratório de Dança e Filosofia: na *Escuridão do Gesto*<sup>2</sup>, onde, junto com os participantes, investigámos o escuro como meio para experienciar uma certa relação com o sensível, o espaço e o tempo. Através de uma prática incorporada de análise de textos, de pesquisa de movimento e de composição coreográfica, procurámos quebrar as fronteiras entre o claro e o escuro, o visível e o invisível, o eu, o outro e o espaço envolvente. Pela escuta sensível do corpo na sua relação com o espaço e o tempo, ao atravessar e ser-se atravessado pelo ar no escuro, procurámos ser tocados por uma potência de vida, na esteira da filosofia de Deleuze, Gil, Massumi, Pelbart, Abram.

2 Primeira parte de uma trilogia realizada pela autora que também incluía: 2–Uma Geografia do Sensível e 3–Testemunhos e Reflexões sobre a Experiência do Sensível.

especially when one can no longer tell whether they're dead or alive, or whether they belong to the organic or the inorganic kingdom. He reminds us of the drive that organic matter, organisms and animals have to become space, diverting the issue of survival to an issue of "Eros towards the immaterial". When Lepecki gets to the topic of "legendary psychasthenia", the disturbance analysed by Caillois where the subject feels unclear with regard to the place where he is in space, he mentions:

Caillois goes on to say this is exactly what happens when we are in the dark. You shut down the lights, you are in absolute darkness, and what happens is that all of a sudden you cannot tell exactly where the limits of your body are, and also where the limit of the outside world might be. So, in the dark, in absolute darkness, you fall into a kind of vertigo, in which you enter into this becoming space that only darkness can actually provide you. And in that space, again, the question is whether you're alive or not. Therefore, we may explain a kind of fear of darkness, because the fear of darkness will be something that will take you into the experience of a life form or a mode of living away from being a person – he talks about the depersonalisation. (2016)

Same as Caillois, Lepecki urges us to think about this drive, not as a pathology one should avoid, but rather something one should experiment with: "What would happen if life would flow into a kind of darkness that, other than create a state of fear, would bring to your life a different modality of entering this kind of vibrational existence with the outside and the inside, in which no boundary would stay put?" (2016). Moving contrarily to the capitalist mobilisation of fluorescent seized lives, their surveillance and the instrumentalisation of subjectivity and affections, unopposed to both the eye and what's visible, this presentation by Lepecki calls for a "co-imaginative" effort on the part of artists and theoreticians to create other possibilities in art, speech and life. The author sees the dark as a "promise of freedom": in the dark, can one escape the normative logic of the watchful brightness? I would add: in the dark, can a body escape the code of a form of existence that accepts its contour and its limit, thus releasing a potency of life? Hence, when the light would come back on, after being turned off, the dark would make visible what the watchful brightness had captured.

In this essay, I return to the invisibility and stillness of the butterfly, whose wings smooth into just the right thickness to match the flower where it lands, and to the way that tiny surface of existence moves, almost unnoticeably and in synch with the observer. What's at stake here is a desire for space, assimilation to the surroundings and symbiosis with other organic and inorganic beings, discretely and instinctively experienced by the butterfly and the flower. And also by the man who walks the Earth and who, by this fact, carries along with him a "dihedral of action" with a horizontal and a vertical plane. Both those planes would then

Já na sua apresentação, Lepecki, a partir de Caillois, fala sobre a animalidade dos insetos, sobretudo quando já não é possível distinguir se estão vivos ou mortos, ou se pertencem ao reino do orgânico ou do inorgânico. Relembra a pulsão da matéria orgânica, organismos ou animais para se tornarem espaço, desviando a questão da sobrevivência para uma questão de “eros em direção ao imaterial”. Quando Lepecki chega ao tema da “psicastenia lendária”, o distúrbio analisado por Caillois onde o sujeito sente uma indeterminação em relação ao lugar onde se encontra no espaço, refere:

Caillois diz que é exatamente isto que acontece quando estamos no escuro. Desliga-se as luzes, está-se em absoluta escuridão e o que acontece é que, de repente, não se consegue dizer exatamente onde estão os limites do corpo, nem onde pode estar o limite do espaço exterior. Então, no escuro, na escuridão absoluta, cai-se numa espécie de vertigem, em que se entra num espaço em devir que somente a escuridão pode proporcionar. E, nesse espaço, mais uma vez, a questão é se se está vivo ou não. Assim, podemos explicar uma espécie de medo da escuridão, porque o medo da escuridão levará à experiência de uma forma de vida ou um modo de vida distante de se ser uma pessoa – ele fala da despersonalização. (2016)

Tal como Caillois, Lepecki incita a pensar esta pulsão, não como uma patologia a ser evitada, mas antes como algo a ser experimentado: “O que aconteceria se a vida fluísse para uma espécie de escuridão que, em vez de criar um estado de medo, trouxesse para a vida uma modalidade diferente de entrar nesta espécie de existência vibrátil com o exterior e o interior, em que nenhuma fronteira permanecesse imóvel?” (2016). Num movimento contrário àquele da mobilização capitalista das vidas fluorescentes e tomadas, sua vigilância e instrumentalização da subjetividade e dos afetos, ao mesmo tempo sem oposição ao olho e ao visível, esta apresentação de Lepecki convoca um esforço “co-imaginativo” entre artistas e teóricos, para a criação de outras possibilidades na arte, no discurso e na vida. Para o autor, o escuro surge como uma “promessa para a liberdade”: no escuro, será possível escapar à lógica normativa do brilho vigilante? Acrescento: no escuro, será possível um corpo escapar ao código de uma forma de existência que assume o seu contorno e o seu limite, libertando assim uma potência de vida? Consequentemente, quando a luz voltasse, depois de se apagar, o escuro revelaria ao visível aquilo que o brilho vigilante tinha capturado.

Para este ensaio, regresso à invisibilidade e à imobilidade da borboleta, cujas asas se alisam na espessura exata em que se assemelha à flor onde pousa, e ao modo como esta superfície mínima de existência se move quase impercetivelmente e em simultâneo com o observador. Encontra-se aqui em causa uma vontade de espaço, de assimilação ao ambiente e de simbiose com outros seres orgânicos e inorgânicos, discreta e pulsionalmente vivida pela borboleta e pela flor.



be projected onto a non-perceived space of representation, the “dihedral of representation”, whose extension of that same horizontal plane (the ground) of the previous dihedral is intersected vertically at the distance where the objet appears (Caillois 1935: 28). Man escapes in the space that devours and replaces him. The frontier between inside and outside fades, as man moves away from and disconnects with himself. He feels himself becoming space, dark space, where he becomes similar – not to something, just similar. In that place, where man looks at himself from any point whatever in space, he experiments with himself in an endless unfolding of himself toward immateriality. Between invisibility and stillness, organic and inorganic, man dissolves into space and is now capable of taking the place of another body or matter, which in turn reflect him. As I shall examine below, without such form of existence of only appearing when absent – the contours of inexistence – man would not exist; he would not dance.

### ■ The black square

The dark contains the mystery of air. I recall Malevich’s crisis, analysed by Gil apropos *Black Square on White Ground* (1915), where “a kind of black whole swallows and absorbs all of nature’s shapes” (2010: 17). In that painting, representation is separated from represented, it is erased along with the referent (or represented), and Malevich experienced “a double crisis, which is a chaos, a vertigo caused by and enclosed in the *Black Square*” (2010: 16). According to the author, Malevich’s crisis is a double one, since he himself is in that reality (in the painting and in the representation medium), and “something from the real shape passed on to the representation” (2010: 16). The black in that painting erased both representation and represented, and thus Malevich lost the guidance originating in representation and in represented reality – “through what’s high, low, left, right, in the background and in the foreground of a perspective” –, and the “ground line is abolished” (Gil 2010: 17). For Malevich, as Gil analyses it, loosing the spatial coordinates that ensure mimetic representation means that weight, i.e. gravity, is gone. The painter writes: “I have destroyed the ring of the horizon and escaped from the circle (...) that confines the artist and the forms of nature.” (in Gil 2010: 17). Later, Malevich would have the shapes float in the white space, by projecting them in the endless space of air (2010: 18).

Once again, and always in a different manner, I stumble upon the absence of a frontier between body and surrounding environment, which are both reflected in the mirror of images – that is to say, in the space of representation. Malevich traversed and let himself be traversed by darkness, assimilating to it (he himself

E também pelo homem que caminha sobre a terra e, por isso, transporta consigo um “diedro da ação”, com um plano horizontal e vertical. Ambos esses planos seriam, então, projetados num espaço de representação não percecionado, o “diedro da representação”, cujo prolongamento do mesmo plano horizontal (o solo) do diedro anterior é intercetado verticalmente à distância onde o objeto aparece (Caillois 1935: 28). O homem evade-se pelo espaço que o devora e substitui. A fronteira entre o interior e o exterior é esbatida, enquanto o homem se distancia, se separa, de si mesmo. Ele sente-se a tornar-se espaço, espaço escuro, onde fica semelhante, não a qualquer coisa, apenas semelhante. Nesse lugar, onde o homem se observa de qualquer ponto do espaço, ele experimenta-se num infinito desdobramento de si em direção ao imaterial. Entre a invisibilidade e a imobilidade, o orgânico e o inorgânico, o homem dissolve-se no espaço e torna-se capaz de ocupar o lugar de outro corpo ou matéria que, por sua vez, o refletem. Tal como analisarei seguidamente, sem essa forma de existência de quem apenas aparece quando se ausenta – os contornos de inexistência –, o homem não existia, não dançava.

■

## O quadrado negro

O escuro contém o mistério do ar. Recordo a crise de Malevich, analisada por Gil, a propósito do *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* (1915), onde “uma espécie de buraco negro engole e absorve todas as formas da natureza” (2010: 17). Neste quadro, a representação é separada do representado, ela é apagada assim como o referente (ou representado), e Malevich viveu “uma dupla crise que é um caos, que é uma vertigem suscitada e contida no *Quadrado Negro*” (Gil 2010: 16). Segundo o autor, a crise de Malevich é dupla, porque ele próprio está nessa realidade (no quadro e no meio da representação) e “qualquer coisa da forma real passou para a representação” (2010:16). O negro daquele quadro apagou a representação e o representado e, por isso, Malevich perdeu a orientação da representação e da realidade representada – “por meio do alto, baixo, esquerda, direita e fundo, frente, de uma perspectiva” – e a “linha de terra é abolida” (2010: 17). Para Malevich, nesta análise de Gil, com a perda das coordenadas espaciais que asseguram a representação mimética, o peso, ou seja, a gravidade, desaparece. O pintor escreve: “Destruí o anel do horizonte e saí do círculo (...) no qual estão incluídos o pintor e as formas da natureza” (in Gil 2010: 17). Mais tarde, Malevich viria a fazer flutuar as formas no espaço branco, ao projetá-las no espaço infinito do ar (2010: 18).

Mais uma vez, e sempre diferentemente, deparo-me com a ausência de fronteira entre o corpo e o espaço envolvente, ambos refletidos no espelho das imagens, quer dizer, no espaço da representação. Malevich atravessou e deixou-se ser atravessado

and the black square he painted). He saw his double image being swallowed by the dark as he lost his and the world's ground 'line'. The *Black Square on White Ground* will likewise remain on the wall of the museum facing the look of the visitor who contemplates it, and who always loses himself in it while seeking the image and to satisfy the desire.

### ■

### **Contours of inexistence**

As a visitor, my eyes reflect and contemplate the double images of the man and the contours of inexistence in *I Am Here*, by João Fiadeiro (2003), as I conveyed in the sensorial document presented above and crafted from the memory of having watched that choreographic piece and from its archive (see bibliography). Next, in the scope of dance and philosophy, and particularly influenced by the philosophical thinking of Gil (2008) and Deleuze (2004), I intend to analyse the subject of the 'contours of inexistence' as a possible reading of the choreographic piece I addressed here. In this context, how can I reflect upon the issue of the assimilation of man to space and the awe between bodies or matters, accomplished by blurring the limits of the body in the invisibility in the dark, and unveiled by the stillness in the light?

In *I Am Here*, the man creates his space and comes up with other spaces. At the place where the paper structure scenic device is, the man distributes around him, and through a series of consecutive accurate actions, the marks that limit the space 'here', which he becomes and inhabits: the shadow on the floor, the projected photograph, the contour of the projected photograph, the upright panel with the stain of the shadow, the wrap, the dust of the stain (of the shadow) carried within the wrap, the surface of the unfolded paper, the volume of the body on the paper. The marks are double images of the man, which he places in several points limiting the space. In some way projected, either revealed by the light or instinctively, the double images contain traces of the body and its image. Even if the man and the double images reflect each other in a field characteristic of here, they still do it in a given measure of space and time.

Meanwhile, like the butterfly and the flower, and like Malevich and the black square, as far as the man is concerned invisibility in the dark and stillness in the light keep bestowing something ephemeral on the presence of the body that I feel but cannot see. Beyond the first constellation of images between the man and the double images limiting the space where he was the centre of the action, I watch the body sort of evading in space, and the presence of the body and matters unfolding.

pela escuridão, assimilando-se a ela – Malevich ele mesmo e o quadrado negro que pintou –, e viu a sua dupla imagem engolida pelo escuro, enquanto ele perdia a sua ‘linha’ da terra e a do mundo. O *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* permanecerá igualmente na parede do museu, diante do olhar do visitante que o contempla e nele se perde, sempre em busca da imagem e do desejo saciado.

### Contornos de inexistência

Na qualidade de visitante, os meus olhos refletem e contemplam as imagens duplas do homem e os contornos de inexistência em *I Am Here*, de João Fiadeiro (2003), tal como traduzi no documento sensível, apresentado acima e elaborado a partir da memória de ter assistido a esta peça coreográfica e do seu arquivo (ver referências bibliográficas). Seguidamente, no contexto da dança e filosofia, e particularmente influenciada pelo pensamento filosófico de Gil (2008) e Deleuze (2004), pretendo analisar o tema ‘contornos de inexistência’ como uma possível leitura da peça coreográfica aqui abordada. Neste contexto, como poderei pensar o problema da assimilação do homem ao espaço e do assombro entre corpos ou matérias, conseguidos pelo esbatimento dos limites do corpo na invisibilidade no escuro e revelados pela imobilidade na luz?

Em *I Am Here*, o homem cria o seu espaço e inventa outros espaços. No lugar onde se encontra o dispositivo cénico da estrutura de papel, o homem distribui, ao seu redor e através de uma sucessão de ações rigorosas, as marcas que delimitam o espaço de ‘aqui’ (*here*), em que ele se torna e habita: a sombra no chão, a fotografia projetada, o contorno da fotografia projetada, o painel vertical com a mancha da sombra, o embrulho, o pó da mancha (da sombra) transportado dentro do embrulho, a superfície do papel desdobrado, o volume do corpo sobre o papel. As marcas são imagens duplas do homem que ele coloca em pontos diferentes do espaço, delimitando-o. Projetadas de algum modo, ora reveladas pela luz, ora pulsionalmente, as imagens duplas contêm resquícius do corpo e da sua imagem. O homem e as imagens duplas refletem-se mutuamente, num campo próprio de aqui, porém ainda numa certa medida do espaço e do tempo.

Entretanto, assim como para a borboleta e a flor e para Malevich e o quadrado negro, para o homem, a invisibilidade no escuro e a imobilidade na luz não cessam de imprimir algo de transitório à presença do corpo que sinto e não vejo. Para lá da primeira constelação de imagens entre o homem e as imagens duplas delimitadoras do espaço em que o homem era o centro da ação, assisto a uma espécie de evasão do corpo pelo espaço e desdobramento da presença do corpo e

Whenever there's a time separator, the dark disorients: I see the man dancing through the movement of the air he breathes, translated by a still speechless voice. I lose all space-time references of the man who escaped in the middle of the darkness into which he dissolves, assimilating to that place. The man, he who walks, holds the stillness to the light as he delivers the weight of his body to the Earth in the exact place where he watches the images that reflect him, and he reflects back. He wants to disappear, to be absent, to escape from himself, calling for the space that swallows him in the dark. When the light is turned on, the shadow couldn't have stayed put, but it does. The man had destroyed the contours of the shadow: he caused it to explode, he scattered it, and in a way he also made the body of the shadow go away. The man appears in another place, far from where he is. I don't know where he is. I see him reflected in the double images that reflect him and that he reflects. However, I feel him here, segregated by space and shattered in particles, which make up another constellation of images that seem to support that man's existence. That second constellation, established between the man and the double images, is of a different kind than the first that marked the territory and mutually reflected the man and the double images.

Beyond the marking of the space and the mirroring of the images, I see a performing exercise thoroughly executed, through which the Self is dissolved and subjectivity shattered. This, in turn, results in the creation of a space-time and its respective constellation, no longer of the man and his double images, but rather of contours of inexistence that form the subject of expression of *I Am Here*.

The dark was the body's transmuting substance – that is to say, the medium capable of assimilating the man to space, evoking Caillois (1935) and Lepecki (2015). The non-distinction between the man and his surrounding environment takes place in the dark. There, the man breaks the boundary between skin and air. He loses track of the limit of his body and of that of space, thus losing his space-time coordinates. In this way, the man in the dark is dispossessed of the privilege of being the coordinate to the event, he no longer knows how to position himself, and things can no longer be placed in space. The (represented) space into which the man dissolves – which only the dark could provide, and which stalks, surrounds, digests, replaces, wraps, fills, penetrates and traverses him – takes control of the event. The man becomes dark space, overflying, he can look at himself from any point whatever in space. He knows where he is, and at the same time he doesn't feel like he's in the place he is. Are you afraid of the dark? Are you alive? Similar, dispossessed of himself, and possessed by space, he comes up with other spaces in a kind of still shapeless and contourless inexistence.

também a das matérias. A cada separador do tempo, o escuro desorienta: vejo a dança do homem pelo movimento do ar que respira, traduzido pela voz sem fala ainda. Perco as referências espaço-temporais do homem evadido pelo meio da escuridão em que se dissolve, assimilando-se ao espaço daquele lugar. O homem, aquele que caminha, sustenta a imobilidade à luz enquanto entrega o peso do seu corpo à terra, na exatidão do lugar onde observa as imagens que o refletem e ele reflete de volta. Ele quer desaparecer, ausentar-se, evadir-se de si mesmo, num apelo ao espaço que o engole no escuro. Quando a luz se acende, a sombra não podia ter ficado no mesmo lugar, mas fica. O homem tinha destruído os contornos da sombra: fê-la explodir, espalhou-a e, em certa medida, também fez desaparecer o corpo da sombra. O homem aparece noutra lugar, distante daquele onde se encontra. Não sei onde ele está. Vejo-o refletido nas imagens duplas que o refletem e ele reflete. No entanto, sinto-o aqui segregado pelo espaço e estilhaçado em partículas, que formam uma outra constelação de imagens, que parece suportar a existência daquele homem. Esta segunda constelação, estabelecida entre o homem e as imagens duplas, é de uma natureza diferente da primeira, que marcava o território e refletia o homem e as imagens duplas mutuamente.

Para lá da marcação do espaço e do espelhamento das imagens, leio um exercício performativo meticulosamente executado e através do qual se dá uma dissolução do Eu e um estilhaçamento da subjetividade, o que, por sua vez, resulta na criação de um espaço-tempo e sua constelação já não do homem e suas imagens duplas, antes de contornos de inexistência que constituem a matéria de expressão de *I Am Here*. O escuro foi a substância transmutadora do corpo, ou seja, o meio capaz de assimilar o homem ao espaço, evocando Caillois (1935) e Lepecki (2015). A não distinção entre o homem e o seu espaço envolvente dá-se no escuro. Nele, o homem quebra a fronteira entre a pele e o ar, deixa de saber onde está o limite do corpo e o do espaço, perdendo assim as suas coordenadas espaço-temporais. Deste modo, o homem no escuro é despossuído do privilégio de ser a coordenada do acontecimento, deixa de saber posicionar-se a ele mesmo e as coisas não mais podem ser colocadas no espaço. O espaço (representado) em que o homem se dissolve – espaço que só o escuro poderia providenciar, espaço que o persegue, circunda, digere, substitui, envolve, preenche, penetra, atravessa – toma a ação do acontecimento. O homem torna-se espaço escuro, em sobrevoo, pode olhar-se de qualquer ponto. Ele sabe onde está e, ao mesmo tempo, não sente que esteja no lugar onde se encontra. Tens medo do escuro? Estás vivo? Semelhante, despossuído de si e possuído pelo espaço, ele inventa outros espaços, numa espécie de inexistência ainda sem forma nem contorno.

When the dark takes the place of the man's reality and of his space of representation, like in Malevich's double crisis that I explained above, both reality and representation are erased. The man, assimilated to space and freed from the limits and coordinates of body and space, throws himself into the vertigo of chaos, or "emptiness", as capable of being all shapes: "Through emptiness, man's heart can become the model or mirror for itself and the world, because in possessing emptiness and being identified with original emptiness, man finds himself at the source of images and forms. He grasps the rhythm of space and time, and he masters the laws of transformation" (Cheng 1994: 53). The light is turned on and the man remains in the reflected and mutual stillness between himself and the matters. He no longer is the centre of the action. In other words, he is just another body among those of the matters, all reflected through a constellation of double images. That would be the beginning of the second constellation of images – that of the contours of inexistence.

The first feature of the contours of inexistence is the dissolution of the man through assimilation to space. Hence, the second feature is the uncertainty regarding the whereabouts of the man in space, and the third feature is the fact that the man has ceased to be the centre of the action to take the place of the other, that is to say of the matters, which in turn take man's place. The fourth and last feature of the contours of inexistence is the positivity of the dark and subsequent rising of a form of existence. In the contour of the body and of the space limited in time (even if paused, chronological) of the interaction between the man and matters (in the first constellation), the invisible in the dark and the stillness in the light resulted in the development of the contours of inexistence in another space-time: the man, the matters and their double images endlessly rearrange in constellations.

To step out of the darkness of the dark (the chaos or shapeless and dizzying emptiness), revealing it in the light, means bringing the infinity of chaos to the shapes and their contours, which will be those of inexistence given the amount of darkness infinity conveyed by the shapes, and given that they're another form of existence that supports that man's walking on Earth. In addition:

For an individual conscience, a 'self' that decides to undo its empirical syntheses (to employ Kant's terminology), the only way to espouse the movement of infinity is paradoxically to introduce a hiatus between two consecutive points of empirical time (succession). (...) It is the time of the Aeon or the time of the event. (Gil 2010: 253)

During the choreographic piece, there are continuous cuts in sound, flash, bright/dark, and the man and the matters that no longer have a place so that both take up/inhabit/haunt the other's place. This insistent intermittence of the images and sounds that I perceive intercepts empirical time, and that man and those

Quando o escuro toma o lugar da realidade do homem e do seu espaço de representação, como na crise dupla de Malevich que expus acima, tanto a realidade como a representação se apagam. O homem, assimilado ao espaço e liberto dos limites e coordenadas do corpo e do espaço, lança-se na vertigem do caos, ou “vazio”, como potência de ser todas as formas: “Através do vazio, o coração do homem pode tornar-se o modelo ou espelho para si mesmo e o mundo, porque, ao possuir o vazio e ao identificar-se com o vazio original, encontra-se ele mesmo na origem das imagens e das formas. Ele entende o ritmo do espaço e do tempo e domina as leis da transformação” (Cheng 1994: 53). A luz acende-se e o homem fica na imobilidade refletida e mútua entre si e as matérias. Ele deixa de ser o centro da ação, ou seja, é mais um corpo entre os das matérias, todos refletidos através de uma constelação de imagens duplas. Seria este o começo da segunda constelação de imagens – a dos contornos de inexistência.

A primeira característica dos contornos de inexistência é a dissolução do homem por assimilação ao espaço. Consequentemente, a segunda característica é a indeterminação do lugar onde o homem se encontra no espaço e a terceira característica consiste no facto de o homem ter deixado de ser o centro da ação para tomar o lugar do outro, ou seja, das matérias e também estas o lugar do homem. A última e quarta característica dos contornos de inexistência consiste na positividade do escuro e conseqüente emergência de uma forma de existência. No contorno do corpo e do espaço delimitado no tempo, ainda que pausado, cronológico, das interações do homem com as matérias (na primeira constelação), o invisível no escuro e a imobilidade na luz levaram à formação dos contornos de inexistência num outro espaço-tempo: o homem, as matérias e suas imagens duplas constelam-se infinitamente.

Sair da escuridão do escuro (o caos ou vazio informe e vertiginoso), revelando-o à luz, significa trazer o infinito do caos às formas e seus contornos, que serão de inexistência, pela dose de infinito da escuridão que as formas expressam e porque constituem outra forma de existência que sustenta o caminhar daquele homem sobre a terra. Ainda:

Para uma consciência individual, um ‘eu’ que decide desfazer as suas sínteses empíricas (para empregar a terminologia kantiana), desposar o movimento do infinito só é possível, paradoxalmente, introduzindo um intervalo entre dois pontos sucessivos do tempo empírico (sucessão). (...) É o tempo do Aión ou tempo do acontecimento. (Gil 2010: 253)

Durante a peça coreográfica, dão-se sucessivos cortes no som, no *flash*, no claro/escuro e no homem e nas matérias, que deixam de ter lugar, para ambos passarem a ocupar/habitar/assombrar o lugar do outro. Nessa insistente intermitência das imagens e dos sons que perceciono, o tempo empírico é intercetado e aquele



things will forever mirror each other and reflect each other in my eyes, in virtual particles of infinity that come together and break apart in awes between bodies, matters and their double images in the spatialisation of time in *Here*.

From the perspective of Deleuze's philosophy, while man's actions take place there are nearly unnoticeable elements coming and going, virtual particles of affection that make up constellations of images (2004: 185). Those particles pertain to the molecular level, and so do not implicate molar entities such as a body or a subject. They move at a higher speed than thought is capable of. They're microscopic, unconscious, insensitive and bodiless, which means we can't see them and we can't feel them with our senses. However, we do feel them. They are pre-individual elements whose inner vocation is to be actualized. In this way, "the actual object is a double one, made up of two faces, an actual one and a virtual one. The actual is constantly sending out virtual particles, which go into increasingly broader circuits (...) that correspond to increasingly deeper layers in the object. (...) But if we look at the 'smallest virtual circuits', we get to a minimum threshold where the object refers to its virtual double" (Gil 2008: 254). Virtual opposes actual, but it is real. The face we're shown – in other words, the one that strikes our senses – is the actual one. If the virtual has the inner vocation to be updated, the expression is an update in its continued exchange with virtuality. It is in the expression that one finds the visible and the present, by sending out fleeting particles or virtual elements that come and go in a given amount of time – the time of the event.

The contours of inexistence are constellations of double images, nearly perceptible, originating in a human drive towards space and the immaterial, coming and going in the mirror of the images between man and matters, for those watching them. If the image of the subject/object stays in the mirror even when it is moved away, it is because there no longer exists a subject/object. The man, once dissolved and assimilated into space, carries the endless darkness of chaos and reflects it in the double images that reflect him. The man, the body in the photograph by Helena Almeida and the matters of paper, shadow, dust, sound and light unfold and haunt each other, 'endlessly similar'. The expressive matter of the contours of inexistence is made up of tiny particles that reveal to the visible the invisible of the affection of a body, its evasion in space and the awe of the other, which also reflects and haunts him. While the man goes absent to appear, the visitor receives the mirror of the images.

Another form of existence – the contours of inexistence – reveals itself in the 'unlimit' of the body born from the dark, which is simultaneously distant and close, promise and potency.

homem e aquelas coisas não mais deixam de se espelhar e de se refletir no meu olhar, em partículas virtuais do infinito, que se fazem e desfazem em assombros entre corpos, matérias e suas imagens duplas na espacialização do tempo em *Here*.

Pela perspectiva da filosofia de Deleuze, no próprio decorrer das ações do homem, aparecem e desaparecem elementos quase imperceptíveis, que consistem em partículas virtuais de afeto, que compõem constelações de imagens (2004: 185). Estas partículas pertencem ao plano molecular e, por isso, não implicam entidades molares como um corpo ou um sujeito. Elas movem-se a uma velocidade mais rápida do que aquela que o pensamento pode ter. São microscópicas, inconscientes, insensíveis e incorpóreas, o que quer dizer que não as vemos e não as sentimos com os nossos sentidos – e, no entanto, sentimos-las. São elementos pré-individuais que têm por vocação interna atualizarem-se. Deste modo, “o objeto atual é duplo, constituído por duas faces, uma atual e outra virtual. E, a cada instante, o atual emite partículas virtuais, que entram em circuitos cada vez mais vastos (...) que correspondem a camadas cada vez mais profundas no objeto. (...) Mas, se considerarmos os ‘mais pequenos circuitos do virtual’, chegamos a um limite mínimo em que o objeto reenvia ao seu duplo virtual” (Gil 2008: 254). O virtual opõe-se ao atual, mas é real. A face que nos é dada, ou seja, a que atinge os nossos sentidos é a atual. Se o virtual tem por vocação interna atualizar-se, a expressão é uma atualização na sua troca constante com a virtualidade. É na expressão que existe a categoria do visível e do presente, através da emissão de partículas efêmeras ou elementos virtuais que aparecem e desaparecem num certo espaço de tempo – o tempo do acontecimento.

Os contornos de inexistência são constelações de imagens duplas, quase imperceptíveis, vindas de uma pulsão do homem rumo ao espaço e ao imaterial, que aparecem e desaparecem no espelho das imagens entre o homem e as matérias; para quem os observa. Se a imagem do sujeito/objeto fica no espelho, mesmo quando este é afastado, é porque já não existe sujeito/objeto. O homem, uma vez dissolvido e assimilado ao espaço, transporta a escuridão infinita do caos e reflete-o nas imagens duplas que o refletem. O homem, o corpo na fotografia de Helena Almeida e as matérias do papel, da sombra, do pó, do som e da luz desdobram-se e assombra-se entre si, ‘infinitamente semelhantes’. A matéria expressiva dos contornos de inexistência é feita de partículas ínfimas, que revelam ao visível o invisível do afeto de um corpo, sua evasão pelo espaço e assombro do outro, que também o reflete e assombra. Enquanto o homem se ausenta para aparecer, o visitante recebe o espelho das imagens.

No ‘ilimite’ do corpo nascido do escuro, revela-se uma outra forma de existência – os contornos de inexistência –, simultaneamente distante e próxima, promessa e potência.

**I WAS HERE**

**BODIED SPACES #2**

**I WAS HERE**

**JOÃO FIADEIRO**



We look at the body  
and the body ends abruptly  
in the feet, in the hands.

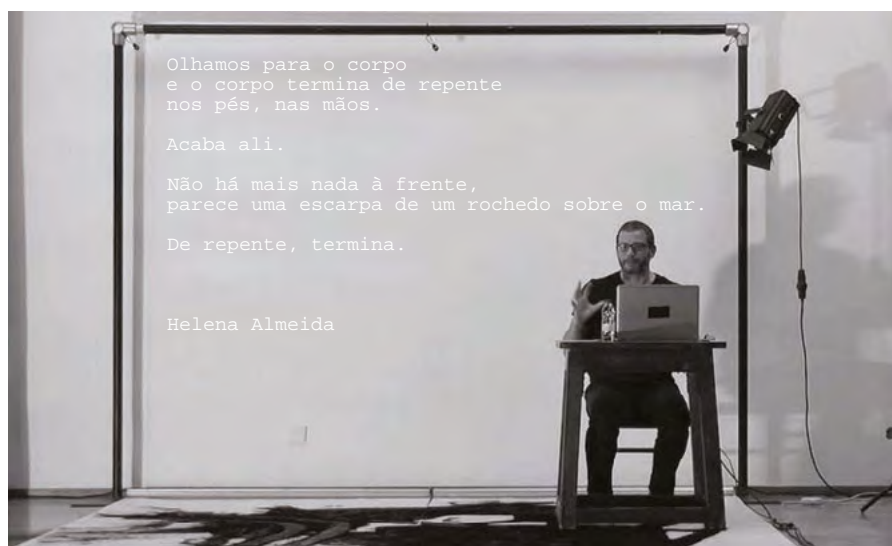
It ends there.

There is nothing ahead,  
it looks like a cliff over the sea.

Suddenly it ends.

Helena Almeida

*I Was Here* is a conference-performance – hybrid place between a presentation and a representation, between performance and document – that revisits the performance *I Am Here* created in 2003 by João Fiadeiro and that, in turn, is based on the universe of the Portuguese artist Helena Almeida.



*I Was Here* é uma *conferência-performance* – espaço híbrido entre a apresentação e a representação, entre a *performance* e o documento – que revisita a *performance I Am Here* criada em 2003 por João Fiadeiro e que, por seu lado, é inspirada no universo da artista portuguesa Helena Almeida.



It's also to let you know about what could have happened. And to say that an event is about what happens but also about what could have been. At every moment we carry with us everything that could have happened. One of you could not be here, right? This conference-performance started with a small delay, probably some people went away, couldn't stay, and all changed, right? This was supposed to be one thing and became another. And there's no wrong or right. It's just two possible ways in which the present moment, the one we find ourselves in, can unfold.



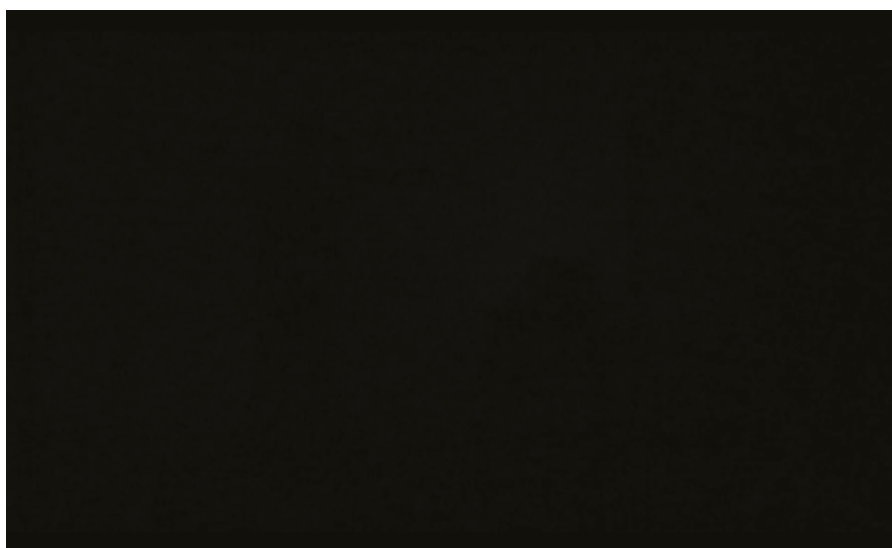
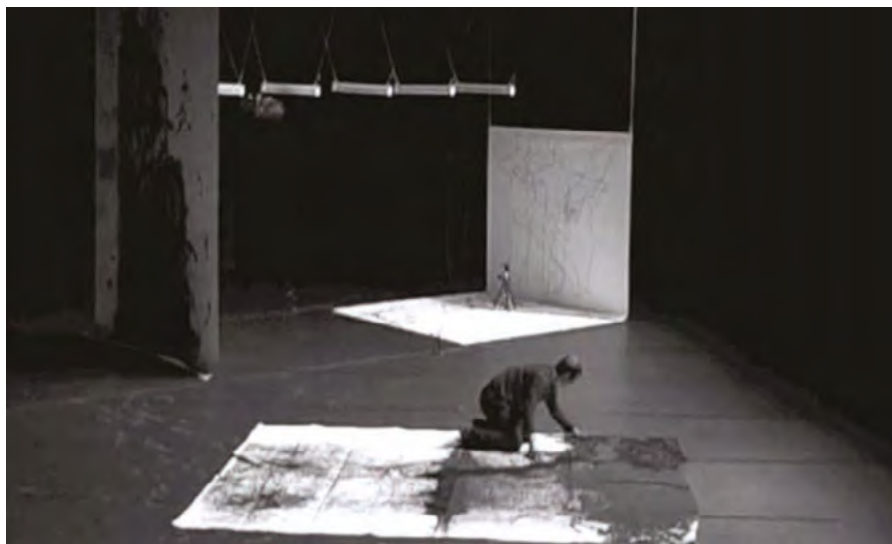
É também para se saber o que poderia ter acontecido. E para dizer que uma apresentação é sobre o que acontece mas também sobre o que poderia ter sido. A cada momento trazemos connosco tudo aquilo que poderia ter acontecido. Um de vocês podia não estar aqui, não é? Esta *conferência-performance* começou com um pequeno atraso, provavelmente algumas pessoas foram embora, não sei dizer, e isso muda tudo, não é? Se cá estivessem era uma coisa, assim tornou-se outra. E não está certo nem errado. São só duas maneiras possíveis pelas quais o momento presente, aquele em que nós próprios nos descobrimos, se pode desdobrar.





After this moment was finished I will come to pick this, carried it here, as I told you, and with what was left of the pigment, that is there, inside the folded paper, I will vanish. And that was it. You saw a light, you saw a shadow, you saw a man, and said: 'Well, light, shadow, man. It's simple', right? And suddenly the light disappears, the shadow stays. That's it. This is what we're talking about.

Excerpts of a Conference recorded in April 2015 at ESAD, Caldas da Rainha.



Depois deste momento terminar, eu virei buscar isto, transportá-lo para aqui, como vos disse, e com o que restar do pigmento, que está dentro do papel dobrado, eu desapareço. E é isto. Viste a luz, viste a sombra, viste um homem e dizes: ‘Bem, luz, sombra, homem. É simples’, não é? E de repente a luz desaparece, a sombra fica. E é isto. É disto que estamos a falar.

Excertos da Conferência gravada em abril 2015 na ESAD, Caldas da Rainha.



**#3**

# **Architecture and Scenographic Production**

# Arquitetura e Produção Cenográfica

**THE INHABITABILITY OF  
THE SCENIC SPACE**

# A HABITABILIDADE DO ESPAÇO CÊNICO

**JOÃO MENDES RIBEIRO**



Stage design, as most creators currently understand it, moves away from the pictorial two-dimensionality that traditionally characterises scenography to focus on the three-dimensional (architectural) nature of space or scenic objects, and on its close relation to the performers. Throughout the 20<sup>th</sup> century, and mainly since Edward Gordon Craig, scenography gradually quits its mimicking nature and opposes the desire for archaeological accuracy. Instead of reproducing an existing place as a way to characterise the theatrical action, it started building a specific place for the actors, or even the spectators. Since Adolphe Appia, there's the idea of the plastic nature of the text, but also of the actor being capable of understanding the space where he moves about, of measuring the space with his body, proving that theatre is more than text and time, it is also space and movement. A new stage aesthetics based on scenography is born from Appia's idea of living space, in accordance with an architectural concept – in other words, the creation of a three-dimensional space as a medium that limits the actor inhabiting it.

The notion of scenic space is conveyed by the displacements of the bodies in transit within a theatrical architecture devoid of any ornaments. The questioning of the acting space and its replacement for a real space, however, start with constructivism and the Russian avant-gardes of the 1920s, via Vsevolod Meyerhold. In his view, scenography is always literal. That is to say it must be radically connected to the status of object, since it has no need to represent. The scenic space moves away from the principle of representation to become a functional organisation put at the service of the actor's body. Scenography, made up of three-dimensional objects, becomes tangible and turns into a scenic machine used by the actors.

With this movement, space representation turns into building. Meyerhold's proposals would later influence “the transformations performing arts went through in the second half of the 20<sup>th</sup> century, [translated] not only [into] the organisation of the scenic space, but also [into] the way to occupy that space. He who occupies – be it actor or dancer – undertakes a radical shift in the relation with the spectator: he ceases to represent and starts to act. This means representing gradually gave way to presenting. It was probably easier in the case of dance, traditionally free from text, than theatre. The body, the foremost presence, started coming before the character. The truth of the flesh – the truth of the muscles, joints, weights and body fluids – started preceding the presence of words, nullifying or exposing them. Same as any man, the body of the performer was once again sustained by the skeleton, and not only by the word” (Daniel Tércio, *in* Mendes Ribeiro, 2007: 43).

A conceção cenográfica, tal como é entendida atualmente pela generalidade dos criadores, distancia-se da bidimensionalidade pictórica, que tradicionalmente caracteriza a cenografia, para se centrar na natureza tridimensional (arquitetónica) do espaço ou dos objetos cénicos e na sua estreita relação com os intérpretes. Ao longo do século XX, e essencialmente a partir de Edward Gordon Craig, a cenografia vai abandonando o carácter mimético e opondo-se ao desejo de veracidade arqueológica. Em vez de reproduzir um lugar do mundo, como forma de caracterizar a ação teatral, passou ela própria a construir um lugar específico para os atores, ou mesmo para os espectadores. Desde Adolphe Appia, persiste a noção de plasticidade do texto mas também da capacidade de o ator entender o espaço onde se move, medir o espaço com o corpo, provando que o teatro não é só texto e tempo mas também espaço e movimento. Da noção de espaço vivo de Appia, nasce uma nova estética de cena baseada na cenografia segundo uma conceção arquitetónica, ou seja, a criação de um espaço tridimensional enquanto meio que condiciona o ator que o habita.

A noção do espaço cénico é transmitida pelas deslocções dos corpos em trânsito, numa arquitetura teatral desprovida de qualquer expediente decorativo. No entanto, é a partir do movimento construtivista e das vanguardas russas da segunda década do século XX, por via de Vsevolod Meyerhold, que se questiona o espaço da representação, substituindo-o por um espaço real. Na ótica de Meyerhold, a cenografia é sempre literal, isto é, deve estar radicalmente ligada à condição do objeto, pois ela não tem necessidade de figurar. O espaço cénico afasta-se do princípio da representatividade, para se transformar numa organização funcional posta ao serviço do corpo do ator. A cenografia, constituída por objetos tridimensionais, torna-se corpórea e transforma-se numa máquina cénica utilizada pelos atores.

Com este movimento, a representação do espaço torna-se construção. Estas propostas de Meyerhold viriam, mais tarde, a influenciar “as transformações que as artes performativas sofreram na segunda metade do século XX, [traduzidas] não apenas na organização do espaço cénico mas também na forma de ocupar esse espaço. O ocupante – ator ou bailarino – opera uma passagem radical na relação com o espectador: deixa de representar e passa a agir. Quer isto dizer que representar cedeu progressivamente lugar a apresentar. A dança, que estava tradicionalmente livre do texto, fê-lo porventura de maneira mais fácil do que o teatro. O corpo, enquanto presença primeira, passou a estar antes da personagem. A verdade da carne – a verdade dos músculos, das articulações, dos pesos e dos fluidos corporais – passou a anteceder, anulando ou desocultando, a presença das palavras. O corpo do *performer* voltou a estar amparado, como o de todos os homens, pelo esqueleto e não apenas pelo verbo” (Daniel Tércio, *in* Mendes Ribeiro, 2007: 43).

This interest for the real space – and the shift from an aesthetic-contemplating scenography to an aesthetic-participatory scenography – is one of the most significant transformations of creative processes in the scope of contemporary theatre. Leaving behind the large, static screens and the dramatic ornaments, scenography goes from being a structure of sheer contemplation to becoming a place that is used, felt and experienced. Drawing near to architecture, it replaces the ‘object’ meant to be looked at with the “environment” meant to be lived. In this context, the artistic happenings of the late 1960s stand out: experiencing space was intimately connected to its use, and the human body was reintroduced as a key element in the architectural perception of space. In those *performing* events, theatre is no longer an abstract entity, and becomes something intended to be felt and experienced. Through physical contact with the audience, one aims at communicating “an intense life experience” (Bruce Nauman quoted by Steiner, 1994: 47). The spectator turns into an active participant and his perception of the event is irrevocably linked to the sensory experience.

Since the late 20<sup>th</sup> century, the growing hybridisation of contemporary artistic practices, and their permeability to architecture in particular, adds a new issue to theatre, that of the inhabitability of the scenic space. As stated by Ricardo Pais, this issue has to do with the idea of the “stage as a place where the actors live, and of the actor as an inhabitant of the scenic space” (Lecture at Teatro Rivoli, Porto, 2004). Manuel Graça Dias strengthens this notion by claiming that more important than the way in which the spectators perceive the performance is the idea of scenography as an entity designed to be inhabited by the performers (2005: 120 – 129). According to Daniel Tércio, the interaction between the scenic object and all things present, particularly the body of the performer, allows for the renewal of the debate about the boundary between two distinct subjects: architecture and scenography (*in* Mendes Ribeiro, 2007: 43 – 44).

This rendering of the stage into a place of living finds “an almost demiurgic power” in the work of Olga Roriz (Guerreiro, 2007: 206). As Maria José Fazenda puts it, “Olga is greatly capable of working the stage, of working the elements of the stage as a space to inhabit. She has absolute control over that space, which she transforms; because that space is nothing until it is transformed” (quoted by Guerreiro, 2007: 206) or humanised, thus establishing empathy with the audience. Without ever losing the ability to, within the limits of the stage, translate and explore a world that is personal but quickly becomes a mirror for us to confront ourselves with, Olga Roriz strives to create a complicity, which is born from the dialogue between the several scenic materials, and which reaches the spectators.

Este interesse pelo espaço real – e por uma passagem da cenografia estético-contemplativa para uma cenografia estético-participativa – constitui uma das transformações mais significativas dos processos criativos no contexto teatral contemporâneo. Abandonados os telões estáticos e os expedientes decorativos da cena dramática, a cenografia deixa de ser uma estrutura de mera contemplação, para se transformar em lugar usado, sentido e experimentado. Aproximando-se da arquitetura, substitui o ‘objeto’ para ser olhado pelo “ambiente” para ser vivido.

Neste contexto, destacam-se os *happenings* artísticos do final dos anos 1960, onde a experiência do espaço estava intimamente ligada ao uso, reintroduzindo o corpo humano como elemento fundamental na percepção arquitetónica do espaço. Nestes acontecimentos de carácter *performativo*, o teatro deixa de ser uma entidade abstrata, para se transformar em algo para ser sentido e experimentado. Através do contacto físico com o público, procura-se comunicar “uma experiência intensa de vida” (Bruce Nauman citado por Steiner, 1994: 47). O espectador transforma-se em participante ativo e a sua percepção do evento está irrevogavelmente ligada à experiência sensorial.

Desde o final do século passado, a hibridação crescente das práticas artísticas contemporâneas, e a sua permeabilidade à arquitetura em particular, acrescenta ao teatro um novo tema, o da habitabilidade do espaço cénico. Este tema prende-se, como refere Ricardo Pais, com a noção do “palco como lugar de residência dos atores e do ator como habitante do espaço cénico” (Palestra no Teatro Rivoli, Porto, 2004). Reforçando esta ideia, Manuel Graça Dias afirma que mais importante do que o modo como os espectadores percecionam o espetáculo é a noção de cenografia enquanto entidade projetada para ser habitada pelos intérpretes (2005: 120 – 129). Na opinião de Daniel Tércio, a interação do objeto cénico com todas as coisas em presença, em particular com o corpo do intérprete, permite renovar a discussão acerca da fronteira entre duas disciplinas autónomas: a arquitetura e a cenografia (*in* Mendes Ribeiro, 2007: 43 – 44).

Esta transformação do palco num espaço vivencial tem, no trabalho de Olga Roriz, “um poder quase demiúrgico” (Guerreiro, 2007: 206). Como refere Maria José Fazenda, “a Olga tem uma enorme capacidade de trabalhar o palco, de trabalhar os elementos do palco enquanto espaço a ser habitado. Tem um domínio absoluto sobre aquele espaço, que ela transforma; porque aquele espaço não é nada até ser transformado” (citada por Guerreiro, 2007: 206) ou humanizado e assim estabelecer uma empatia com o público. Sem nunca perder a capacidade de, nos limites da cena, traduzir e explorar um mundo que, sendo pessoal, depressa se transforma num espelho com o qual somos confrontados, Olga Roriz procura criar uma cumplicidade que nasça do diálogo entre os vários materiais cénicos e se estenda aos espectadores.

Hans-Thies Lehmann calls that space “an independent co-performer, who seemingly sets them [the performers] the time by commenting on their physical development, [and where] the spectators do not watch, but rather experience themselves living inside that space-time” (Hans-Thies Lehmann quoted by Tiago Bartolomeu Costa, *in Público*, P2, 2008: 10).

As for the spectator, his role is essentially a receiving one and, faced with the scenography, he experiences space in a contemplating manner. He does not inhabit it physically. He goes through it with his sight, and inhabits it through the experience of the actor and his imagination. On the contrary, in the case of architecture, the user has the genuine, actual experience of space, of the architectural object where life will take place. As Alberto Saldarriaga points out apropos the diverse experiences of space, “the meaning of inhabiting manifests itself in two distinct dimensions: that of the body and/or presence, and that of the mind or imagination. The first produces direct experiences; the second results in acquiring images and feelings from places where one has not lived.” (2002: 97)

The several aspects of scenography work are often motivated by the issue of the ‘inhabitability of space’, in relation to its experimental and/or living nature, and consequently to its repercussions in perceiving both body and space. While keeping its due autonomy and independence as a discipline, scenography, just like architecture, consists in creating spaces, meaningful entities designed to be inhabited, and where man is the “measure and proportion of all things”.

Sceneries are seen as inhabitable places whose characterisation is determined by the circumstances and purposes of the action and by the movement of the bodies in space. As stated by Robert Edmond Jones, scenography is seen as “capable of avoiding the dilution of the plastic movements that are the actor’s main mean of expression, [and of focusing] the spectator’s full attention on movement” (quoted by Appia, n.d.: 138 – 139).

Scenography, as a suggestion of experiencing space in its architectural dimension, addresses the issues of scale and proportion, the relation between all the pieces, and particularly the interaction between the performer and all the elements that the performance comprises, in order to create a consistent and dramatically functional system.

In this respect, one thinks of scenography more as a creation of spaces that can actually be inhabited, taking part in the action, than as static devices for sheer contemplation on the part of the spectators, whose perception is limited by what they’re shown. On the contrary, what is at stake are constructions one can walk through, occupy and even transform, allowing for the breaking up and cutting out of spaces,

Hans-Thies Lehmann chama a este espaço “um cointérprete autônomo que aparentemente lhes marca [aos intérpretes] o tempo ao comentar o seu desenvolvimento físico [e onde] os espectadores não observam mas experienciam, eles próprios, a vivência no interior daquele espaço-tempo” (Hans-Thies Lehmann citado por Tiago Bartolomeu Costa, *in* Público, P2, 2008: 10).

Quanto ao espectador, o seu papel é essencialmente receptivo e, perante a cenografia, tem uma vivência contemplativa do espaço. Ele não o ocupa fisicamente; percorre-o com o olhar e habita-o através da vivência do ator e do seu imaginário. De modo oposto, na arquitetura, o utente detém a experiência efetiva e real do espaço, do objeto arquitetónico, que se tornará cenário de vida. Conforme assinala Alberto Saldarriaga, a propósito das diferentes experiências do espaço, “o sentido de habitar manifesta-se em duas dimensões distintas: a do corporal e/ou presencial e a do mental ou imaginativo. A primeira é fonte de experiências diretas, a segunda dá origem à aquisição de imagens e sensações de lugares não vividos.” (2002: 97)

Os diversos aspetos do trabalho cenográfico são frequentemente motivados pela questão da ‘habitabilidade do espaço’, no sentido da sua natureza experimental e/ou vivencial e, conseqüentemente, das suas repercussões na perceção do corpo e do espaço. Embora mantendo a devida autonomia e independência disciplinar, a cenografia, tal como a arquitetura, consiste na criação de espaços, entidades significantes projetadas para serem habitadas e em que o homem é a “medida e a proporção de todas as coisas”.

Os cenários são entendidos enquanto lugares habitáveis cuja caracterização é determinada pelas circunstâncias e propósitos da ação e pelo movimento dos corpos no espaço. Como refere Robert Edmond Jones, entende-se a cenografia como “capaz de evitar que se diluam os movimentos plásticos, que são o principal meio de expressão do ator, [e de concentrar] toda a atenção do espectador sobre o movimento” (citado por Appia, s/d: 138–139).

A cenografia, enquanto proposta de vivência do espaço na sua dimensão arquitetónica, equaciona as questões de escala e de proporção, a relação entre as partes e, em particular, a interação do intérprete com a totalidade dos elementos que constituem o espetáculo, no sentido de criar um sistema coerente e dramaticamente funcional.

Neste contexto, a cenografia é pensada mais como criação de espaços que efetivamente possam ser habitados, tomando parte na ação, do que de dispositivos estáticos para mera contemplação por parte dos espectadores, cuja perceção é condicionada por aquilo que lhes é dado a ver. Trata-se, pelo contrário, de construções que podem ser percorridas, ocupadas e mesmo transformadas, permitindo

according to the narrative sequence or the dramatic requirements. On the other hand, those constructions make up a whole, where the distinction between front and back, visible and invisible, or stage and backstage is diluted, and where their different faces are revealed, exposing usually invisible materials and structures.

Taking into account the tectonic purpose of the scenic objects, as well as their propensity for experience, one can say that the premises of stage design are akin to those that define architectural spaces, and often translate into common processes and methodologies. There's a paradigm shift with regard to classic scenography seen from and based on (the perspective of) the audience that puts forward a scenography built to be inhabited by the performers, reversing the relation between the two spaces – stage and audience.

fragmentar e recortar espaços, consoante a sequência narrativa ou os requisitos dramáticos. Por outro lado, estas construções constituem um todo em que se dilui a distinção entre frente e verso, visível e invisível ou cena e bastidores e se revelam as suas diversas faces, expondo materiais e estruturas normalmente invisíveis.

Considerando o sentido tectónico dos objetos cénicos, bem como a sua apetência vivencial, pode dizer-se que as premissas da conceção cenográfica são afins àquelas que determinam os espaços arquiteturais e, frequentemente, traduzem-se por processos e metodologias comuns. Há, nestas cenografias, uma mudança de paradigma face à cenografia clássica, entendida e concebida a partir (da visão) da plateia, para se propor uma cenografia que se constrói para ser habitada pelos intérpretes, invertendo a relação entre os dois espaços – palco e plateia.

Excertos da dissertação de doutoramento *Arquitetura e Espaço Cénico: Um Percorso Biográfico*, de João de Lima Mendes Ribeiro, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra (2009: 172–178).





Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, Ribeira Grande – São Miguel, Açores

Projeto arquitetónico / Architectural project João Mendes Ribeiro & Menos é Mais Arquitectos 2014 © José Campos



*Transmissão VI, Reacting to Time – Portuguese na Performance, Vânia Rovisco 2015* © Rui Soares

**THEATRE AND THE CITY  
IN A POWERPOINT**

# O TEATRO E A CIDADE NUM POWERPOINT

**JORGE ANDRADE + JOSÉ CAPELA**

2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

1

2

3

4

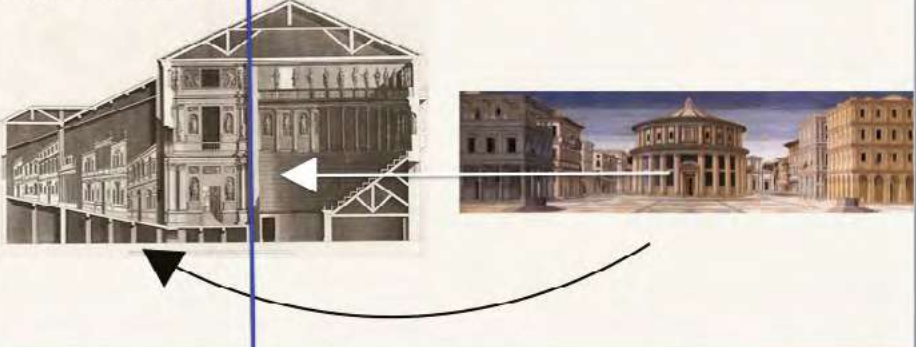
5

6

7

8

**The tradition of 'Italian theater' is based on the separation between public and performance. The stage is seen through a large window: the front of the scene. The city space lies in this device: (1) prolonging itself in the public spaces of the theater, extension of its social practices, and (2) being represented on stage (even when there is a rhetoric of non-representation). In *mala voadora*, we don't have the habit of looking for alternatives to this device. What we are interested in are the contours of displacement of the 'real' into the scenic context: the nature of what is displaced and the way in which displacement takes place.**



Normal View Slide 1 of 12 105%

2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

1

2

3

4

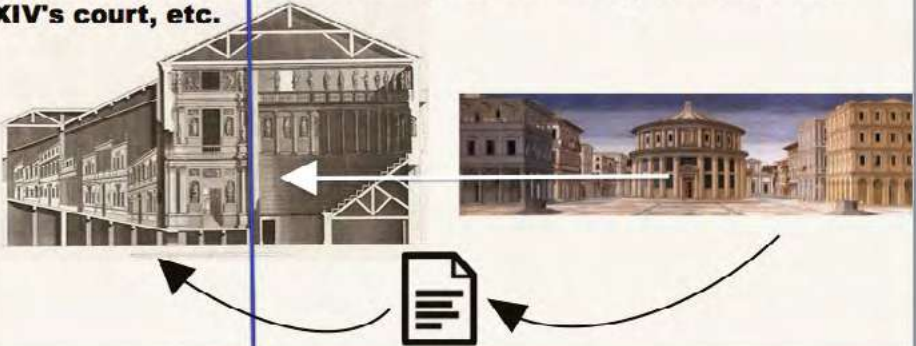
5

6

7

8

**This is how we particularly understand what can be 'text' in theater, and subjugate it to the experience of what may be the representation, or of what may be 'theater'. There is the canon of dramatic text that sequentially is distributed by characters and has (literary?) autonomy in relation to the use made of it in performances; and there are texts that were not made for theater, but which are great to use in theater. We have already used such texts: an essay by Walter Benjamin, the audio recording of a dinner, a collection of speeches by Heads of State, descriptions of objects at auctions, 2011 news headlines, the ceremony book of Louis XIV's court, etc.**



Normal View Slide 3 of 12 105%



2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

1

2

3

4

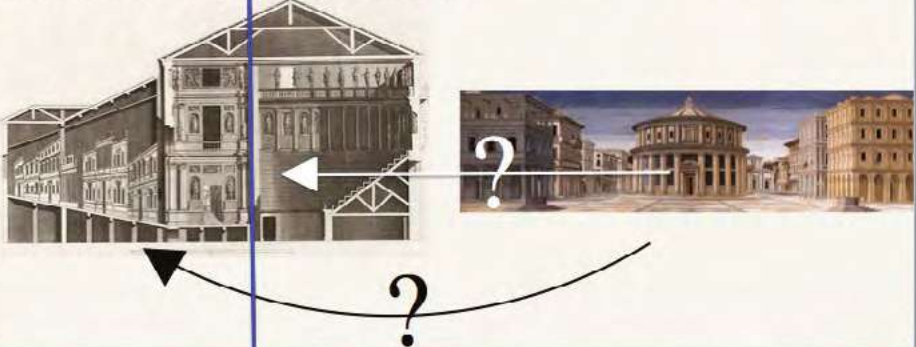
5

6

7

8

**A tradição do 'teatro à italiana' assenta na separação entre público e espetáculo. O palco é visto através de uma grande janela: a boca de cena. O espaço da cidade encontra-se presente neste dispositivo: (1) prolongando-se nos espaços públicos do teatro, extensão das suas práticas sociais, e (2) sendo representada no palco (mesmo quando existe uma retórica de não-representação). Na mala voadora, não temos por hábito procurar alternativas a este dispositivo. O que nos tem interessado são os contornos da deslocação do 'real' para o contexto cénico: a natureza daquilo que é deslocado e o modo como a deslocação se processa.**



Normal View Slide 2 of 12 105%

2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

1

2

3

4

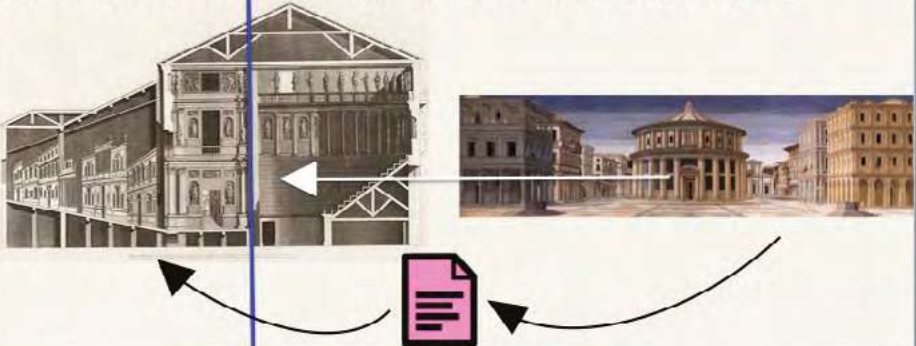
5

6

7

8

**É assim que entendemos designadamente o que pode ser o texto no teatro, e subjugamo-lo de modo variado à experiência do que pode ser a representação, ou do que pode ser 'teatro'. Há o cânone do texto dramático que é distribuído sequencialmente por personagens e tem autonomia (literária?) em relação ao uso que dele é feito nos espetáculos; e há textos que não foram feitos para teatro, mas que são ótimos para o fazer. Já usámos: um ensaio de Walter Benjamin, a gravação áudio de um jantar, uma colectânea de discursos de Chefes de Estado, descrições de objetos a leilão, títulos de notícias do ano de 2011, o livro de etiqueta da corte de Luís XIV, etc.**



Normal View Slide 4 of 12 105%



2017\_10\_powerpoint.ppt


Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

**In *memorabilia* (2011), the year 2011 is reviewed only through news headlines. The costumes and the scenery recreate the court of Louis XVI and Marie Antoinette, placing this 'state of play' of History in the historical context immediately prior to modern democracy.**

***Protocol* (2014) is a performance around the ceremony of Louis XIV court, in which the public is reflected on a mirror and is placed in the position of several theater audiences throughout History whom it was necessary to please: the court, an erudite audience, or the people.**



Normal View Slide 5 of 12 105%

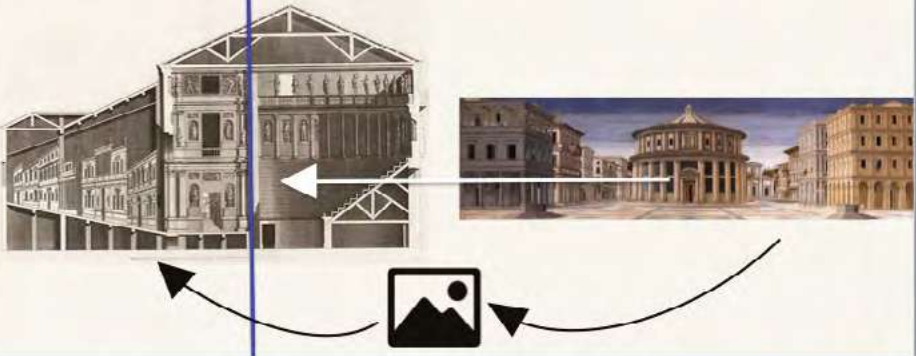
2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

**Modes of acting proper to spheres other than the theater, when displaced into the context of theater, enable it to be confronted with its own mechanisms of representation. We've done performances with: a seventeenth century still life, the stamps of a collection, models of a catastrophe, 2000 ornaments, a replica of a Joseph Kosuth installation, a miniature of Jeff Koons' dog, 20 uninterrupted minutes of death scenes from movies, etc.**



Normal View Slide 7 of 12 105%



2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

1

2

3

4

5


6

7

8

**Em memorabilia (2011), revê-se o ano de 2011 através apenas de títulos de notícias. Os figurinos e o cenário recriam a corte de Luís XVI e Maria Antonieta, colocando este ponto de situação do curso da História no contexto histórico imediatamente anterior ao espoletar da democracia moderna.**

**Protocolo (2014) é um espetáculo em torno da etiqueta na corte de Luís XIV, no qual o público se vê refletido num espelho e é colocado na posição de vários dos destinatários do teatro a quem foi sendo necessário agradecer ao longo da História: a corte, um público erudito, ou o povo.**



Normal View Slide 6 of 12 105%

2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

6

7

8


9

10

11

12

**Os modos de representar próprios de outros âmbitos que não o teatro, quando deslocados para o contexto do teatro, permitem confrontá-lo com os seus próprios mecanismos de representação. Já fizemos espetáculos com: uma natureza morta do século XVII, os selos de uma coleção, maquetas de catástrofes, 2000 bibelots, a réplica de uma instalação de Joseph Kosuth, uma miniatura do cão de Jeff Koons, 20 minutos ininterruptos de cenas de morte do cinema, etc.**



Normal View Slide 8 of 12 105%



2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

6

7

8

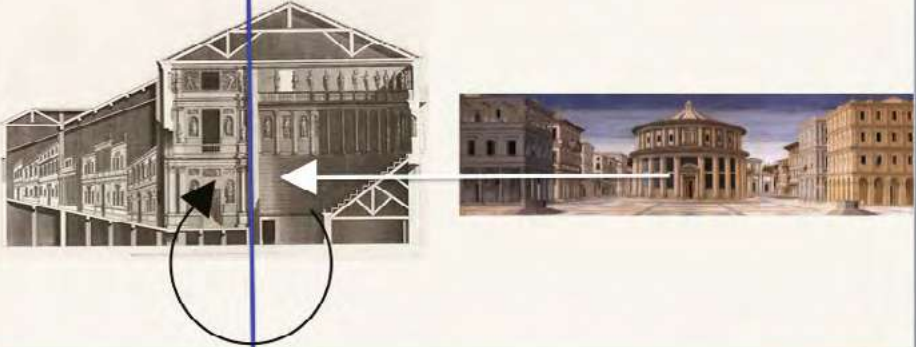
9

10

11

12

**Sometimes we also represent, on stage, the device of representation that the stage is:**  
**in *Pirandello* (2015), a screen that represents the empty stage that is behind that same screen;**  
**in *Hamlet* (2014), a perceptive replication of the window through which the theater is seen, created to produce the perspicuous illusion;**  
**finally, at *house & garden* (2012), the devices that theatres are in their public dimension – as city institutions.**



Normal View Slide 9 of 12 105%

2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

6

7


8

9

10

11

12



Normal View Slide 11 of 12 105%



2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

6

7

8


9

10

11

12

**Por vezes representamos também, no palco, o dispositivo de representação que o palco é:**  
**em *Pirandello* (2015), um telão que representa o palco vazio que se encontra atrás desse mesmo telão;**  
**em *Hamlet* (2014), uma replicação perspéctica da janela através da qual se vê teatro, criada para produzir a ilusão perspéctica;**  
**enfim, em *casa & jardim* (2012), o dispositivo que os teatros são na sua dimensão pública – enquanto instituições da cidade.**



Normal View

Slide 10 of 12

105%

2017\_10\_powerpoint.ppt

Search in Presentation

Home Themes Tables Charts SmartArt Transitions Animations Slide Show Review

6

7


8

9

10

11

12



Normal View

Slide 12 of 12

105%

**Gabriela Vaz-Pinheiro** The architect also makes sets, and a set designer carries out a sort of crossed discipline that brings some aspects of architecture's *modus operandi* onto the stage. You talked earlier about time, about temporality. Time is movement. João, it was interesting to notice that one can draw a formal parallel between the buildings and the sets you build. The thing is, the set actually changes, but architecture doesn't. In what way does time in its different temporalities inscribe itself in both scenography and architecture?

Time in a performance is limited, precise. I can't think of a set sitting in the audience. I think about the set on stage. In my view, what you see is as important as what you don't see, the backstage. While building the sets, I'm very interested in the idea of front and back, and in the ability to change the object's position and reference, so that it is seen from different angles. The scenic ability to mutate fascinates me. It has to do with the movement of time: almost like in cinema, the audience is still, but the camera is moving, it explores the space. The moving sets are an attempt to offer several reading possibilities, to condense time in space. I've always clashed with the directors about this: the small detail is key for me, even if the audience can't see it at all. I always argue that what is important is to create a good dwelling for the performers, for, if so, it will carry over to the spectators. Another issue is whether the objects can move around on stage. It is a matter of accuracy – one explores flowing possibilities, but there's always control. On the contrary, in the case of architecture space can be inhabited in many ways.

**João Mendes Ribeiro**

**Gabriela Vaz-Pinheiro** The set is transportable (the aim is to travel with it), in the same way that the text is a kind of narrative space that roams. Jorge, how do you see your several roles: you're the one writing the text, the one performing, the one inhabiting the space Capela hands over to you...

I do it all in a rather intuitive way. In spite of taking part in the performances as an actor, I still don't know my text by heart. I leave that for last, because I'm always concerned about the performance as a whole. I keep looking for solutions until the opening night, and I often find them through the scenography. At *mala voadora*, most of the rehearsal time is spent around the table: discussing dramaturgy, scenery and costumes, writing text, and experimenting. We move on to the scene very close to the performances, which renders everyone's contribution in each project quite hybrid.

**Jorge Andrade**

**Gabriela Vaz-Pinheiro** It also seems to me that you're constantly flirting with the visual arts: Fernanda Fragateiro and Ângela Ferreira, in the case of João; Pistoletto and Duchamp, in the case of *mala voadora*. There's a kind of love affair going on between several disciplines that traverses you. Capela, for you, it is important to get to know the space based on the action of the performers. That also reminded me of Lefébvre and of the idea of space as a result of a specific action, a group of people that transform space according to how they act. The same takes place on stage. And there's also the audience, which exists not only in the most obvious parallel, that of a mirror that reflects the performance, but also, as you emphasize, in the political aspect of the performance.

**Gabriela Vaz-Pinheiro** O arquiteto faz também cenários e um cenógrafo leva a efeito uma espécie de disciplina cruzada que vai buscar alguns aspetos do *modus operandi* da arquitetura para o palco. Falaram há pouco de tempo, de temporalidade. Tempo é movimento. João, foi interessante verificar que há um paralelismo formal entre os edifícios e os cenários que constróis. Só que, na verdade, o cenário muda e a arquitetura não. De que forma é que o tempo se inscreve, com temporalidades diferentes, na cenografia e na arquitetura?

O tempo do espetáculo é um tempo limitado, preciso. Eu não consigo pensar um cenário sentado na plateia. Penso o cenário no palco. Para mim, é tão importante o que se vê como o que não se vê, os bastidores. Interessa-me muito, na construção dos cenários, a ideia de frente e verso e a possibilidade de o objeto mudar de posição e de referência, para ser visto de vários ângulos. A capacidade cénica de mutação é algo que me fascina. Isso tem a ver com o movimento do tempo: quase como no cinema, temos a plateia imóvel, mas a câmara está em movimento, percorre o espaço. Os cenários móveis são uma tentativa de dar várias possibilidades de leitura, de condensar o tempo no espaço. Tive sempre este confronto com os encenadores: para mim, o pequeno detalhe é fundamental, ainda que, para o público, não tenha qualquer leitura. Defendo sempre que o que importa é criar uma boa habitação para os intérpretes, porque, se isso for efetivo, vai passar para os espectadores. Outra questão são as possibilidades de movimento dos objetos no palco. É algo rigoroso, exploram-se possibilidades de fluidez, mas há sempre um controlo. Pelo contrário, na arquitetura, o espaço pode ser habitado de muitas maneiras.

**João Mendes Ribeiro**

**Gabriela Vaz-Pinheiro** O cenário é transportável (pretende-se uma itinerância), assim como o texto é uma espécie de espaço narrativo transportável. Jorge, como é que tu vês esse teu papel em várias frentes: és aquele que faz o texto, aquele que atua, aquele que habita o espaço que o Capela te entrega...

Faço tudo de uma maneira muito intuitiva. Apesar de entrar nos espetáculos como ator, eu ainda não sei o meu texto de cor. Deixo para o fim, porque estou sempre preocupado com o espetáculo como um todo. Continuo à procura de soluções até ao dia da estreia e, muitas vezes, essas soluções são encontradas através da cenografia. Na *mala voadora*, nós trabalhamos, a maior parte do tempo de ensaios, à mesa: a discutir a dramaturgia, o cenário, os figurinos, a escrever texto e a experimentar. Passamos para a cena em cima dos espetáculos, o que torna muito híbrida a participação de cada elemento em cada projeto.

**Jorge Andrade**

**Gabriela Vaz-Pinheiro** Parece-me também que há um *flirt* constante com as artes plásticas: a Fernanda Fragateiro, a Ângela Ferreira, no caso do João; o Pistoletto, o Duchamp, no caso da *mala voadora*. Há uma espécie de namoro entre várias disciplinas que vos atravessa. Capela, para ti, importa conhecer o espaço a partir da ação dos intérpretes. Isto fez-me também pensar no Lefébvre e na ideia do espaço enquanto produto de uma ação específica, um conjunto de pessoas que o transforma conforme age. É o mesmo que se passa no palco. E há também o público que existe não só no paralelismo mais óbvio, como um espelho que reflete o espetáculo, mas também, tal como sublinhas, na dimensão política do espetáculo.

José Capela

Unlike João, I find it difficult to relate my understanding of architecture with my understanding of theatre. First of all, at the moment, I'm not practicing architecture. At a certain point, my relation with architecture changed into a highly critical and more intellectual vision. I became disenchanted with many issues. One of them is the predominance of a photogenic quality, and even a kind of obedience to it on the part of architecture. I have nothing against it, it's just a personal matter, but I have no interest whatsoever in browsing through an architecture magazine (this year, dots are trendy; the next year, beaks). At the same time, I can't believe architecture isn't art. This was a dilemma of mine for a long time: how to reconcile a bad relation with architecture seen purely as a form with a great desire to relate architecture and art... And I actually wrote a doctoral thesis to try to answer that dilemma of mine. I'm interested in that idea of architecture as being most of all experienced. Walter Benjamin talks about the concept of "distracted perception". In the case of theatre, we haven't reached that level of distracted perception, because the audience is very attentive. So at first scenography is designed to be looked at with awareness and in a more analytical way, which results in me having a great interest in scenography as image, as image manipulation. That is also why I use photo printing. There's something curious about theatre: most of our auditoriums still comply with a design invented more or less during the Renaissance, which relates to the 'discovery of perspective'. From the moment one 'discovers' perspective, one has a far greater control over what the audience see, and one invents the window through which the performance is now seen. It wasn't like that before. The notion of perspective during the Renaissance had that direct consequence on scenography, which is from then on marked by the point of view, by looking through a window to see an image. It is quite funny, because it looks a lot like what happens to us everyday: every one of us spend much time looking at reality through a window that is a screen, be it on one's hand or on a desktop...

**Gabriela Vaz-Pinheiro**

Perhaps your scenography could be defined more about image or the manipulated image and João's scenography more about space and transit. I'd like to address the issue of representation. On the one hand, to understand the contingencies of representation, which is something impossible at all times, given that it is permanently pushed further away (and there's no need to bring Derrida on to the table). On the other hand, there is this ongoing conflict between the mimetic and the political aspects of representation. If the mimetic aspect always positions itself in the quest for reality, the political aspect is constantly causing that reality to escape, because it depends on the afore-mentioned point of view, thus taking into consideration all identity issues...

Concerning the point of view, the representation's inability to encompass everything and public property, I recalled the play *casa & jardim [House & Garden]*, staged by *mala voadora*. Alan Ayckbourn wrote a play, or rather two plays, one called *House* and the other *Garden*. So part of the audience would watch one side, and the rest would watch the other side, while the actors drove by car between the two theatres... We liked that mechanism, but what we tried to do was to have *house* and *garden* in the same auditorium, divided only by a wall, and performed simultaneously: half the audience watched *house*, and when the actresses left that space they walked into *garden*, so they were always on set. The two audiences watched:

**Jorge Andrade**

Ao contrário do João, o meu entendimento da arquitetura e do teatro não são fáceis de relacionar. Em primeiro lugar, neste momento, eu não sou um arquiteto praticante. A minha relação com a arquitetura, a certa altura, influiu para uma visão muito crítica e mais intelectualizada. Comecei a ficar desencantado com muitos aspetos. Um deles é uma preponderância da fotogenia, à qual há até uma espécie de obediência na arquitetura. Não tenho nada contra, é apenas uma questão pessoal, mas esta coisa de folhear uma revista de arquitetura (este ano, usa-se tudo às bolas; no ano seguinte, aos bicos) não me diz rigorosamente nada. Ao mesmo tempo, não consigo acreditar que arquitetura não seja arte. Isto foi um dilema para mim durante muito tempo: como conciliar uma má relação com a arquitetura, entendida puramente como forma, com uma grande vontade de relacionar arquitetura com arte... E, na verdade, fiz uma tese de doutoramento, para tentar responder a este meu dilema. Interessa-me essa ideia de uma arquitetura que é sobretudo vivida. Walter Benjamin fala no conceito de “perceção distraída”. No caso do teatro, não existe esse patamar de perceção distraída, porque o olhar do público é muito atento. Portanto, à partida, uma cenografia é feita para que sobre ela incida um olhar consciente e mais analítico. Isto leva-me a ter um grande interesse pela cenografia enquanto imagem, enquanto manipulação da imagem. Daí também usar as impressões fotográficas. No teatro, há algo curioso: a maior parte das salas que temos, enquanto dispositivo, corresponde ainda a um modelo, inventado mais ou menos a partir da Renascença, que se relaciona com a descoberta da perspetiva. A partir do momento em que se descobre a perspetiva, controla-se muito mais o que o público vê e inventa-se a janela através da qual o espetáculo passa a ser visto. Não era assim antes. A noção da perspetiva no Renascimento teve essa implicação direta na cenografia, que passa a ser marcada pelo ponto de vista, pelo olhar através de uma janela para ver uma imagem. É muito engraçado, porque é muito parecido com aquilo que nos acontece todos os dias: cada um de nós passa muito tempo a olhar para a realidade através de uma janela que é um monitor, esteja ele na mão, ou em cima de uma mesa...

### Gabriela Vaz-Pinheiro

A tua cenografia poderia ser definida como uma cenografia de imagem ou de manipulação de imagem e a do João mais como uma cenografia de espaço e de trânsito. Eu gostava de abordar a questão da representação. Por um lado, perceber a contingência da representação, que é algo permanentemente impossível, porque está a ser sempre empurrada para mais além (e nem vale a pena falar de Derrida a propósito disso). Por outro lado, há este conflito permanente entre a dimensão mimética da representação e a sua dimensão política. Enquanto a dimensão mimética se posiciona sempre na procura da realidade, a dimensão política é aquilo que faz, constantemente, essa realidade fugir, porque depende do tal ponto de vista, considerando, portanto, todas as questões identitárias...

Sobre o ponto de vista, a impossibilidade de a representação abarcar o todo e a propriedade pública, lembrei-me do espetáculo da *mala voadora casa & jardim*. Alan Ayckbourn escreveu uma peça, ou melhor, duas peças: uma chamava-se *Casa* e outra *Jardim*. Assim, um público ia ver um lado e o outro público ia ver o outro, enquanto os atores andavam de carro entre os dois teatros... Agradou-nos esse mecanismo, mas aquilo que procurámos fazer foi ter *casa e jardim* no mesmo teatro, divididas apenas por uma parede e representadas em simultâneo: metade do público assistia a *casa* e as atrizes, quando saíam desse espaço, entravam em *jardim*,

Jorge Andrade

one the first part, on one side; the other the second part, on the other side; and they exchanged places during intermission. The challenge was: how to make the first part with an audience that will be the second part for the other audience, and vice-versa! The play didn't offer many clues; the speech was very fragmented. The audience hoped to get to the other side, and then fill in the blanks of what they had watched earlier, and make sense of it. It is about exploring the point of view, what one doesn't see, and what one may guess, the hope to see beyond.

**José Capela**

Many different things can have a political aspect. In the case of scenography or space, the most obvious has to do with the mechanism itself, a crossing area between form and politics.

Epecially given that architecture is also a device for representation.

**Gabriela Vaz-Pinheiro**

**José Capela**

Exactly. I find there are many interesting experiments being undertaken: tampering with the device, like Grotowski, who placed the audience in the middle of the theatre and made them a part of the presentation, or the many experiences of trying to play with that barrier. This is a rather fertile ground to work with as far as scenography is concerned, but I have to say that the theatre's traditional mechanism, the so-called Italian theatre, is a good device to work with and it does not mean you can't use it in a political way.

estando sempre em cena. As duas plateias assistiam, uma à primeira parte, de um lado, e outra à segunda parte, do outro, trocando no intervalo. O desafio foi: como fazer com um público uma primeira parte que vai ser a segunda parte para o outro e vice-versa! O espetáculo dava poucas pistas, com discursos muito fragmentados. A esperança do público era de que, quando passasse para o outro lado, completasse aquilo que via anteriormente e isso ganhasse sentido. É explorar o ponto de vista, aquilo que não é visto e o que se pode adivinhar, a esperança de ver para lá.

**José Capela**

Muitas coisas diferentes podem ter uma dimensão política. No caso da cenografia ou do espaço, o mais imediato tem a ver com o próprio dispositivo, uma zona de cruzamento entre a forma e a política.

Até porque a arquitetura também é um dispositivo de representação.

**Gabriela Vaz-Pinheiro**

**José Capela**

Exatamente. Acho interessantes as muitas experiências que são feitas: mexer no dispositivo, como Grotowski, que colocava o público no meio do teatro a fazer parte do espetáculo, ou as muitas experiências em que se tenta brincar com essa barreira. Este é um campo muito fértil para se trabalhar em cenografia, mas eu confesso que o dispositivo tradicional do teatro, o chamado teatro à italiana, é um dispositivo bom para trabalhar e isso não implica que não se possa dar-lhe uma dimensão política na forma como é usado.





**# 4**

# **Performance and Cultural Studies**

# **Performance e Estudos Culturais**

**PERFORMANCE AND THE  
BODIED CULTURAL SUBJECT**

# **PERFORMANCE E O CORPO CULTURAL ENQUANTO SUJEITO**

**TERESA FRADIQUE**

Among many others, there is a specific intersection with ‘bodied spaces’ that can be made and that is at the origin of this text: the one that results from an awareness of the body that is culturally performative, searching for ways to express its place in the world. I will look at a set of examples where one can see the performativity of the body and the cultural as performative. I shall do so from a particular perspective, the one that I have learned and incorporated alongside the artists who make up the cognitive environment where I usually exercise my anthropological skills.

I should start by making some considerations on an ethnographic example from the mid-1990s and early 2000s, with which I am very familiar, and where a certain conceptual environment designated as ‘cultural studies’ can be clearly seen as a theoretical support in the analysis of how performance shapes cultural identity. It is an example taken from my own work on Portuguese hip-hop culture and the appearance of *Tuga*<sup>1</sup> rap music, which I think is one of the clearest phenomena in postcolonial Portuguese society in which an artistic and performing dimension – in this particular case a musical style – has acted as an effective instrument for creating new cultural spaces and identities.

At the end of the 1990s, rap music entered the cultural mainstream in Portugal, and it was used in public discourse in the most diverse situations.<sup>2</sup> But on a deeper level, the practice of rap music in Portugal provided a structure for an urban youth experience that had emerged from a new framework in Portuguese society. Such practice was mainly performative and cultural. Above all, it used the body as a space of construction of the self and as a material presence that significantly occupied the cultural and the public space<sup>3</sup>.

This became very clear in the rappers’ accounts, especially of those who were linked to diaspora experiences in a post-colonial context. I collected several testimonies from this period that showed that these youngsters were eager to create alternatives to the cultural legacy that they were being offered, and somewhat felt they inhabited an empty space – their bodies were moving around, searching for a meaning to embody, a meaning that would provide sense to the collective they already formed by living their lives between school and the neighbourhood (Fradique 1999, 2003).

1 *Rap Tuga* or *Hip-hop Tuga* (*HHTuga*) is the expression that has been used since 2000 to designate the production of this sub-culture in Portugal.

2 This entailed a certain kind of domestication of this cultural movement that I do not intend to discuss here, for I have already intensely discussed it elsewhere (cf. Fradique 2003).

3 The cross between the extremely strong rap scene in Porto and the movement in Lisbon was another element that contributed to the consistency and resilience of this cultural phenomenon. Porto groups such as Mind the Gap went from being seen as rivals to the city of Lisbon in the 1990s to being warmly applauded in the capital at the turn of the century, gaining further attention to several other groups and MCs such as Fuse, Mundo, Maze and Dealema. The regularity and success of hip-hop events in general, and rap in particular, in the north of the country also contribute to the multiplication of hegemonic centres of this cultural phenomenon.

Entre muitas outras, há uma interseção específica com este ‘espaço corporizado’ que podemos convocar e que está na origem deste texto: aquela que resulta de uma consciência do corpo culturalmente performativo na procura de formas de expressar o seu lugar no mundo. Debruçar-me-ei sobre um conjunto de exemplos em que podemos observar a performatividade do corpo e do cultural enquanto performativo partindo de uma perspetiva particular, que aprendi e incorporei junto dos artistas que compõem o ambiente cognitivo onde habitualmente exerço a minha ação antropológica.

Começo por tecer algumas considerações sobre um exemplo etnográfico que conheço bem, situado em meados da década de 1990 e início da década de 2000, quando estava em voga um certo ambiente concetual designado por ‘estudos culturais’ que servia de suporte teórico às análises da forma como a *performance* molda a identidade cultural. É um exemplo retirado do meu próprio trabalho sobre a cultura *hip-hop* em Portugal e o surgimento do *rap tuga*<sup>1</sup>, e que julgo ser um dos fenómenos mais evidentes na sociedade portuguesa pós-colonial em que uma dimensão artística e performativa – neste caso em particular, um estilo musical – funcionou como instrumento eficaz na criação de novos espaços e identidades culturais.

No final da década de 1990, a música *rap* entrou na corrente cultural dominante em Portugal e foi usada no discurso público nas mais variadas situações.<sup>2</sup> Mas, a um nível mais profundo, a sua prática serviu como estrutura para uma experiência juvenil urbana que emergira a partir de um novo enquadramento na sociedade portuguesa. Tratava-se de uma prática que era sobretudo performativa e cultural, que usava o corpo como lugar de construção do eu e como presença material que ocupava o espaço cultural e público de forma significativa<sup>3</sup>. Este aspeto tornou-se muito claro nos relatos dos *rappers* – especialmente dos que tinham ligações com experiências de diáspora num contexto pós-colonial. Vários testemunhos que recolhi desse período mostravam que esses jovens aspiravam a criar alternativas ao legado cultural que lhes era oferecido e sentiam que, de alguma forma, ocupavam um espaço vazio – sujeitos, à procura de um significado a que pudessem dar corpo, um significado que desse sentido ao coletivo que já formavam, vivendo a vida entre a escola e o bairro (Fradique 1999, 2003).

1 *Rap tuga* ou *hip-hop tuga* (HHtuga) é a expressão que vem sendo usada desde 2000 para designar a produção desta subcultura em Portugal.

2 Isso implicou uma certa domesticação desse movimento cultural que não pretendo discutir aqui, tendo-a já discutido intensamente alhures (cf. Fradique 2003).

3 O cruzamento entre a cena *rap* extremamente forte do Porto e o movimento em Lisboa foi outro elemento que contribuiu para a coerência e resiliência deste fenómeno cultural. Vistos como rivais da cidade de Lisboa na década de 1990, grupos do Porto, como os Mind da Gap, passaram a ser aplaudidos na capital na viragem do século, granjeando ainda mais atenção para outros grupos e MC, como Fuse, Mundo, Mazer e Dealema. A regularidade e o sucesso dos eventos de *hip-hop* em geral, e de *rap* em particular, no norte do país, também contribuíram para a multiplicação de centros hegemónicos deste fenómeno cultural.



When they talked about their commitment to rap music and hip-hop culture, what they mentioned was the excitement of hearing those new sounds – brought by family or friends living abroad – and the feeling that they made sense for them with a bodily urgency. Those were sounds to dance to, to accompany the moving body through the urban space, to be performed in the streets or in the few clubs that would play this type of music. In doing so, they created their own meaningful genealogy of identity, as an alternative to the ones they saw being performed by their parents, which they didn't want for themselves. It was a performing practice that not only occupied an empty social space, but was also an instrument of emancipation (Fradique 2003, 2004, 2009, 2015).

This embodiment of a performing possibility was expressed in one of my favourite quotes by the now famous rapper Boss AC at the age of eighteen, when he assumed that 'doing' hip-hop was simultaneously an expression of a new 'style' and an instrument of liberty and freedom: "(...) I do hip-hop, I'm free, like a bird. I fly everywhere, sing a bit of everything" (Boss AC interviewed by the newspaper *Blitz*, December 27, 1994, quoted by Fradique 2003: 116). Young people undertook those rap music projects based on their memories and experiences, and they sought in them interesting, meaningful and autonomous ways of self-representation. They were self-sufficient and took the lead in a deep cross-cultural dialogue, creating heterogeneity and complexly managing the diversity of experiences that each one brought with him. In a certain sense, *Tuga* rappers have been deeply cosmopolitan. That is due to their reliance on a dual process of artistic creation and consumption of globalised cultural products. In my opinion, that was the main achievement of those young artists, who have represented *Tuga* rap since its beginnings. With this musical style, they succeeded in actually building a unique cultural space, and in creating new relationships and new identities in the scope of the equally new historical and social conditions of the environment they lived in. They not only knew how to create space, but also how to occupy it. They did so with consistency so that other spaces were opened up, with more layers and less constrained by their initial urgency.<sup>4</sup> And it made those instruments of identity more accessible to the next generation of rappers.

4 Probably one of the most outstanding phenomena that emerged somehow from this new public space created by *Tuga* rap musicians was the collective *Buraka Som Sistema* (2002–2016), from *Enchufada* label (Belanciano 2011; Fradique in press). Lately, *Príncipe Discos*, labelled by Resident Advisor as the new "ghetto sound of Lisbon" (in [www.residentadvisor.net/features/2021](http://www.residentadvisor.net/features/2021), accessed on June 5, 2017), is another interesting example of how this opening and urgency is presenting itself in different forms and performativities. Most recently, a public discourse centred in the discussion of issues like the presence and visibility of non-white individuals in Portuguese society, or structural institutional racism, is emerging in the academy as well as in the conventional and social media (e.g. Gorjão Henriques 2017), giving new and powerful visibility to social movements, political and cultural collectives, and public figures partly representing the social and cultural environment where *Tuga* rap flourished. This discussion deserves deep attention, which I hope I'll be able to grant it in the future.

Quando expressavam a sua dedicação à música *rap* e à cultura *hip-hop*, o que referiam era o entusiasmo de ouvir esses novos sons – trazidos por familiares ou amigos a viver no estrangeiro – e o sentimento de que estes faziam sentido para eles com uma urgência, em grande medida, corpórea. Eram sons para dançar, para acompanhar o corpo em movimento pelo espaço urbano, para tocar nas ruas ou nos poucos clubes que passavam este tipo de música. Ao fazê-lo, criavam a sua própria genealogia de identidade significativa, em alternativa à que viam os pais assumir e que não queriam para si. Tratava-se de uma prática performativa que, ao ocupar um espaço social vazio, se transformava num importante instrumento de emancipação (Fradique 2003, 2004, 2009, 2015).

Este *embodiment* de uma possibilidade performativa foi brilhantemente expressa pelo agora famoso *rapper* Boss AC quando, com 18 anos, assumiu que ‘fazer’ *hip-hop* era simultaneamente a expressão de um ‘estilo’ novo e um instrumento de independência e liberdade: “(...) Faço *hip-hop*; sou livre, como um pássaro. Voo por todo o lado, canto um pouco de tudo” (Boss AC entrevistado pelo jornal Blitz, 27 de dezembro de 1994, citado por Fradique 2003: 116). Estes projetos de música *rap* foram assim levados a cabo por jovens com base nas suas memórias e experiências enquanto procuravam formas eficazes, relevantes e autónomas de autorrepresentação. Eles tornaram-se assim sujeitos autossuficientes, assumindo a liderança num diálogo intercultural profundo, criando heterogeneidade e gerindo, de forma complexa, a diversidade de experiências que cada um trouxe consigo. Num certo sentido, os *rappers tuga* têm sido profundamente cosmopolitas. Isso deve-se à sua dependência de um processo duplo de criação artística e consumo de produtos culturais globalizados. Na minha opinião, essa foi a principal conquista destes jovens artistas que representam o *rap tuga* desde os seus primórdios. Com este estilo musical, conseguiram construir um espaço cultural único e criar novos relacionamentos e novas identidades para as igualmente novas condições históricas e sociais do ambiente em que viviam. Sabiam não apenas como criar espaço, mas também como ocupá-lo. Fizeram-no de forma coerente, para que outros espaços se abrissem, com mais camadas e menos condicionados pela urgência inicial.<sup>4</sup> E isso tornou estes instrumentos de identidade mais acessíveis à geração seguinte.

4 Um dos fenómenos mais notáveis que de algum modo emergiram deste novo espaço público criado pelos músicos de *rap tuga* foi provavelmente o coletivo Buraka Som Sistema (2002–2016), da editora Enchufada (Belanciano 2011; Fradique, no prelo). Ultimamente, a Príncipe Discos, que o Resident Advisor rotulou de novo “som de gueto de Lisboa” (in [www.residentadvisor.net/features/2021](http://www.residentadvisor.net/features/2021), consultado em 05/06/2017), é outro exemplo interessante de como essa abertura e urgência se apresenta sob formas e performatividades diferentes. Muito recentemente, vem despontando na academia, nos meios de comunicação convencionais e nas redes sociais (ex.: Gorjão Henriques 2017) um discurso público centrado na discussão de questões como a presença e visibilidade de indivíduos não brancos na sociedade portuguesa ou o racismo institucional estrutural, conferindo uma visibilidade nova e poderosa a movimentos sociais, coletivos políticos e culturais e personalidades públicas que, em parte, representam o ambiente social e cultural em que o *rap tuga* prosperou. Esta discussão merece uma atenção profunda que espero poder vir a dar-lhe no futuro.

In some ways, those young rappers are an example of what Richard Schechner – and later Erika Fischer-Lichte (2008) along with others – called the “transformative power of performance”, i.e., “transformations of the being” associated not only with more classical and anthropological cultural rituals, but also with the performing arts. For this transformation to happen, “a certain definite threshold is crossed. And if it isn’t, the performance fails.” (Schechner 1985: 10) For Victor Turner, those performers are “threshold people” ([1969] 2007: 89), people who occupy a liminal space of “in-betweenness”: they move between ontological states and use their body to express it. As Turner suggests, performance is one of the main cultural instruments to deal with what he calls “social dramas”, or moments of cultural crisis that societies experience cyclically. In this sense, a culturally choreographed body is a place where we can observe the unstoppable process of identity consciousness and experimentation, in which humans, as social actors, are constantly involved, particularly in moments of resistance (and also of control over the ruptures and instability that this type of resistance creates).

The understanding of cultural identity in the second half of the 20<sup>th</sup> century as one of the main arenas for observing the formation of subjectivity, along with the emergence of new possibilities for using the body, and for pushing the boundaries of what we can be and how we express ourselves as social individuals, has become relevant material for artists using different mediums and approaches. The anthropologist James Clifford ([1988] 1999: 121) identified an “ethnographic predisposition” that characterised this century. Hal Foster ([1996] 2001) identified it as an emergent paradigm that he called the “artist as ethnographer”, which would be revealed by a return to the ‘real’ in art – an art involved with the materiality generated by individuals, as agents who occupy, produce and reproduce the cultural landscape they live in.

This attraction to a codified body, intensively producing sensitive meaning while living one’s own life – often in a liminal condition – can be seen in various manifestations in recent decades. I would select one I’ve been working on as an anthropologist in the past few years: the use of so-called “real people”, non-professional performers, in artistic projects (Fradique 2014, 2016). My field of research was again Portugal, but of course these manifestations are an extension of a much broader context of artistic production.

Em alguns aspetos, estes jovens *rappers* são um exemplo daquilo a que Richard Schechner – e, mais tarde, Erika Fischer-Lichte (2008), juntamente com outros – chamaram de “poder transformador da *performance*”, isto é, de possibilidades de “transformações de si” associadas não apenas a rituais culturais mais clássicos, mas também às artes performativas contemporâneas. Para que essa transformação se dê, “transpõe-se um determinado limiar definido. Se tal não acontece, a *performance* fracassa.” (Schechner 1985: 10). Para Victor Turner, estes intérpretes da transformação performativa são “*threshold people*” (Turner [1969] 2007: 89), pessoas que ocupam um espaço liminar de “*in-betweenness*”: deslocam-se entre estados ontológicos e servem-se do corpo para o expressar. Como sugere Turner, a *performance* é um dos principais instrumentos culturais para lidar com aquilo a que o autor chama de “dramas sociais” ou momentos de crise cultural com que as sociedades se confrontam ciclicamente. Nesse sentido, um corpo culturalmente coreografado é um lugar onde podemos observar o processo imparável de consciência e experimentação de identidade, em que os seres humanos, enquanto atores sociais, estão constantemente envolvidos; particularmente em momentos de resistência (e também de controlo das ruturas e instabilidade que esse tipo de resistência cria).

A perceção da identidade cultural na segunda metade do século xx como uma das principais arenas para observar a constituição da subjetividade, juntamente com a emergência de novas possibilidades de utilizar o corpo e de forçar os limites do que podemos ser e de como nos exprimimos enquanto indivíduos sociais, tornou-se matéria pertinente para artistas que empregam meios e abordagens diversos. O antropólogo James Clifford ([1988] 1999: 121) identificou uma “pre-disposição etnográfica” que caracterizava esse século e Hal Foster ([1996] 2001) identificou-a como um paradigma emergente a que chamou o “artista enquanto etnógrafo”, que se evidenciaria por um regresso ao ‘real’ na arte. Uma arte implicada na materialidade gerada por indivíduos, enquanto agentes que ocupam, produzem e reproduzem a paisagem cultural em que vivem.

Essa atração por um corpo codificado que produz significado sensível de forma intensiva enquanto se vive a própria vida – muitas vezes, numa condição liminar – é visível em várias manifestações nas últimas décadas. Elegeria uma, em que venho trabalhando como antropóloga nos últimos anos: o uso das chamadas “pessoas reais”, intérpretes não profissionais, em projetos artísticos (Fradique 2014, 2016). A minha área de investigação foi novamente Portugal, mas é claro que essas manifestações são um prolongamento de um contexto de produção artística muito mais vasto.

What I found in some of the performing arts works in Portugal from the beginning of the 2000s was an irruption of “the real” on stage<sup>5</sup>, which had already happened in European performance since, at least, the 1990s. This real (also known as “real trend”) was characterised by an approach that was simultaneously documental and bodily. At a first level, this real emerges as a physical materiality. In the late 1990s, Helga Finter formulated that “(...) a new space is being cultivated onstage for the Real (...). Some of today’s theatre directors believe that only a discourse of the Real can actually touch the spectator. In the age of simulation and simulacra, being touched appears to be conceivable only as a physical touch; only the provocation of actual danger and actual corporeal pain seems capable of giving meaning or sense, and thereby sensation, to existence (...)” ([1998] 2014: 49–50)<sup>6</sup> But, as I’ve already said, this “real” that is emerging on stage is also documental and, in a way, ethnographic or anthropological. These bodies that generate materiality through their “authenticity” (i.e. through their realness) quite frequently represent social and cultural identities, often of people who are in some way experiencing intense liminal situations, particularly when they are non-professional performers. And this has complex implications. The first is that those performers who use their real liminal states of cultural identity formation on stage – like the young rappers I described in the first part of this essay – are at the same time practicing their self-recognition, producing an effect of cultural mirroring. This means that these performers are collectively or individually exercising their identity consciousness that then becomes aesthetic material. When things go well, they can experience important moments of personal emancipation. The second implication is that for this to work as an aesthetic approach – to have performers playing their real identities on stage – an operation of detachment and fragmentation that exhibits the liminal nature of these bodies of cultural identity is put in action<sup>7</sup>.

However – and this is the last idea I would like to present – what happens differently today in the arena of the cultural production of subjectivity? What happens when the perception of the self is constructed through new media of performing discourse, which are not only digital and volatile, but also viral, and therefore produce saturated environments? To contribute to this reflection I would like to use some arguments taken from the introduction of André Lepecki’s

5 In my PhD research I’ve examined the presence of non-actors in the contemporary theatre scene, reflecting on the nature of the experience involved in these actors-non-actors getting access to the stage. To this end I’ve used data from ethnographic fieldwork conducted in the Lisbon area between late 2007 and mid-2015. The works of directors Monica Calle and John Romão were central to the analysis.

6 Finter traces this approach back to Artaud and explains his performing awareness (for example in his presentation *Histoire vécue d’Artaud-Mômo*, at the Vieux-Colombier, in 1947), but she is also trying to explain the different contexts in which the audience are pushed to react in face of intense real situations of physical effort or even pain performed on stage.

7 In this argument I’m deeply inspired by Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998) when she talks about the performativity of the ethnographic museum display.

O que encontrei em alguns dos trabalhos na área das artes performativas em Portugal, no início dos anos 2000, foi uma irrupção “do real” no palco<sup>5</sup>, o que já acontecera na *performance* europeia desde, pelo menos, a década de 1990. Esse “real” (também conhecido como “*real trend*”) caracterizava-se por uma abordagem simultaneamente documental e corporal. Num primeiro nível, esse real surge como uma materialidade física. Helga Finter, no final dos anos 1990, afirmou que “se está a cultivar um novo espaço no palco para o Real (...). Alguns dos encenadores atuais acreditam que só um discurso do Real pode efetivamente tocar o espectador. Na era da simulação e dos simulacros, o toque físico parece ser a única forma concebível de se ser tocado; só causando medo efetivo e dor corporal efetiva é que se consegue atribuir significado ou sentido – e, como tal, sensibilidade – à existência (...)” ([1998] 2014: 49–50)<sup>6</sup>. No entanto, como já afirmei, esse “real” que vem emergindo no palco é também documental e, de certa forma, etnográfico ou antropológico. Esses corpos que geram materialidade por meio da sua “autenticidade” (isto é, por meio da sua proximidade do “real”) representam frequentemente identidades sociais e culturais de pessoas que estão de alguma forma em situações liminares agudas, particularmente quando se trata de intérpretes não profissionais. E isso tem implicações complexas. A primeira é que esses intérpretes que fazem uso em palco do seu real estado de liminaridade provocado pelos processos de constituição de identidade cultural – como os jovens *rappers* que descrevi na primeira parte deste ensaio – estão ao mesmo tempo a exercitar o seu autorreconhecimento, produzindo um efeito de espelho cultural. Isto significa que esses intérpretes exercem, coletiva ou individualmente, a sua consciência de identidade, que se transforma em material estético. Quando as coisas correm bem, estes intérpretes podem viver momentos importantes de emancipação pessoal. A segunda implicação é que, para isso funcionar como abordagem estética – ou seja, ter intérpretes a representar as suas identidades reais no palco –, é posta em prática uma operação de separação e fragmentação que expõe o caráter liminar desses corpos de identidade cultural<sup>7</sup>. Todavia, e esta é a última ideia que gostaria de explorar, o que acontece de forma diferente na arena da produção cultural de subjetividade hoje em dia? O que acontece quando a percepção do eu é construída através de novos meios de

5 Na minha investigação de doutoramento, analisei a presença de não atores na cena teatral contemporânea, refletindo sobre a natureza da experiência que o acesso desses atores-não atores ao palco envolve. Para esse efeito, usei informação proveniente de trabalho de campo etnográfico realizado na região de Lisboa, entre o final de 2007 e meados de 2015. O trabalho dos encenadores Monica Calle e John Romão foi decisivo para a análise.

6 Finter radica esta abordagem em Artaud e explica a sua consciência performativa (por exemplo, na sua apresentação *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, no Vieux-Colombier, em 1947), mas também procura explicar os vários contextos em que o público é forçado a reagir perante situações reais intensas de esforço físico, ou mesmo dor, interpretadas em palco.

7 Este argumento é profundamente inspirado em Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), quando fala da performatividade da apresentação do museu etnográfico.

book *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016)<sup>8</sup>. Lepecki starts his argument by identifying the specific cultural environment where the performative is embedded in current times:

In the context of ever-expansive cyber-industrial and cyber-stately policing apparatuses in Western democracies – where the unprecedented surveillance of the citizenry, the privatization of cultural activities, the economization of artistic expression, and the movement of sociality as mainly the movement of Self(ie)-images disseminated through controlled and monetized cyber-platforms are the rule – the unruly promises of performance and performativity must be reckoned with by power. Thus, performance and performativity find themselves a primary target for surveillance and for being (ab)used by economic and state power. Faced with this situation, the choreopolitical question becomes: how to act under such predicament and propose something else. (...) (2016: 9)

The first time I showed my art students an example of this ‘self(ie)-performance’, to argue that the discussion about identity formation was moving from the cultural studies conventional approaches to new territories that emerged from a codified cultural body, was in February 2012, after the traditional Academy Awards ceremony. That year, Hollywood actress Angelina Jolie appeared in the red carpet zone wearing a “strapless black Versace dress with a split revealing her leg. (...) Soon after her arrival on the red carpet, a Twitter feed dubbed ‘Angie’s Right Leg’ was launched, accruing more than 12,000 followers within hours.”<sup>9</sup> Simultaneously, people uploaded a series of Photoshop images using crops from Jolie’s leg-revealing pose to Tumblr, featuring more than one pair of legs in a perfectly symmetrical position, or pasting the crop over and over, creating a fan effect made up of several single legs. Interestingly enough, these “leg fan” versions vaguely resemble a graphic representation of movement, providing Angelina’s pose with a choreographic quality. A number of celebrity blogs picked up that ‘object’ of performing appropriation, and the phenomenon went viral during that night, becoming a very explicit example of how the online world is defining and affecting offline behaviour, almost in real time. In that same Oscar ceremony, people on stage imitated “Angelina Jolie’s memorable pose”, while receiving their awards. This phenomenon became known as “Jolie’ing”, and the next morning people started uploading *selfie* photos of themselves to Tumblr and Twitter, reproducing the performing act of Jolie’s red carpet pose in their everyday life situations – after the morning shower or in the office – in contrast with the glamour of the Oscar Award ceremony.

<sup>8</sup> The text is called *Dance and the Age of Neoliberal Performance*. The use I’m making of it to organise my argument is a personal approach that should not be taken literally as Lepecki’s argument.

<sup>9</sup> Quote from the site [www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg](http://www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg) (last accessed on September 18, 2017). Research on this topic used a number of different sites; *knowyourmeme* was the most relevant one.

discurso performativo, que são não apenas digitais e voláteis mas também virais e, como tal, produzem ambientes saturados? Para contribuir para esta última reflexão, gostaria de recorrer a alguns argumentos retirados da introdução do livro de André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016)<sup>8</sup>. Lepecki começa por identificar o ambiente cultural específico em que o performativo se encontra integrado nos tempos que correm:

No contexto dos dispositivos de policiamento ciber-industriais e ciber-estatais cada vez mais abrangentes nas democracias ocidentais – em que preponderam a vigilância sem precedentes da cidadania, a privatização das atividades culturais, a mercantilização da expressão artística e o movimento de sociabilidade traduzido essencialmente em autorretratos [*Self(ie)-images*] difundidos através de ciber-plataformas controladas e rentabilizadas – as promessas indisciplinadas de performance e performatividade têm de ser tidas em conta pelo poder. Assim, performance e performatividade dão por si a serem um alvo principal de vigilância e de (ab)uso por parte dos poderes económico e estatal. Perante esta situação, a questão coreopolítica passa a ser: como atuar sob tais condições e propor outra coisa qualquer. (...) (2016: 9)

A primeira vez que mostrei aos meus alunos de artes e design um exemplo desta ‘*self(ie)-performance*’, para defender que a discussão sobre a constituição de identidade se estava a deslocar das abordagens convencionais dos estudos culturais para novos territórios surgidos de um corpo cultural codificado, foi em fevereiro de 2012, após a tradicional cerimónia dos Óscares. Nesse ano, a atriz de Hollywood Angelina Jolie surgiu na zona da passadeira vermelha envergando um “vestido Versace preto sem alças com uma racha que revelava a perna. (...) Pouco tempo depois de dar entrada na passadeira vermelha, foi lançado um *feed* do Twitter apelidado de ‘Angie’s Right Leg’, somando mais de 12 000 seguidores num espaço de horas”<sup>9</sup>. Em simultâneo, foram colocadas no Tumblr uma série de imagens manipuladas que usavam *crops* da pose de Jolie revelando a perna. Apresentavam mais do que um par de pernas numa posição perfeitamente simétrica ou colavam o *crop* repetidamente, criando um efeito de leque a partir das várias pernas individuais. Curiosamente, essas versões “*leg fan*” assemelham-se vagamente a uma representação gráfica do movimento, conferindo um valor coreográfico à pose de Angelina. Vários blogues de celebridades pegaram nesse ‘objeto’ de apropriação performativa e o fenómeno tornou-se viral nessa noite, transformando-se num exemplo muito explícito de como o mundo *online* está a definir e a afetar, quase em tempo real, o comportamento *offline*. Na mesma cerimónia dos Óscares, houve quem imitasse “a pose memorável de Angelina Jolie”,

8 O texto intitula-se “Dance and the Age of Neoliberal Performance” [A Dança e a Era da Performance Neoliberal]. O uso que dele faço, para organizar a minha argumentação, é uma abordagem pessoal que não deve ser tomada à letra como argumentação de Lepecki.

9 Citação retirada de [www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg](http://www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg) (último acesso 18/09/2017). A investigação sobre este tema recorreu a diversos sítios, sendo *knowyourmeme* o mais relevante.



In the subsequent weeks, a more graphic version of Angelina's pose emerged as the leg itself became an autonomous cultural subject. The act of creating these new graphic objects, known as "Internet memes"<sup>10</sup>, was baptised as "leg-bombing", and also started going viral.

A simple online research on the subject "Angelina Jolie's leg" will show the immensity of versions of this "legbombing" phenomenon, and how people used it to comment their own relation to critical world events and the cultural landscape of the last decades. As with most viral digital memes, part of its strength lies on what seems to be a spontaneous and systematic approach to graphic manipulation (in this particular case of a body part representation), which became itself a subject in the cultural landscape it is trying to comment. A crop of Angelina's right leg was pasted into photos of star icons like Elvis Presley, Marilyn Monroe or the Beatles, politicians like Barack Obama, or female fiction characters from *The Muppet Show* or *The Simpsons*. Some of the scenarios used to legbomb were famous Internet templates. From Leonardo da Vinci's *The Last Supper* (1495–1498), or Michelangelo's *David* (1501–1504), to the famous photo taken by Neil Armstrong of Buzz Aldrin next to the deployed United States flag during the Apollo 11 mission (1969). Aside from these more literal appropriations, we can find versions of the meme of a more subtle nature. One is a photo of Tank Man, the unknown rebel protester of Tiananmen's tragic events of 1989. In this case, Angelina's leg seems to anticipate the tanks, trying to smash the fragile and lonely figure that stands bravely in front of them. The second example is taken from a picture that depicts a policeman who became known as the Casually Pepper Spray Everything Cop. During an Occupy protest on November 18, 2011, at the University of California-Davis Campus, he sprayed orange pepper directly into the faces of a group of students who were sitting on the ground with their arms linked, forming a peaceful human chain. The incident was quickly picked up by the media, and consequently by the Internet community that reacted to the violence of what seems to be a careless and arrogant pose depicted by the

10 Internet memes or digital memes are highly complex cultural graphic objects that proliferated throughout online popular culture during this decade. The term "meme" was introduced in the 1970s by evolutionary biologist Richard Dawkins, and it refers to a unit of cultural information that is spread by imitation like the cultural parallel to biological genes. "Understood in those terms, memes carry information, are replicated, and are transmitted from one person to another, and they have the ability to evolve, mutating at random and undergoing natural selection, with or without impacts on human fitness (reproduction and survival)." ([www.britannica.com/topic/meme](http://www.britannica.com/topic/meme), last accessed on October 8, 2017) Internet memes have multiple definitions, and assume different shapes and types of context as Wikipedia specifies: they can be an activity, concept, catchphrase or piece of media that spreads virally from person to person via social media. "An Internet meme may also take the form of an image (typically an image macro), hyperlink, video, website, or hashtag. It may be just a word or phrase, sometimes including an intentional misspelling. These small movements tend to spread from person to person via social networks, blogs, direct email, or news sources." ([www.en.wikipedia.org/wiki/Internet\\_meme](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Internet_meme), last accessed on October 8, 2017) To be identified as meme, any online action must meet a number of different and complex requirements and be validated as such by the online community. The most famous site dedicated to memes archiving and validation is the above quoted *knowyourmeme*.

no palco, ao receber o seu prémio. O fenómeno ficou conhecido como *Jolie'ing* e, na manhã seguinte, as pessoas começaram a colocar fotografias *selfie* no Tumblr e no Twitter, reproduzindo o ato performativo da pose de Jolie na passadeira vermelha em situações da sua vida quotidiana – após o banho matinal ou no escritório –, contrastando com o esplendor da cerimónia dos Óscares.

Nas semanas seguintes surgiu uma versão mais gráfica da pose de Angelina, à medida que a própria perna se tornou num tema cultural autónomo. O ato de criação destes novos objetos gráficos – conhecidos como “*memes da Internet*”<sup>10</sup> – foi batizado de “*legbombing*” e também começou a tornar-se viral. Uma simples pesquisa *online* sobre o tema “Angelina Jolie’s leg” mostrará a imensidão de versões deste fenómeno de *legbombing* e como os indivíduos se serviram dele para comentar a sua própria relação crítica com acontecimentos mundiais particulares e com a paisagem cultural das últimas décadas. Tal como acontece com a maioria dos *memes* digitais virais, parte da sua força reside no que aparenta ser uma abordagem espontânea e sistemática da manipulação gráfica (neste caso em concreto, da representação de uma parte do corpo), que se tornou ela própria num tema da paisagem cultural que procura comentar. E é assim que surgem *crops* da perna direita de Angelina aplicados em fotografias de ícones como Elvis Presley, Marilyn Monroe ou os Beatles, políticos como Barack Obama, ou personagens de ficção femininas d’Os Marretas ou d’Os Simpsons. Algumas das situações usadas para o *legbombing* eram *templates* famosos da Internet. De *A Última Ceia* (1495 – 1498), de Leonardo da Vinci, ou *David* (1501 – 1504), de Miguel Ângelo, à famosa fotografia tirada por Neil Armstrong a Buzz Aldrin, ao lado da bandeira desfraldada dos Estados Unidos, durante a missão Apolo 11 (1969). Para além destas apropriações mais literais, encontram-se versões do *meme* mais subtis. Uma delas é uma fotografia daquele que ficou conhecido como “*Tank Man*”, o manifestante revoltoso e anónimo dos acontecimentos trágicos de Tiananmen de 1989. Nesse caso, a perna de Angelina parece antecipar os tanques, procurando

<sup>10</sup> *Memes da Internet* ou *memes* digitais são objetos gráficos culturais altamente complexos que proliferaram na cultura popular em linha nesta década. A palavra *meme* foi criada nos anos 1970 pelo biólogo evolucionista Richard Dawkins e refere-se a uma unidade de informação cultural que se espalha por imitação, como um paralelo cultural dos genes biológicos. “Entendidos nestes termos, os *memes* transportam informação, são replicados, são transmitidos de uma pessoa para outra e têm a capacidade de evoluir, sofrendo mutações aleatórias e sendo sujeitos à seleção natural, com ou sem impactos na adaptação humana (reprodução e sobrevivência)” ([www.britannica.com/topic/meme](http://www.britannica.com/topic/meme); último acesso 08/10/2017). Os *memes* da Internet têm múltiplas definições e assumem formas e tipos de contexto diferentes, como especifica a Wikipedia: podem ser uma atividade, um conceito, um slogan ou uma peça noticiosa que se espalha de forma viral de pessoa para pessoa através das redes sociais. “Um *meme* da Internet também pode assumir a forma de uma imagem (normalmente, com texto sobreposto), hiperligação, vídeo, página eletrónica ou etiqueta [*hashtag*]. Pode ser apenas uma palavra ou frase, por vezes incluindo um erro ortográfico intencional. Esses pequenos movimentos tendem a espalhar-se de pessoa para pessoa através de redes sociais, blogues, correspondência direta ou fontes noticiosas.” ([www.en.wikipedia.org/wiki/Internet\\_meme](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Internet_meme); último acesso 08/10/2017). Para ser identificada como um *meme*, qualquer ação em linha tem de preencher vários requisitos diferentes e complexos e ser validada como tal pela comunidade em linha. O sítio mais famoso de arquivo e validação de *memes* é o acima citado *knowyourmeme*.

policeman. In this *legbombing* version, Angelina's right leg appears peeping on the left corner of the picture, creating an odd and funny effect that, like the previous example, intends to humorously subvert the regime of power personified by state authorities. In the case of the Casually Pepper Spray Everything Cop, the man's figure and the image depicting his careless pose were already a famous Photoshop meme with a story of its own, adding complex layers of recognition and interpretation. These objects are cultural comments and digital actions that have the ability to circulate both within the meme culture community and the more general cultural environment where the performative is embedded.

This is why I consider Lepecki's reflection on "neoliberal performance" quite precious and essential to understand not only the role it plays on contemporary art and aesthetics, but also current modes of cultural subjectivity. It is in this context, he argues, that performance currently exists in a paradox: it is the "advent of a new aesthetic category", but it also expresses "a whole new political condition of power" with completely different goals and effects on the formation of contemporary subjectivity (Lepecki 2016: 8).

More importantly, this "neoliberal self-investment on the Self (...) poses tremendous political-aesthetic problems" (2016: 10) given that, for the author, the performances of the neoliberal Self(ie) are only illusory investments of freedom and empowerment, since they are performed under very domesticated pre-given choices. In this sense, the self-performing and self-invested Self of the 1990s and early 2000s has somehow been captured by a selfie culture that "takes hold of the bodies, dreams, desires, and discourses" (2016: 11) of the subjects involved. What the Angelina's right leg phenomenon, along with other neoliberal products of contemporary popular culture, seems to be showing is that a performing and bodily based digital iconography – that manipulates and spreads specific interpretations of cultural images – is being used to perpetuate what Lepecki identifies as a narcissist self-investment created by compulsive social-networking, and is also becoming a mode of expression of presumed critical and aware subjectivities. Subjectivities that, using different approaches, try to retain some sort of resistance skills that would enable the subject to escape the kaleidoscopic (and also panoptic) cultural landscape it feels trapped in. But this just doesn't seem enough to effectively liberate the cultural subject from its imprisonment in a performing self-centralisation. Unlike the young rappers of the 1990s, a transformative "threshold" (Schechner 1985) doesn't seem to be crossed, rather endlessly reproduced under new digital settings. And unlike the theatres of the real and its "authentic" performers and "authentic" performances discussed above, it lacks the strength of the performing physical touch that gives meaning to existence (Finter [1998] 2014).

esmagar a figura frágil e solitária que se encontra corajosamente à sua frente. O segundo exemplo é retirado de uma imagem que mostra um polícia que se tornou conhecido como “*Casually Pepper Spray Everything Cop*”, o qual, durante um protesto do movimento Occupy, em 18 de novembro de 2011, no campus Davis da Universidade da Califórnia, borrifou gás pimenta diretamente na cara de um grupo de estudantes que formavam uma cadeia humana pacífica, sentados no chão e com os braços enlaçados. O incidente foi rapidamente aproveitado pela imprensa e, posteriormente, pela comunidade internáutica, que reagiu à violência da displicência e arrogância que a pose do polícia aparentava. Nesta versão de *legbombing*, a perna direita de Angelina surge a espreitar no canto esquerdo da imagem, criando um efeito estranho e cômico que, como no exemplo anterior, pretende subverter com humor o regime de poder personificado pelas forças do Estado. No caso do “*Casually Pepper Spray Everything Cop*”, a figura do homem e a imagem que retrata a sua pose displicente eram já um *meme* famoso, com a sua história própria, acrescentando por isso camadas complexas de reconhecimento e interpretação à sua versão *legbombing*. Estes objetos gráficos podem assim ser vistos como comentários culturais e ações digitais com capacidade de circular simultaneamente na estrita comunidade da cultura *meme* e no ambiente cultural mais generalizado em que o performativo se integra.

É por isso que considero a reflexão de Lepecki sobre a “*performance* neoliberal” muito valiosa e essencial para compreender não apenas o papel que desempenha na arte e estética contemporâneas mas também nas formas atuais de subjetividade cultural mais generalizadas. É neste contexto, argumenta o autor, que podemos observar o paradoxo em que a *performance* se encontra atualmente: enquanto um “advento de uma nova categoria estética” mas também enquanto expressão de “toda uma nova condição política de poder”, com objetivos e efeitos completamente diferentes na constituição da subjetividade contemporânea (Lepecki 2016: 8).

Torna-se assim fundamental perceber como é que este “autoinvestimento neoliberal no Eu (...) coloca questões político-estéticas tremendas” (2016: 10), uma vez que as *performances* do Eu [*Self(ie)*] neoliberal não passam de investimentos ilusórios de liberdade e capacitação, por serem realizados sob escolhas pré-estabelecidas muito domesticadas. Nesse sentido, o Eu autoperformativo e autoinvestido dos anos 1990 e princípio dos anos 2000 foi, de algum modo, capturado por uma cultura *selfie* que “se apodera dos corpos, sonhos, desejos e discursos” (2016: 11) dos sujeitos envolvidos. O que o fenómeno da ‘perna direita de Angelina’ parece mostrar, juntamente com outros produtos neoliberais da cultura popular contemporânea, é que uma iconografia digital performativa e baseada no corpo e nas suas formas e ações, que manipula e dissemina interpretações específicas de

For Lepecki – and I would like to end with this – the escape lies elsewhere. It lies in a certain form of “choreosomatic” resistance, made possible by choreographic experimentation, where we would find provisional answers to singular problems, along with performing promises that would help us cope with this new cultural landscape. The author argues that we can pursue the possibility of a politics of resistance through dance by producing “strangeness”, which is one of the main instruments of cultural identity production. The more foreign a dance becomes to itself, the more it expresses its singularity, and the greater the possibility it has to contribute to “other modalities for collective life.” (2016: 14)

I think it was this profound strangeness that I felt in Culturgest’s garage on December 3, 2016, and a week later in the cloisters at the São Bento da Vitória Monastery, while watching the piece *Manger*, by Boris Charmatz. I felt happy and lucky to participate in a moment where, among many other things happening, the neoliberal performing pressure seemed to be suspended. As, in a rare occurrence we no longer seem to think possible, not a single mobile phone was used. Not a single *selfie* was even possibly being shot.



Angelina Jolie Legbombing 2012

This short essay is the result of a public conference presented at *Bodied Spaces #4*, under the invitation of Gabriela Vaz-Pinheiro, to whom I am very grateful for the interesting challenge and all the dialogue and contributions. It was held in the company of the outstanding choreographer Boris Charmatz, to whom I also thank for the dedicated and rich feedback in the final discussion. The origin of this text will account for a certain oral quality that I've decided to keep.

certas imagens culturais, está a ser usada para perpetuar o que Lepecki identifica como um autoinvestimento narcisista, criado por uma interação social compulsiva, enquanto forma de expressão de subjetividades alegadamente críticas e conscientes. Subjetividades que, por meio de abordagens diversas, procuram reter alguma capacidade de resistência que permitiria ao sujeito fugir à paisagem cultural caleidoscópica (e também panótica) em que se sente encurralado. Mas isto parece ser insuficiente para libertar de forma efetiva o sujeito cultural do seu encarceramento numa autocentralização performativa. Ao contrário dos jovens *rappers* da década de 1990, esta “*performance* neoliberal” parece não permitir que se transponha um “limiar” transformador (Schechner 1985), mas antes que se reproduza incessantemente a si mesma, apenas mudando os cenários digitais em que ocorre. E, ao contrário dos teatros do real e dos seus intérpretes “autênticos”, discutidos acima, parece faltar-nos aqui o poder do toque físico performativo que confere sentido à existência (Finter [1998] 2014).

Para Lepecki, e gostaria de concluir com esta ideia, a fuga está noutra sítio. Está numa determinada forma de resistência “coreossomática” (“choreosomatic”), tornada possível graças à experimentação coreográfica, onde encontraríamos respostas provisórias para questões singulares, juntamente com promessas performativas que nos ajudariam a lidar com esta nova paisagem cultural. O autor defende a possibilidade de exploração de uma política de resistência através da dança por via da produção de “estranheza”, que é justamente um dos principais instrumentos de produção de identidade cultural. Quanto mais externa a dança se torna a si mesma, maior a capacidade de expressar a sua singularidade e mais possibilidades tem de contribuir para “outras modalidades de vida coletiva” (2016: 14).

Julgo que foi esta profunda estranheza que senti na garagem da Culturgest, a 3 de dezembro de 2016, e uma semana depois, nos claustros do Mosteiro de São Bento da Vitória, enquanto assistia à peça *Manger*, de Boris Charmatz. Senti-me feliz e afortunada por participar num momento em que, entre muitas outras coisas que estavam a acontecer, a pressão performativa neoliberal parecia ter sido suspensa, numa rara ocorrência que já não julgamos ser possível, em que nem um telemóvel foi usado, nem uma única *selfie* foi disparada.

Este ensaio breve resulta de uma conferência pública apresentada em *Bodied Spaces #4*, a convite de Gabriela Vaz-Pinheiro, a quem estou muito grata pelo interessante desafio e por todo o diálogo e contributos. Tive a companhia do notável coreógrafo Boris Charmatz, a quem também agradeço os comentários enriquecedores no debate final. A génese do texto justificará um certo tom de oralidade que decidi manter.

# MANGER

# MANGER

**BORIS CHARMATZ**



I have a lot to say concerning the desire for assemblies, for assembler [assemble, gather]. You have the Occupy movement, of course, in which you occupy a square to claim rights, to protest against your government, etc. However, I think there is a desire to find another common space in society for gathering, and very often those gatherings are around the idea of speech or protest. With the *Musée de la Danse* [Dance Museum] I was thinking about what could be a sort of choreography assemblies, not only the choreography of the theatre, which is fantastic, but what kind of resonance, equivalence or new protocol could we find with dance or with moving bodies, a movement that would resonate within these assemblies...

There is a big desire for assemblies, but very often, when I think in particular cities, there are assemblies where everybody sits, or everybody lies down, or everybody stands up, or people are speaking... What if the core of these assemblies would be moving together; would be choreographic? This idea is very much connected to 'bodied spaces', because in *Musée de la Danse* we try to think about what a 'dance museum' actually is. This is an open question, and we've been looking for an ideal architecture for many years – not the architecture of the theatre, the architecture of a school or a museum of modern art, but an architecture that could be *for* dance or *via* dance. And we actually developed some performances in public squares where we, in a way, tried to do 'human architectures'.

If you are in a public square and it is empty, like the one we used in Rennes, which is a very empty square with a concrete floor outdoors, and of course it could rain... When we were there, we organised what we call a marathon of dance for 12 hours, which combined a lot of different protocols of experiencing dance: lecturing, transmitting, teaching, amateur performance, children's performance, social dancing, a foreign kind of social dancing such as the 'soul train' coming from the States, or folklore dancing from the city of Rennes. Going through all these different protocols where suddenly dance is something to be visited... because you have a kind of live dance exhibition and an audience visiting it, you have social dancing, you have a party and everybody is dancing... these different formats would make, in a way, the architecture of the dance where you have a ton of people, you have people visiting, you have people doing a class, a training, you have people watching a dance, a solo or a super big group of performers. All these transformations feel like architecture, a bodied space through movement. It was one of our attempts to think about these choreographic assemblies.

Teria muito a dizer em relação ao desejo de ajuntamentos, de *assembler* [reunir, juntar]. Naturalmente que há o movimento Occupy, em que se ocupa uma praça, para reclamar direitos, para protestar contra o governo, etc. Todavia, penso que há um desejo de encontrar outro espaço comum na sociedade para as pessoas se reunirem e, muitas vezes, essas reuniões são em torno da ideia de discurso ou de protesto. Com o *Musée de la Danse* [Museu da Dança], estava a pensar no que poderiam ser uma espécie de ajuntamentos em torno da coreografia, não só a coreografia do teatro, que é excelente, mas que tipo de repercussão, equivalência ou novo protocolo poderíamos encontrar com a dança ou com corpos em movimento, um movimento que se repercutiria nesses ajuntamentos...

Existe um grande desejo de ajuntamentos, mas muitas vezes, quando penso em determinadas cidades, há ajuntamentos em que todos se sentam, ou todos se deitam, ou todos ficam de pé, ou as pessoas estão a falar... E se o essencial desses ajuntamentos fosse deslocar-se em conjunto, fosse coreográfico? Esta ideia está muito relacionada com ‘espaço corporizado’, porque, no *Musée de la Danse*, tentamos pensar no que é efetivamente um ‘museu da dança’. Esta é uma questão em aberto e há muitos anos que procuramos uma arquitetura ideal – não a arquitetura do teatro, a arquitetura de uma escola ou de um museu de arte moderna, mas uma arquitetura que pudesse ser *para* a dança ou por *via* da dança. E, na verdade, fizemos algumas apresentações em praças públicas em que tentámos, de algum modo, fazer ‘arquiteturas humanas’.

Se se estiver numa praça pública e esta estiver vazia, como a que usámos em Rennes, que é uma praça muito vazia, com chão de cimento, e naturalmente que podia chover... Enquanto lá estivemos, organizámos aquilo a que chamamos uma maratona de dança durante doze horas, misturando muitos protocolos diferentes de viver a dança: dar uma palestra, transmitir, ensinar, apresentação amadora, apresentação para a infância, dança social, um género estrangeiro de dança social como o ‘comboio da alma’ vindo dos EUA ou a dança de folclore da cidade de Rennes. Ao passar por todos esses protocolos diferentes, em que a dança, de repente, é algo que se pode visitar... por se ter uma espécie de exposição de dança ao vivo e um público a visitá-la, se ter dança social, se ter uma festa e toda a gente estar a dançar... esses formatos diferentes comporiam, de algum modo, a arquitetura da dança em que se tem uma carrada de pessoas, se tem pessoas a visitar, se tem pessoas a fazer uma aula, a treinar, se tem pessoas a assistir a uma dança, um solo ou um grupo enorme de intérpretes. Todas essas transformações dão a impressão de arquitetura, um espaço corporizado através do movimento. Foi uma das nossas tentativas de pensar sobre esses ajuntamentos coreográficos.

Another example: the same public square in Rennes was the place where people gathered after the attack on Charlie Hebdo in 2015 – right after and as an impulsive movement. All the people gathered on a Sunday in this huge public square of 100m×120m, and it was so full that they couldn't move anymore. There were more than a hundred thousand people there and in the nearby streets: nobody accessed the square anymore; nobody could leave the square anymore. Originally it was thought that people would gather to move into a parade through the streets, but we actually could not move. We were so many and we were so shocked after the attack that we could not move! Some months later – and it was already planned – we organised this event called *Fous de Danse* [Mad about Dance] in the same square, and it was as if the people were gathering. We were maybe like ten or twelve thousand. Not a hundred thousand, of course, but we were a big number of people that came back to the square through dance and the very different art experiences that dance could bring – how to transform the postures, the feeling, almost the smell of the public space. We reconsidered the togetherness of the city then and there!

I think it is very important to have different postures within the assemblies: the speech posture, the sitting, the protest, very important of course, but also the art posture, the movement posture and trying to define new ways to experience togetherness. Dance is more than a good way to be together. We very often think about dance as something that could bring people together, and then a lot of critics say, 'It doesn't bring people together'. So, you see someone, and you don't like to dance like them, maybe it is disgusting, maybe you hate it, maybe you think this is not dance, that dance is something else. Dance is a place of dissent. It could be a place of consensus, of empathy, of joining together, but it also has the power of dissent, because your dancing is not mine. I could learn it, you can teach it, I could teach something to you, but at the same time, we have different bodies, different cultures. I was thinking that dance is maybe the ideal medium for a political attempt to rethink togetherness. It is immediate, you don't need the stage, you don't need a tribune, you don't even need the microphone. In one second you are a spectator, you are a dancer, a performer, a visitor – you are shifting position very quickly. You think you are watching a dance, but if I take your hands, we are dancing already.

We experience dance as the ideal medium to try to shift the feeling and the search of what a togetherness assembly could be. In France, after the series of attacks we suffered (and we had many as you know), there's something missing in the common space. First, because of privatisation, poverty... It is also the fact that new security rules came in, surveillance... Advertisement is everywhere...

Outro exemplo: a mesma praça pública em Rennes foi o local onde as pessoas se reuniram após o ataque ao Charlie Hebdo, em 2015 – logo a seguir e num movimento impulsivo. As pessoas reuniram-se todas nesta praça pública gigantesca de 100m×120m, num domingo, e estava tão cheia que as pessoas já não se conseguiam mover. Estavam lá e nas ruas adjacentes mais de 100 000 pessoas: já ninguém tinha acesso à praça, já ninguém conseguia sair da praça. Pensou-se originalmente que as pessoas se reuniriam para desfilarem pelas ruas mas, na verdade, não nos conseguíamos mexer. Éramos tantos e estávamos tão chocados após o ataque que não nos conseguíamos mexer! Alguns meses mais tarde – e isso já foi planeado –, organizámos um evento chamado *Fous de Danse* [Loucos pela Dança], na mesma praça, e foi como se as pessoas se estivessem a reunir. Éramos talvez uns dez ou doze mil. Não cem mil, naturalmente, mas éramos um grande número de pessoas a voltar à praça por via da dança e das experiências de arte muito distintas que a dança podia acarretar – como transformar as atitudes, o sentimento, quase o cheiro do espaço público. Naquele momento, reconsiderámos o sentimento de unidade da cidade!

Julgo que é muito importante ter atitudes diferentes dentro dos ajuntamentos: a atitude discursiva, o sentar-se, o protestar, muito importantes, naturalmente, mas também a atitude artística, a atitude de movimento e a tentativa de definir novas formas de viver o sentimento de unidade. A dança não é apenas uma boa forma de estarmos juntos. Encaramos frequentemente a dança como algo que poderia aproximar as pessoas e, depois, muitos críticos dizem que ‘Não aproxima as pessoas’. Por isso, vê-se alguém e não se gosta de dançar como essa pessoa, talvez seja repugnante, talvez se deteste, talvez se pense que aquilo não é dança, que dança é outra coisa. A dança é um lugar de divergência. Poderia ser um lugar de consenso, de empatia, de união, mas também tem a capacidade da divergência, porque a tua forma de dançar não é a minha. Eu poderia aprender, tu podes ensinar, eu poderia ensinar-te alguma coisa mas, ao mesmo tempo, temos corpos diferentes, culturas diferentes. Estava a pensar que a dança talvez seja o meio ideal para uma tentativa política de repensar o sentimento de unidade. É imediata, não há necessidade de palco, não há necessidade de tribuna, nem sequer há necessidade de microfone. Numa questão de segundos, é-se espectador, é-se bailarino, intérprete, visitante – muda-se de posição muito rapidamente. Julgas estar a assistir a uma dança mas, se te der as mãos, já estamos a dançar.

Sentimos que a dança é o meio ideal para tentar mudar de sentimento e procurar o que poderia ser um ajuntamento de unidade. Em França, após o conjunto de ataques de que fomos alvo (e foram muitos, como sabeis), falta alguma coisa no espaço público. Em primeiro lugar, por causa da privatização, da pobreza... É também o facto de terem entrado em cena novas regras de segurança, a vigilância...

The public space has become something we look for, but maybe we already left, and through dance we could change this posture.

One of our mottos with *Musée de la Danse* is that in the public space you have more armed soldiers nowadays than armed dancers. The question of dance in the streets is a question that needs to be put again on the table. What can we do in the streets? What are the streets for? For protest, for revolt, for demonstrations, but also for choreography demonstrations and rethinking how we move together.

*Manger [Eat]* was a choreographic attempt to assemble. We started doing this piece on stage, because the dancers are moving, eating and singing all together for an hour, and I thought that if we did it in the street it would be too casual. We need the stage; we need the distance to really see what we are doing with the simple gesture of eating. For Tate Modern, we created a version where the dancers were very far from each other, and we thought the audience would see the whole piece from the outside of the Turbine Hall. But when we started, people came in and invaded the dance space, and they were amid the dancers. I was about to say, 'Sorry, could you go outside?' but they were already in the middle, it was too late, there was nothing we could do about it. And then the piece became totally different: a common space, a social space, where people are free to move, the dancers and the spectators are exactly at the same level, and more than that, eat from the same floor, as if instead of eating from a table, we were eating from a common ground for all of us. We all eat and walk in the same ground: rich, poor, Portuguese or Americans, but nevertheless one shared ground. In *Manger* there are a lot of questions: Is it too dirty to eat? Can we still eat? Are you walking on the food? What is private? What is public? What is social? What is art? Where does it start and end? It is a way to find a shape for a choreographic assembly with performers and spectators, all included in this very strange event.

A publicidade está em todo o lado... O espaço público tornou-se algo que procuramos, mas que talvez já tenhamos abandonado e, através da dança, poderíamos mudar essa atitude.

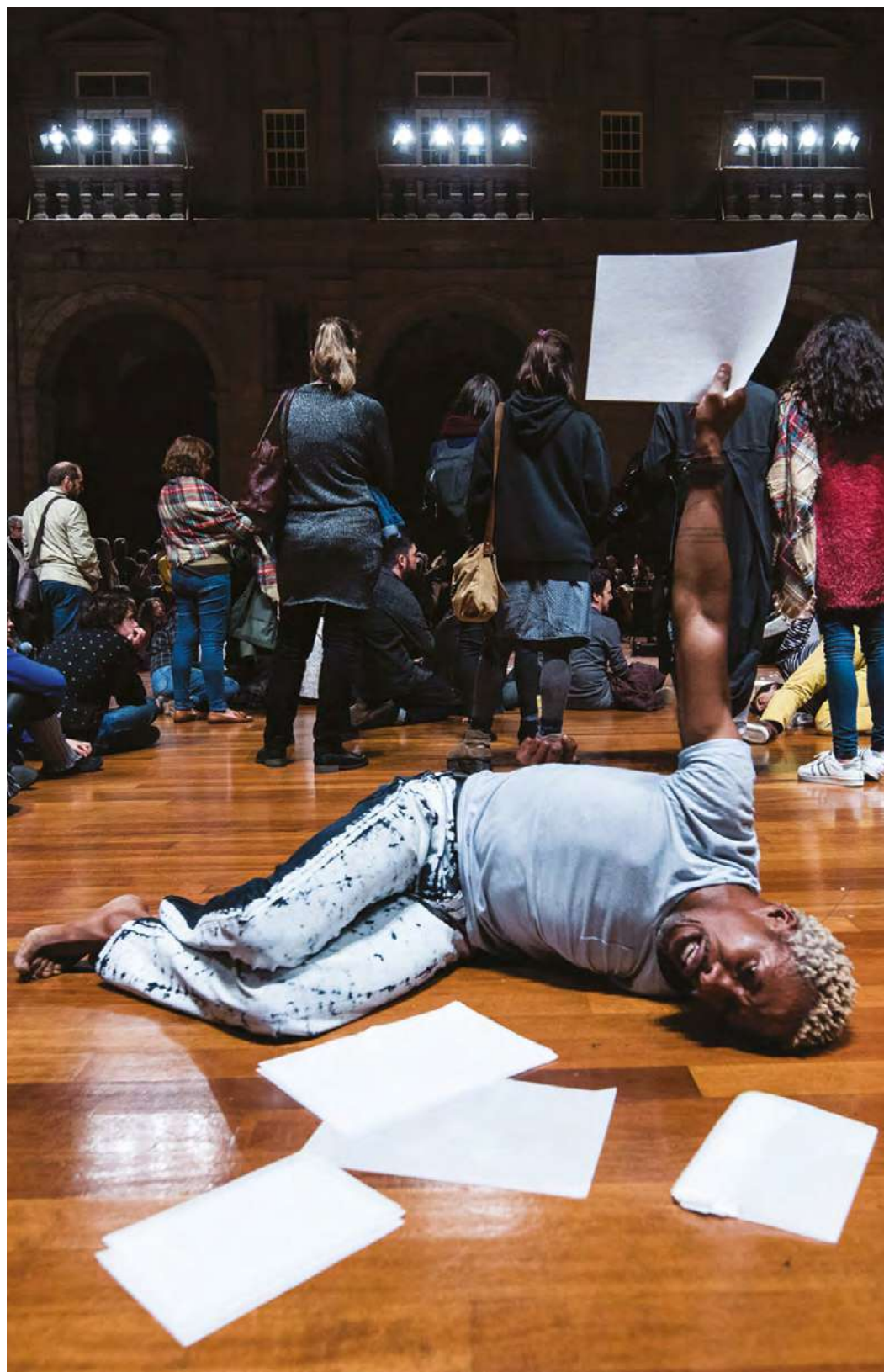
Um dos nossos *slogans* com o *Musée de la Danse* é que, no espaço público, há atualmente mais soldados armados do que bailarinos armados. A questão da dança na rua é uma questão que tem de voltar a ser colocada na mesa. O que podemos fazer na rua? Para que serve a rua? Para o protesto, para a revolta, para manifestações, mas também para manifestações de coreografia e para repensar como nos deslocamos em conjunto.

*Manger* [Comer] foi uma tentativa coreográfica de juntar. Começámos por fazer a peça em palco, porque os bailarinos passam uma hora a mover-se, a comer e a cantar todos juntos e eu pensei que, se fôssemos para a rua, seria demasiado informal. Precisamos do palco. Precisamos da distância, para ver realmente o que estamos a fazer com o simples gesto de comer.

Para a Tate Modern, criámos uma versão em que os bailarinos estavam muito afastados uns dos outros e julgámos que o público veria a peça toda do lado de fora do Turbine Hall. Mas, quando começámos, as pessoas entraram, invadiram o espaço da dança e estavam no meio dos bailarinos. Estava prestes a dizer, ‘Desculpem, importam-se de ir lá para fora?’, mas já estavam no meio, era demasiado tarde, não havia nada que pudéssemos fazer. E a peça passou a ser completamente diferente: um espaço comum, um espaço social onde as pessoas se podem mover livremente, os bailarinos estão exatamente ao mesmo nível dos espectadores e, mais do que isso, comem do mesmo chão, como se, em vez de comer à mesa, comêssemos de um chão comum a todos nós. Todos comemos e caminhamos no mesmo chão: ricos, pobres, portugueses ou estado-unidenses, mas, não obstante, um chão partilhado. Em *Manger*, colocam-se muitas questões: é demasiado sujo para comer? Pode-se comer na mesma? Caminha-se por cima da comida? O que é privado? O que é público? O que é social? O que é arte? Onde começa e acaba? É uma maneira de encontrar uma forma para um ajuntamento coreográfico com intérpretes e espectadores, todos incluídos neste acontecimento muito estranho.

Este texto resulta de uma intervenção espontânea de Boris Charmatz no momento #4 de *Bodied Spaces* e mantém o registo de oralidade.



















**Gabriela Vaz-Pinheiro**

One thought that crossed my mind during the course of your presentations was how a moving body defines a sense of the collective. We could think about the rap body, or dance in general, or rituals at a more popular context, but we can also think about movements in a subway corridor, movements inside a bus, or running through a street, or eating... Don't you think that generally the body has been locked in, and so those movements that you may try to identify in the public space become even more difficult? Teresa was talking about cultural production and subjectivity, and linking them to this 'selfie culture' that has been going on, and which is very important for the definition of subjectivity – it somehow removes touch, and therefore affects the way you move with others. And in consequence, the public terrain changes. We have an illusion of sharing, but at the same time we don't. Do you think about the issue of a collective identity?

You mean with the disseminated use of social networks and smartphones? I am not black on white on these themes. First, without my iPhone, I am completely lost, but I am not a techno person... Very often, when we do certain projects, a lot of persons are filming, and for a lot of the dances done on the stage, if they would be filming, I would say, on the one hand, 'Please, just experience it, I am here'; on the other hand, sometimes you are filming to make it your own. If you think about museums and those masterpieces you cannot touch... In a way, to film or photograph them is to appropriate them. It could be just ridiculous – there are so many images with *La Gioconda* [Mona Lisa] you don't need to do one more – but it is a process by which people reappropriate it, they feel that it becomes their own. It is a way to exist in such institutional spaces. I'm ambivalent about this. In Tate Modern, when we did that big event called '*If Tate Modern was Musée de la Danse?*', our little institution that is trying to invent a museum for dance and is super fragile invaded the space for 48 hours – the whole space, with more than one hundred dancers, and then the viewers dancing as well. Tate Modern was erased to become Musée de la Danse. There were so many people: 55,000 visitors in 2 days, plus a lot of people watching the live stream. It was massive. There was a moment when I couldn't access my own work, but then someone with an iPad was filming it from above, and through this I could see my work. We could say, 'Don't film, just enjoy it', but without him filming I couldn't see my own thing. I like this complexity. My first reaction would be "I hate this selfie culture", but I know many artists that from the selfie culture become themselves... Everything is moving too quickly. Maybe I am completely wrong, but I think in two years the selfie moment will be over. You need to move on.

**Boris Charmatz**

**Teresa Fradique**

About *Manger*, what I felt was very intense and strange was how close we were to the dancers and how we could identify the movement of eating, their effort (such a sacrifice of the performer, eating from the floor), but how at the same time we felt a distance that was purely choreographic and aesthetic.

For example, in *Manger*, they eat, sing and move together, but they are apart from one another, and it is on the edge that they don't hear well, or see well. So they are not together, they are super lonely! I like this contrast: you are completely isolated, but you are desperately trying to make a collective. Or the opposite: you are completely collective, but in fact the way you're eating is very personal and subjective. I like the fact that eating is so simple, but you can die from it.

**Boris Charmatz**

**Gabriela Vaz-Pinheiro**

Um pensamento que me ocorreu ao longo das vossas apresentações, foi a forma como um corpo em movimento estabelece um sentimento do coletivo. Poderíamos pensar no corpo do *rap*, ou na dança em geral, ou em rituais num contexto mais popular, mas também podemos pensar em movimentos num corredor de metro, movimentos dentro de um autocarro, ou correr na rua, ou comer... Não vos parece que, em geral, o corpo tem sido trancado e, como tal, esses movimentos que se pode tentar identificar no espaço público se tornam ainda mais difíceis? A Teresa estava a falar de produção cultural e subjetividade e a relacioná-las com esta 'cultura *selfie*' que se vem verificando e que é muito importante para a definição da subjetividade – de algum modo, isso elimina o toque e, portanto, afeta a forma como nos movemos com os outros. E, conseqüentemente, o terreno público muda. Temos a ilusão da partilha mas, ao mesmo tempo, não temos. Pensais sobre a questão de uma identidade coletiva?

Queres dizer, com o uso disseminado de redes sociais e smartphones? Não sou de extremos nestes assuntos. Primeiro, sem o meu iPhone fico completamente perdido, mas não sou uma pessoa de tecnologia... Muitas vezes, quando fazemos determinados projetos, há muitas pessoas a filmar e, em muitas das danças feitas em palco, se estivessem a filmar, por um lado, diria, 'Por favor, limitem-se a viver isto, eu estou aqui'; por outro lado, às vezes, filma-se para tornar aquilo em algo próprio. Se se pensar em museus, naquelas obras de arte em que não se pode tocar... De certa forma, filmá-las ou fotografá-las é apropriar-se delas. Podia ser simplesmente ridículo – há tantas imagens com La Gioconda [Mona Lisa] que não é preciso fazer mais uma –, mas é um processo pelo qual as pessoas se reapropriam dela, sentem que se torna delas. É uma forma de existir em espaços tão institucionais. Sou ambivalente em relação a isto. Na Tate Modern, quando fizemos aquele grande evento chamado 'Se a Tate Modern fosse o Musée de la Danse?', a nossa pequena instituição, que está a tentar inventar um museu para a dança e que é muito frágil, invadiu o espaço durante 48 horas. O espaço todo, com mais de cem bailarinos e, depois, os espectadores também a dançar. A Tate Modern foi apagada, para se tornar no Musée de la Danse. Havia tantas pessoas: 55 000 visitantes em 2 dias, mais uma data de gente a ver a transmissão ao vivo. Foi colossal. Houve um momento em que eu não conseguia ter acesso ao meu próprio trabalho. Mas havia alguém a filmar de cima com um iPad e, através disso, pude ver o meu trabalho. Podíamos dizer-lhe para não filmar e simplesmente desfrutar mas, sem ele filmar, eu não conseguia ver a minha própria cena... Gosto dessa complexidade. A minha primeira reação seria 'Detesto esta cultura *selfie*', mas conheço muitos artistas que com a cultura do autorretrato se tornam eles próprios... Está tudo a mover-se demasiado depressa. Talvez esteja totalmente errado, mas julgo que, daqui a dois anos, o momento do autorretrato terá passado. É preciso seguir em frente.

**Boris Charmatz****Teresa Fradique**

A propósito de *Manger*, o que senti que foi muito intenso e estranho foi o quão próximo estávamos dos bailarinos e como podíamos reconhecer o movimento de comer, o esforço deles (um sacrifício tão grande do intérprete a comer do chão) mas, ao mesmo tempo, como sentíamos uma distância puramente coreográfica e estética.

Por exemplo, em *Manger*, eles comem, cantam e deslocam-se em conjunto, mas estão separados uns dos outros e é nas bordas que não ouvem bem ou veem bem. Portanto, não estão juntos, estão muito sozinhos! Gosto desse contraste: está-se totalmente isolado, mas tenta-se desesperadamente fazer um coletivo. Ou o contrário: está-se totalmente num coletivo, mas a forma como se come é muito pessoal e subjetiva. Gosto do facto de ser muito fácil comer, mas poder morrer-se disso.

**Boris Charmatz**

## **BIOGRAPHIES & REFERENCES**

# BIOGRAFIAS & REFERÊNCIAS



**Gabriela Vaz-Pinheiro** • Artist, curator and researcher. Holds a Degree in Sculpture from the Faculty of Fine Arts, University of Porto, the European Scenography Master of Arts from Central St. Martin's College and Utrecht School of the Arts; Master of Arts Theory and Practice of Public Art & Design at Chelsea College of Art & Design, and a PhD by project at Chelsea College. Key visiting lecturer at Central St. Martins College of Art & Design, London, between 1998 and 2006. Her editorial work has also been continuous with several published books. Responsible for the Art and Architecture Programme for Guimarães 2012 European Capital of Culture. Lectures, since 2004, at the Fine Arts Faculty, University of Porto, where she is Director of the Master of Art and Design for the Public Space. Integrated member of i2ads; Research Institute of Art, Design and Society in that Faculty.

## #1

**Barbara Holub** • Artist and researcher in architecture and urbanism. Studied architecture at the University of Technology, Stuttgart; founded *transparadiso* with Paul Rajakovics (architect and urbanist) in 1999. Since 2001 member of the editorial board of *dérive\_magazine* for urban research, Vienna. 2005–2007 member of the Public Arts Committee of Lower Austria. 2006–2007 president of the Secession, Vienna. 2007 Otto-Wagner-Award for Urban Design (*transparadiso*). From 2010–2014 research fellow at the Institute for Art and Design, Faculty of Architecture, University of Technology, Vienna; 2014–2016 external field of expertise for Direct Urbanism, visiting artist at Social design/ University of Applied Arts, Vienna; senior lecturer at the Institute for Art and Design.

**Ana Rita Teodoro** • Choreographer and performer. Master's in "Dance, Creation and Performance" from CNDC Angers and Paris 8 University; for her research project she created a *Delirious Anatomy*. The *butoh* of Tatsumi Hijikata has been one of the areas of greatest artistic investment for her and she recently received an artistic development grant from Fundação Calouste Gulbenkian to return to Japan and in the following the grant *Aide à la recherche et au patrimoine en danse* of the CND to deepen the research on *butoh* teaching by Yoshito Ohno at the Kazuo Ohno Dance Studio. She has studied the body through the disciplines of anatomy, palaeontology and philosophy at c.e.m. with Sofia Neuparth, and Qi Gong at the Lisbon School of Traditional Chinese Medicine. She has created the pieces *MelTe*, *Orifício Paradis*, *Rêve d'Intestin*, *Assombro*, *Palco* and *Pavilhão*. She is part of Parasita Association along with João dos Santos Martins and is an associate artist of CND (Center National Danse, Pantin) since 2017.

## #2

**Ana Mira** • Dance and philosophy researcher, choreographer, performer, professor and writer. She studied practices of the body and contemporary dance in Europe and in the United States. She completed her PhD in Philosophy (Aesthetics) by the Faculty of Social Sciences and Humanities – Universidade Nova de Lisboa, with the thesis "Silence, potency and gesture: a body in dance", guided by the philosopher José Gil and with a fellowship of the Foundation for Science and Technology (2014). She is currently visiting assistant professor at the Department of Performing Arts, Universidade de Évora, researcher at IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova (FCSH – Universidade Nova de Lisboa) and member of the *balديو*/Performance Studies where she holds meetings, workshops and publications.

**João Fiadeiro** • Coreographer, researcher. Belongs to the generation of choreographers who emerged in the late eighties in Portugal and gave rise to the New Portuguese Dance. Much of his training was done between Lisbon, New York and Berlin. He was a dancer with the Dance Company of Lisbon (86–88) and the Ballet Gulbenkian (89–90). He is the artistic director of RE.AL (founded in 1990) which, in addition to the creation and diffusion of his own performances presented regularly around the world accompanied and represented emerging artists and, welcome artists in residence and presenting transdisciplinary projects. Between 1995 and 2003 he collaborated with Artistas Unidos company, having staged for this company. Between 2011 and 2014 he co-directed, with the anthropologist Fernanda Eugénio, the AND\_Lab research center in Lisbon, a training and research platform at the interface between creativity, sustainability and everyday life. He has regularly conducted workshops in several national and international schools and universities. He currently holds a PhD in Contemporary Art from the College of Arts Universidade de Coimbra.

**Gabriela Vaz-Pinheiro** • Artista, curadora e investigadora. Formada em Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, possui o Mestrado Europeu em Cenografia pelo Central St. Martins College e Utrecht School of the Arts, Mestrado em Teoria e Prática da Arte Pública e Design pelo Chelsea College of Art & Design, e Doutorado por projeto pelo Chelsea College. Foi professora convidada na Central St. Martins College of Art & Design, em Londres, entre 1998 e 2006. Possui contínuo trabalho editorial, com múltiplos livros publicados e textos em catálogos. Responsável pelo Programa de Arte e Arquitectura para Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, ensina, desde 2004, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde dirige o Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público. Membro integrado do i2ads, Instituto de Investigação em Arte e Design e Sociedade, naquela Faculdade.

## #1

**Barbara Holub** • Artista e investigadora em arquitetura e urbanismo. Estudou arquitetura na University of Technology, Estugarda. Fundou *transparadiso* com Paul Rajakovics (arquiteto e urbanista) em 1999. Desde 2001, membro do conselho editorial da *dérive*\_magazine para pesquisa urbana em Viena. De 2005–2007 foi membro do Public Arts Committee of Lower Austria. De 2006–2007 presidente da Secession, Viena. Em 2007 recebeu o Prémio Otto-Wagner para Design Urbano (*transparadiso*). De 2010–2014 foi investigadora do Instituto de Arte e Design, Faculdade de Arquitetura, University of Technology de Viena; 2014–2016 especialização em Direct Urbanism, e artista em residência na Social Design/ University of Applied Arts em Viena; Senior lecturer do Institute for Art and Design.

**Ana Rita Teodoro** • Coreógrafa e bailarina. Mestre em Dança, Criação e Performance pelo CNDC de Angers e a Universidade Paris 8, desenvolveu como pesquisa a criação de uma *Anatomia Delirante*. A dança *butoh* tem sido uma área de grande investimento, recebeu a bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian em 2015 e no ano seguinte a bolsa *Aide à la recherche et au patrimoine en danse* do CN D para aprofundar uma pesquisa sobre o ensinamento do *butoh* por Yoshito Ohno no Kazuo Ohno Dance Studio. Estudou o corpo através das disciplinas de anatomia, paleontologia e filosofia no c.e.m. com Sofia Neuparth, e Chi Kung na Escola de Medicina Tradicional Chinesa de Lisboa. Criou as peças *MelTe*, *Orifício Paradis*, *Rêve d'Intestin*, *Assombro*, *Palco* e *Pavilhão*. Faz parte da Associação Parasita junto com o João dos Santos Martins. É artista associada do CN D (Centre National Danse, Pantin) desde 2017.

## #2

**Ana Mira** • Investigadora em dança e filosofia, coreógrafa, *performer*, docente e escreve. Estudou práticas do corpo e dança contemporânea na Europa e nos Estados Unidos. Completou o doutoramento em filosofia (estética) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, com a tese *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*, orientada pelo filósofo José Gil e como bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2014). Atualmente é professora assistente convidada no Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora, investigadora do IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova (FCSH – Universidade Nova de Lisboa) e membro do baldio/Estudos de Performance com quem realiza encontros, cursos e publicações.

**João Fiadeiro** • Coreógrafo, investigador. Pertence à geração que emergiu no final da década de oitenta e que, na sequência do movimento ‘pós-moderno’ americano e dos movimentos da Nouvelle Danse francesa e belga, deu origem à Nova Dança Portuguesa. Grande parte da sua formação é feita entre Lisboa, Nova Iorque e Berlim, tendo depois sido bailarino na Companhia de Dança de Lisboa (86 – 88) e no Ballet Gulbenkian (89 – 90). Em 1990 fundou a Companhia RE.AL que, para além da criação e difusão dos seus espetáculos, apresentados com regularidade por todo o mundo, acolheu artistas em residência e apresentou artistas e eventos transdisciplinares. Entre 1995 e 2003 colaborou com os Artistas Unidos, tendo encenado para essa companhia. Entre 2011 e 2014 co-dirigiu, com a antropóloga Fernanda Eugénio, o centro de investigação AND\_Lab em Lisboa, uma plataforma de formação e pesquisa na interface entre criatividade, sustentabilidade e quotidiano. João Fiadeiro tem orientado com regularidade *workshops* em diversas escolas e universidades nacionais e internacionais. Atualmente frequenta o doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

## #3

**João Mendes Ribeiro** • Architect and professor. He is graduated from the Faculty of Architecture Universidade do Porto in 1986. PhD in 2009 from Universidade de Coimbra where he is Assistant Professor in the Architecture Department of the Faculty of Sciences and Technology. Architécti Prize 1997 and 2000 (Lisbon); Highly Commended, AR awards for emerging architecture, 2000 (London); Diogo de Castilho Award 2003, 2007, 2011 and 2017 (Coimbra); FAD Prize 2004 Interior Design and 2016 Architecture (Barcelona); Gold Medal for Best Stage Design, Prague Quadrennial 2007; IV Enor Award - Portugal, 2009 (Vigo); BIAU Award 2012 (Cadiz) and 2016 (São Paulo); RIBA Award for International Excellence 2016 (London); BigMat Award 2017 (Luxembourg). Selected for the European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies Van Der Rohe Award in 2001 and 2015 (Barcelona) and finalist of the RIBA International Prize 2016 (London). Award AICA/MC (International Association of Art Critics/Ministry of Culture) 2007, for the whole of his work. In 2006 he was distinguished by the Presidency of the Republic with the Commendation of the Order of the Infante D. Henrique.

**Jorge Andrade** • Theatre director, actor and playwright. He has a degree in Theatre – specialising in acting and stage directing – from the Escola Superior de Teatro e Cinema. He has been directing mala voadora performances since 2004. He was invited to stage a performance for the celebration of the Gulbenkian 50<sup>th</sup> anniversary; to stage Companhia Maior in collaboration with Tim Etchells; and to join the cast of the performance *Quizoola! Lisbon* by Forced Entertainment. In 2017, he published the *Moçambique* text.

**José Capela** • Architect, scenographer and researcher. He has a PhD with a thesis titled *Operating conceptually in art. Operating conceptually in architecture*. He is a lecturer at the Universidade do Minho, where he currently teaches the architecture and theatre studies courses. He published the book *Modos de não fazer nada* and he is president of the Portuguese Association of Scenography.

**mala voadora** • mala voadora is a theatre company which activity focus on the production of shows that tentacularly is extended to the programming, especially of the former warehouse occupied by the company in the centre of Porto. It was founded in 2003 by Jorge Andrade (director, actor and playwright) and José Capela (set designer and architect), both responsible for the artistic direction. It has produced 40 shows until now, both in Portugal and abroad: Germany, Belgium, Bosnia and Herzegovina, Brazil, Cape Verde, Scotland, United States of America, Finland, France, Greece, England, Lebanon and Poland. Their performances are characterised by their persistent speculation around what can be theatre, ‘dramatic text’ and scenic device. The work of mala voadora has been recognized with prizes and included in multiple Portuguese theatre platforms.

## #4

**Teresa Fradique** • Anthropologist, professor in School of Fine Arts and Design and researcher of art and performance anthropology. Her work focuses on the intersection between ethnographic research and artistic production in the visual and performing arts on Research Network Center in Anthropology. Most recently she has undertaken fieldwork on performance projects which involve the participation of non-professional actors or non-actors.

**Boris Charmatz** • Dancer and choreographer. He has created a series of memorable pieces, including *Aatt enen tionon* (1996) and *Manger* (2014). While maintaining an extensive touring schedule, he also participates in improvisational events on a regular basis with Saul Williams, Archie Shepp, Médéric Collignon and continues to work as a performer with Anne Teresa DeKeersmaeker and Tino Sehgal. Associate artist in 2011 of Festival d'Avignon, Charmatz presented *enfant*, a play for 26 children and nine dancers in the *Cour d'Honneur of Pope's Palace*. In 2013 he was invited by MoMa in New York, where he conceived *Musée de la Danse: Three Collective Gestures*, a three-week dance program at the Marron Atrium (and throughout the museum). In 2015, Boris Charmatz was invited to Tate Modern in London for an intensive two-day program in different spaces. Director of the Rennes and Brittany National Choreographic Centre since 2009, Boris Charmatz has transformed the centre into a Musée de la Danse – a dancing museum.

## #3

**João Mendes Ribeiro** ▪ Arquiteto e professor. Licenciado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto em 1986. Doutoramento em 2009 pela Universidade de Coimbra onde é Professor Auxiliar no Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia. Prémio Architécti 1997 e 2000 (Lisboa); Highly Commended, AR awards for emerging architecture, 2000 (Londres); Prémio Diogo de Castilho 2003, 2007, 2011 e 2017 (Coimbra); Prémio FAD 2004 Interiorismo e 2016 Arquitetura (Barcelona); Gold Medal for Best Stage Design, Prague Quadrennial 2007; IV Prémio Enor – Portugal, 2009 (Vigo); Prémio BIAU 2012 (Cádiz) e 2016 (São Paulo); RIBA Award for International Excellence 2016 (Londres); Prémio BigMat 2017 (Luxemburgo). Selecionado para o European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies Van Der Rohe Award em 2001 e 2015 (Barcelona) e finalista do RIBA International Prize 2016 (Londres). Prémio AICA/MC (Associação Internacional de Críticos de Arte/Ministério da Cultura) 2007, pelo conjunto da sua obra. Em 2006 foi distinguido pela Presidência da República com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique.

**Jorge Andrade** ▪ Encenador, dramaturgo e ator. Tem a Licenciatura Bietápica em Teatro – ramo de atores e encenadores – da Escola Superior de Teatro e Cinema. Dirige os espetáculos da mala voadora desde 2004. Foi convidado para encenar um espetáculo para a comemoração dos 50 anos da Gulbenkian; para encenar a Companhia Maior, em colaboração com Tim Etchells; e para integrar o elenco do espetáculo *Quizoola! Lisbon* dos Forced Entertainment. Em 2017, publicou o texto do espetáculo *Moçambique*.

**José Capela** ▪ Arquiteto, cenógrafo e investigador. Doutorou-se com a dissertação *Operar conceptualmente na arte. Operar conceptualmente na arquitetura*. É docente na Universidade do Minho, onde leciona nos cursos de Arquitetura e de Teatro. Publicou o livro *Modos de não fazer nada* e é presidente da Associação Portuguesa de Cenografia.

**mala voadora** ▪ A mala voadora é uma companhia de teatro cuja ação, tendo como centro a produção de espetáculos, se estende tentacularmente a um conjunto de atividades de programação que tem lugar sobretudo no antigo armazém que ocupa no centro da cidade do Porto. A mala voadora foi fundada em 2003 por Jorge Andrade e José Capela, responsáveis pela direção artística. Até à presente data, produziu 40 espetáculos, apresentados quer em Portugal quer no estrangeiro: Alemanha, Bélgica, Bósnia Herzegovina, Brasil, Cabo Verde, Escócia, Estados Unidos da América, Finlândia, França, Grécia, Inglaterra, Líbano e Polónia. Os espetáculos caracterizam-se pela sua persistente especulação em torno do que pode ser teatro, “texto dramático” e dispositivo cénico. O trabalho da mala voadora tem sido reconhecido com prémios e incluído em múltiplas plataformas de representação do teatro português.

## #4

**Teresa Fradique** ▪ Antropóloga, professora na Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha e investigadora no Centro em Rede de Investigação em Antropologia. Desenvolve o seu trabalho no cruzamento entre a pesquisa etnográfica e a produção artística nas artes visuais e performativas. Mais recentemente tem realizado trabalho de campo em torno de projetos performativos que recorrem à participação de atores não profissionais ou não atores.

**Boris Charmatz** ▪ Bailarino e coreógrafo. Apresentou, de *Aatt enen tionon* (1996) a *Manger* (2014), um conjunto de trabalhos memoráveis. Embora mantendo uma extensa agenda de espetáculos, colabora regularmente com Saul Williams, Archie Shepp, Médéric Collignon e trabalha ainda como intérprete em trabalhos de Anne Teresa De Keersmaeker e Tino Sehgal. Artista associado em 2011 do Festival d'Avignon, Charmatz apresentou *enfant*, uma peça para 26 crianças e nove bailarinos na *Cour d'Honneur do Pope's Palace*. Em 2013 foi convidado para o MoMa de Nova Iorque, onde concebeu *Musée de la Danse: Three Collective Gestures*, um programa de dança de três semanas no Marron Atrium (e em todo o museu). Em 2015, Boris Charmatz foi convidado para a Tate Modern de Londres para um programa intensivo de dois dias nos diferentes espaços que compõem o local. Desde 2009, foi diretor do Rennes and Brittany National Choreographic Centre (França) e transformou-o no novo Museu da Dança.

**Bibliografia e Referências eletrônicas**

Bibliography and Electronic references

**Editorial****Gabriela Vaz-Pinheiro**

**Bourdieu, Pierre**, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge Uni Press, New York e Melbourne (Primeira edição francesa 1977) 1995.

**Garner Jr., Stanton B.**, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Cornell UP, Ithaca & Londres, 1994.

**Latour, Bruno**, “Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência” in Nunes, João Arriscado & Ricardo Roque, *Objects Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*, Edições Afrontamento, Porto, 2008, pp. 37-60.

**Merleau-Ponty, Maurice**, *Phenomenology of Perception*, Tr. Colin Smith, Routledge, London, 1962.

**#1****Barbara Holub**

**Flusser, Vilém**, *Bodenlos: Uma Autobiografia Filosófica*, Annablume, São Paulo, 2007: 226-7.

**Holub, Barbara, & Christine Hohenbüchler**, (eds.), *Planning Unplanned - Can Art Have A Function? Towards a New Function of Art in Society*, Verlag für moderne Kunst, Viena, 2015.

**Arts & Entertainment Districts**. [www.msac.org/programs/arts-entertainment-districts](http://www.msac.org/programs/arts-entertainment-districts) (21/08/2017).

**Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt**. [www.youtube.com/watch?v=fpPtHHAgIBg](http://www.youtube.com/watch?v=fpPtHHAgIBg) (07/11/2017).

**Je suis arabe – Ein Recht auf Poesie**. [www.youtube.com/watch?v=\\_W39-FOokbU&feature=share](http://www.youtube.com/watch?v=_W39-FOokbU&feature=share) (07/11/2017).

**The 1st World Congress of the Missing Things**. [www.missingthings.org](http://www.missingthings.org) (07/11/2017).

**transparadiso**. [www.transparadiso.com](http://www.transparadiso.com) (07/11/2017).

**#2****Ana Mira**

**Brandão, Fiamma Hasse Pais**, *Contos da Imagem*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005.

**Caillouis, Roger**, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, trad. John Shepley, Minotaure 7, s.l., 1935.

**Cheng, François**, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, trad. M.H. Kohn, Shambhala, Boston, 1994.

**Deleuze, Gilles & Claire Parnet**, *Diálogos*, trad. José Gabriel Cunha, Relógio d'Água, Lisboa, 2004.

**Fiadeiro, João**, *Como estar lá sem nunca chegar a aparecer?*, Diário de bordo, 2003b.

**Gil, José**, *O Imperceptível Devir da Imanência: sobre a Filosofia de Deleuze*, Relógio d'Água, Lisboa, 2008.

—, *A Arte como Linguagem*, Relógio d'Água, Lisboa, 2010.

**Fiadeiro, João**, *I Am Here*. Registro em vídeo da apresentação no TanzQuarterWien, em Viena, a 14 de outubro de 2005. [www.vimeo.com/116156883](http://www.vimeo.com/116156883) (01/08/2017).

**Lepecki, André**, “In the Dark”. Conferência no âmbito do festival Are You Alive or Not – Looking at Art Through the Lens of Theatre, no De Brakke Grond, em Amesterdão, a 20 de março de 2015. [www.youtube.com/watch?v=e\\_FeFhYDvUs](http://www.youtube.com/watch?v=e_FeFhYDvUs), 2016 (01/08/2017).

**#3****João Mendes Ribeiro**

**Appia, Adolphe**, *A Obra de Arte Viva*, Lisboa, Arcádia, (s/d).

**Costa, Tiago Bartolomeu**, “O caminho certo”, in *Público*, P2, 8 de abril de 2008.

**Dias, Manuel Graça**, Entrevista a Patrícia Selada, in *O espaço em cena*, prova final de licenciatura em arquitetura, apresentada à Faculdade de Arquitetura do Porto, 2005: 120-129 (policopiado).

**Guerreiro, Mónica**, *Olga Roriz*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

**Mendes Ribeiro, João de Lima**, *Arquitetura e Espaço Cénico: Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra 2009.

**Mendes Ribeiro, João**, *Arquiteturas em Palco*, Coimbra, Almedina, 2007.

**Pais, Ricardo**, Palestra Teatro Rivoli, Porto, 1 de dezembro de 2004.

**Saldarriaga Roa, Alberto**, *La arquitectura como experiencia*, Colômbia, Villegas Editores, 2002.

**Steiner, Barbara, e Stephan Schmidt-Wulffen** (org.), *In Bewegung. Denkmodelle zur Veränderung von Architektur und bildender Kunst*, Hamburgo, 1994.

**#4****Teresa Fradique**

**Belanciano, Vitor**, “Bandas Míticas: Buraka Som Sistema”. Lisbon, Levoir/Marketing e Conteúdos Multimédia (Bandas Míticas Collection), 2011.

**Clifford, James**, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press, [1988] 1999.

- Finter, Helga**, “Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty”, in Edward Scheer (org.), *Antonin Artaud: A Critical Reader*, Oxon, Routledge, [1998] 2014: 47-58.
- Fischer-Lichte, Erika**, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London, Routledge, 2008.
- Foster, Hal**, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, [1996] 2001.
- Fradique, Teresa**, “Nas Margens... do Rio: Retóricas e Performances da Música Rap em Portugal”, in Gilberto Velho, (org.), *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.
- , *Fixar o Movimento: Representações da Música Rap em Portugal*. Lisbon, Publicações D. Quixote, 2003.
- , “Escalas de Prática e Representação: a Música Rap Enquanto Projecto de Imaginação Espacial”, in José Machado Pais et al., *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. ICS, Lisbon, 2004: 335-355.
- , “Respeito e Salvaguarda: Reflexões a partir de Uma Experiência no Terreno da Música Rap de Finais dos 90’s”, in *Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras e Identidades*. Instituto dos Museus e da Conservação, Lisbon, 2009: 320-335.
- , “For Years, I Have Dreamed of a Liberated Anthropology”, in Paula Godinho, (org.), *Antropologia e Performance – Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde, 100Luz, 2014: 27-52.
- , “Le rappeur et les «petites grand-mères» Deux ethnographies du cosmopolitisme comme médiation”, in *Ateliers d’anthropologie 41*, Paris, Laboratoire d’ethnologie et de sociologie comparative, 2015.
- , *A Atracção Dramatúrgica pelo Real: Etnografias do Actor-Não-Actor*. Lisbon, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016.
- , “Spaces of Representation – Identity, Otherness and Transformation in Portuguese Hip Hop”, in Rosana Martins and Massimo Cannevacchi, *Who We Are, Where We Are: Identities and Languages of Belongings in the Luso-Brazilian Urban Culture*. Oxton, SP Publishing, (no prelo/in press).
- Gorjão Henriques, J.**, “Racismo: as muitas faces do activismo negro em Portugal”, in *Público*, September 16, 2017: 18-21.
- Lepecki, André**, “Dance and the Age of Neoliberal Performance”, in *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London, Routledge, 2016: 1-25.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara**, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, University of California Press, 1998.
- Schechner, Richard**, *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1985.
- Turner, Victor**, “Liminality and Communitas”, in Henry Bial (org.), *The Performance Studies Reader*, New York and London, Routledge, [1969] 2007: 89-99.
- Meme Angelina Jolie** [www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg](http://www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg) (18/06/2017).
- 
- Projetos citados**  
Cited projects
- #1**  
**Barbara Holub**  
**Quartier Bienvenue**, Viena/Wien 2017. Um projeto de/a project by *transparadiso*: Barbara Holub, Johannes Längauer, Daniel Wegerer, Lukas Erlacher, Patrick Salutt. Empresas de habitação/Housing companies: WBV-GPA, EBG, Architects: M&S Architekten, gerner²gerner plus, *transparadiso*, arquitetura paisagista/Landscape architecture: YEWO LANDSCAPES. Parceiros de cooperação social/social cooperation partners: Caritas and Jugend am Werk. Física de construção/building physics: Dr.Pfeiler ZT GmbH. Engenharia cili/civil engineering: Buschina&Partner ZT GmbH HKLS: HTB Plan. Proteção fogo/fire protection: Erich Zöhner ZT.
- Paradise Enterprise**, Judenburg 2012-2014. Um projeto de/a project by Barbara Holub, *transparadiso*. Parceiros de cooperação/cooperation partners City of Judenburg: Heinz Gradwohl (desenvolvimento urbano/urban development), Heinz Mitteregger (marketing/city marketing), Sibylle Rarej (cultura/culture), Gernot Dobrouschek (juventude e desporto/youth and sports) Désiree Steinwider (direção regional da juventude/regional management of the youth Upper Styria). Colaboração/collaboration: Bundesgymnasium, JUZ Judenburg, equipa/team *transparadiso*: Jan Watzak-Helmer, Matthias Jahn. Sabine Ott (design de equipamentos para expedições design of equipment for expeditions) Michael Schultes (caixa de resgate/rescue box).
- The 1<sup>st</sup> World Congress of the Missing Things**, Baltimore 2014. Um projeto de/a project by Barbara Holub *transparadiso* iniciado por/initiated by Anton Falkeis (Social Design/ University of Applied Arts, Viena), Austrian Cultural Forum/ Washington D.C. com/with Bromo Tower Arts & Entertainment, Inc. Baltimore). Equipa de projeto/project team Elisabeth Stephan, Marie-Christin Rissinger, Julian Verocai (students at Social Design/ University of Applied

Arts, Vienna). Priya Bhayana (diretor do/director of Bromo Arts District), Nick Petr (biblioteca alternativa/alternative press center library, Baltimore), Michael Benevento (espaço/current space), Kate Ewald (video). Projetos integrantes/additional projects Marit Wolters, Lucia Hofer, Nika Kubyrova (estudantes da/students at TransArts/University of Applied Arts Vienna), Simone Klien (performance).

***Je suis arabe – Ein Recht auf Poesie***, Salzburg 2015. Um projeto de/a project by Barbara Holub, *transparadiso*. Performer: Akram al Halabi, Video: Tatia Skhirtladze, Marie-Christin Rissinger Matthias Jahn, Fotos: Violetta Rajakovics.

***Du bakchich pour Lampedusa***, Sousse 2014. Um projeto de/a project by *transparadiso*: Barbara Holub, Jan Watzak-Helmer, Matthias Jahn. Com o apoio de/supported by Christine Bruckbauer (Tunis), M. Faycal (Sousse), o município de/the municipality of Sousse.

***Das Lachen, das einem im Halse stecken bleibt***, Vienna 2015. Concept and script: *transparadiso*: Barbara Holub and Paul Rajakovics. Composition, electronics, and gramophone: Tamara Friebe. Performers: Christiane Beinl, Xenia Gala, Akram al Halabi, Nancy Mensah-Offei, and Johanna Orsini-Rosenberg, in a dialogue with a laughing choir by Hor 29. Novembar and the audience. Assistant: Marie-Christin Rissinger.

### **Ana Rita Teodoro**

***MelTe***, 2009. Conceção e interpretação/concept and performance: Ana Rita Teodoro. Documentação e assistente à performance/documentation and performance assistant: Alejandro Campos.

### **#2**

#### **Ana Mira**

***I Was Here***, 2014. Conceção/concept: João Fiadeiro. Editor: João Fiadeiro, Fotografia e vídeo/photo camera and video: Stephan Jürgens. *I Was Here*. De e com/by and with João Fiadeiro. A partir do trabalho/based on the work *I Am Here* (2003). Criado a partir do trabalho de Helena Almeida/created based on Helena Almeida's work. Cenografia de/scenography by Walter Lauterer. *I Am Here* assistentes de ensaio/rehearsal assistants: Tiago Guedes, João Galante e/and Ana Borralho. *I Was Here* assistentes de ensaio/rehearsal assistants: Carolina Campo, André Tasso e/and Daniel Pizamiglio. Trabalho de/works by Helena Almeida: *Ouve-me* (1979); *Desenho Habitado* (1975); *Pintura habitada* (1975); *Desenho Habitado* (1976); *Sem título* (1995); *Dentro de Mim* (2000); *Voar* (2001).

### **#3**

#### **João Mendes Ribeiro**

***Reacting to Time, portuguesas na performance***, 2015. Criação e direção artística/creation and artistic direction Vânia Rovisco. Transmissão VI.

### **#4**

#### **Boris Charmatz**

***Manger***, 2014. Coreografia/choreography: Boris Charmatz. Performance: Or Avishay, Matthieu Barbin, Nuno Bizarro, Ashley Chen, Olga Dukhovnaya, Alix Eynaudi, Julien Gallée-Ferré, Peggy Grelat-Dupont, Christophe Ives, Maud Le Pladec, Filipe Lourenço, Mark Lorimer, Mani A. Mungai, Marlène Saldana. Luz/light Yves Godin. Som/sound Olivier Renouf. Arranjo musical e treino vocal/musical arrangement and vocal training Dalila Khatir, Assistência de coreografia/choreography assistance Thierry Micouin. Direção Técnica/technical direction Mathieu Morel. Técnico de Luz/light operator Fabrice Le Fur. Figurinos/costumes Marion Regnier. Produção/production Sandra Neuveut, Martina Hochmuth, Amélie-Anne Chapelain. Produzido por/produced by Musée de la Danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne – Directed by Boris Charmatz. The association receives grants from the Ministry of Culture and Communication (Regional Direction of Cultural Affairs/Brittany), the City of Rennes, the Regional Council of Brittany and Ile-et-Vilaine General Council. Coprodução Ruhrtriennale-International Festival of the Arts; Théâtre National de Bretagne-Rennes; Théâtre de la Ville and Festival d'Automne Paris; steirischer herbst Graz; Holland Festival Amsterdam; Kunstenfestivaldesarts Brussels, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main







**Porto.**

**Teatro Municipal do Porto**  
**Rivoli ● Campo Alegre**

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

ISSN 1645-5746



9 771645 574607

00006

