

Em 2019. O Rumo do Fumo celebra 20 anos de atividade ininterrupta. Formada em 1999 por Vera Mantero. a estrutura trabalha na criação, produção, difusão, investigação, formação e programação da dança contemporânea. Representa os artistas Miguel Pereira e Vera Mantero e apoia Elizabete Francisca e Nuno Lucas. De outubro a julho de 2020, apresenta um programa celebratório, destacando as apresentações em várias instituições parceiras e a festa de aniversário no Espaço da Penha, dia 14 de dezembro, com performances, dança, música e exposições. O Limpo e o Sujo é apresentado no âmbito do programa O Rumo do Fumo - 20 anos.

DIREÇÃO ARTÍSTICA Vera Mantero Elizabete Francisca. Vera Mantero. Volmir Cordeiro Elizabete Francisca, Francisco Rolo, Vera Mantero MÚSICA João Bento ESPAÇO CÉNICO, FIGURINOS João Ferro Martins DESENHO DE LUZ Eduardo Abdala OPERAÇÃO DE LUZ Manuel Abrantes **ENSAIADORA** Carolina Campos RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

Materiais Diversos

PRODUÇÃO O Rumo do Fumo COPRODUÇÃO Maria Matos Teatro Municipal, Teatro Municipal do Porto, CND - centre d'art pour la danse. Musée de la Danse - Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne **AGRADECIMENTOS** Carolina Campos, Vítor Roriz APOIOS Instituto de Emprego e Formação Profissional, IP / Estágios Emprego, Câmara Municipal de Lisboa / Pólo Cultural Gaivotas / Boavista, EGEAC. Culturgest

Co-financiado pela rede Imagine 2020 com o apoio do Programa Europa Criativa da União Europeia.

Sim. faz todo o sentido. Sou muito desconfiada da capacidade da danca. Lembro-me que quando comecámos a fazer as improvisações, estas tornaram-se muito movimento puro – fomos para esse lugar do movimento sem palavra, sem objetivo, sem ações que não seiam danca – mas senti um grande alívio por estar a dançar, por "estar" só num movimento. Parecia que as palavras já não levavam a lado nenhum. como se estivesse a entregar-me a essa capacidade da dança e às suas potencialidades. Só que com a dificuldade que foi a criação em si, volto a pôr tudo em questão. Como tenho esta desconfianca ancestral sobre a dança, sobre o que esta pode trazer às pessoas, pode influenciar a minha perceção.

Também estás num processo de investigação.

Sim. Ao longo dos meus trabalhos habituei-me muito a uma certa transdisciplinaridade, o meu trabalho tem muito que ver com cruzar disciplinas, meios. movimentos com palavras, com objetos, com ações que não são dança, e habituei-me muito à sensação de que é isso que vai dizer mais facilmente qualquer coisa. Ao ver-me perante uma peca que é estritamente movimento, posso sentir que não vai dizer o que quero (reforçando o que já dissemos em parte). Esta levou--me para isto, tenho que aceitar como se fosse outra que me levasse para o discurso falado.

É como se fosses surpreendida.

Exato. Não faço a mínima ideia do que uma pessoa que não danca recebe ao ver uma danca. E mesmo eu. às vezes, depende de onde estou. É uma linguagem muito enigmática, muito secreta. Nós todos (felizmente hoie quase todos) aprendemos a ler e a escrever. Durante anos tens que aprender a tua língua - seja qual for -. dissecas, esquartejas aquele código. Não só aprendes a falar como depois vais estudar profundamente e provavelmente continuas a escrever e a ler todos os dias. Tens uma familiaridade com esse código. não só para aceder a ele como para praticá-lo. Nem temos noção da proximidade que temos. Com a dança esquece. Quem dançou desde pequenino, esquartejou ou dissecou aquela forma de dançar. Mesmo eu, enquanto bailarina e coreógrafa, sei que não tenho a mesma relação com a dança do que tenho com o verbo. E danco todos os dias. Logo, é como se a danca

fosse uma linguagem um bocado secreta, enigmática que, de vez em quando, nos aparece à frente. (...) É uma coisa tão breve, aparece ali [em palco] durante uma hora, depois ficas seis meses sem ver. E tudo isto me faz desconfiar da danca. Impressionou-me quando o Guattari faz uma critica à prática artística e estética dos ambientalistas. Ele diz que normalmente esses grupos, essas tendências estéticas, são as das "borboletas" e as das "florzinhas", de fazer coisas. digamos, artisticamente corretas... gueridas, docinhas, simpáticas. E ele – que está a escrever um livro sobre a questão ambiental do ponto de vista da natureza mas também do ser humano e do social – diz que a arte que pode ter alguma eficácia ambiental é a de autores como o Sade e o Céline. Uma pessoa despreparada como eu quando recebe isso é tão surpreendente porque o Sade e o Céline são tudo menos limpos, portanto, menos aparentemente não poluidores. É muito marcante, muito importante, que ele traga estes autores para o âmbito de um livro que tem que ver com ecologia. Ele diz que são este tipo de autores que poderão fazer alguma ecologia interior, ecologia do ser humano. Olhando também para aquilo que aprendi na Transição Interior, percebi o que ele quis dizer sobre a arte que é absolutamente fundamental: só se formos mexer na ferida, naquilo com que não se consegue lidar – e fazê-lo de uma forma consequente, que não é com florzinhas nem borboletas - é que vamos lá chegar, é que se mexe em alguma coisa e se reformula. Acho isso muito importante.

Daí também a questão do limpo e do sujo.

Conversa entre Vera Mantero e Liliana Coutinho

em novembro de 2019.

Exatamente. E daí os tais corpos que não são muito bonitos, nem muito limpinhos, e por aí fora. Sim.

**VERA MANTERO** 



## O LIMPO E O SUJO

29-30 NOV 2019 Grande Auditório M/6

Culturgest

SEX 21:00 SÁB 19:00

## **ECOLOGIA INTERIOR**

L: O Limpo e o Sujo foi concebido há uns anos quando estavas a ler o ensaio do Félix Guattari, As 3 ecologias – um ensaio quase "premonitório" porque analisa as tendências que nos anos 80 se começavam a perfilar social e ecologicamente, e muitas vieram a concretizar-se nos últimos anos. Que ressonância há entre a criação da tua peça e este ensaio?

V: De alguma forma, esta peça, para mim (e ainda bem que querem voltar a mostrá-la), é um bocadinho falhada. Por várias razões: acho que não cumpre os seus deseios. os seus objetivos; por outro lado, foi um processo criativo muito difícil, muito doloroso. Eles [bailarinos] começaram a ficar muito descontentes com o trabalho. A peça começou a tornar-se numa coisa muito física, muito exigente fisicamente. Os trabalhos vão para os lugares onde têm que ir e este foi para aquele lugar – muito físico. Estava bastante mal das costas e passei o tempo todo a sofrer e a tentar apenas sobreviver àquela fisicalidade. Tornou--se numa coisa muito complicada, muito "coreografia", mais do que alguma vez eu tenha feito. A coreografia não é uma coisa que eu "saiba", de facto, fazer. E voltando ao primeiro motivo, não sei, parece-me que a peça não quis ou não mostra aquilo a que se propôs.

Falas de propósitos: quais eram?

Os propósitos vêm da ideia presente n' As 3 ecologias e muito presente numa certa área do Movimento de Transição para uma vida mais ecologicamente responsável chamada Transição Interior – uma consequência do movimento se ter apercebido que não é por acaso que temos tendência para a necessidade de acumular. Consome-se para se sentir segurança, porque socialmente significa ter um certo lugar. A Transição Interior tem verificado que os povos, segmentos sociais ou as etnias que sofreram muita escassez, ou fome, são aqueles que depois vão querer acumular, para se protegerem, para criar segurança. No fundo, esse movimento de transição advoga ou promove um acalmar, um equilibrar dessas tendências óbvias que acontecem sempre. Se houve um extremo, vais querer ir para o outro extremo. Eles salientam o que é que pode acalmar esses medos extremos, quebrar esse ciclo. Acreditam muito na

promoção de um contexto social no qual o indivíduo percebe que tem um retorno social que o apoia, que não tem de fazer tudo sozinho, que há mecanismos sociais à sua volta que estão também a cuidar para que não fique desprovido. Há um trabalho, uma transição interior, que implica desmantelar determinadas ansiedades e medos.

É a tal continuidade, da qual fala Guattari, entre um estado mais interior, mental, e de outro, relacionado com transformações ou rearranjos sociais que também têm que acontecer.

Um conjunto de várias ordens que têm que acontecer. Por exemplo, os estudos de Kate Pickett e Richard Wilkinson no livro O espírito da igualdade observam que onde há mais desigualdade há mais consumismo, e onde há mais igualdade há menos consumismo. Mas onde existe maior igualdade é, obviamente, onde as pessoas têm melhor nível de vida: há menos gente muito pobre e menos gente muito rica, é mais equilibrado. E onde há maior desigualdade é onde há mais consumismo e não é porque os que têm mais dinheiro estão a consumir tudo. Os pobres quando têm dinheiro consomem muito porque querem ficar parecidos com os ricos, enquanto os ricos estão muito mais equilibrados (têm o que precisam, sentem menos necessidade de se parecerem com os mais ricos). Portanto, onde há um sistema social ou económico que atende a que não figues totalmente desprovido, abandonado, só podendo contar contigo próprio, onde



há mais igualdade, as pessoas supostamente têm mais meios e podiam querer consumir mais, mas não é isso que acontece. Resumindo, acho que houve um falhanço nos propósitos – investigar um certo lado de o que podemos fazer para nos equilibrarmos, que práticas podemos ter para conseguir fazer essa transição interior, criar esse equilíbrio. No fundo, são auto-práticas ambientalistas, digamos assim, um trabalho sobre nós mesmos que vai atacar ou mexer nessas partes que também têm um papel na degradação e no problema ambiental.

Falas de falhanço e ao mesmo tempo do imaginário do rico como uma referência para o pobre, a pessoa que passa por dificuldades mas que tem aquele imaginário como objetivo a atingir para ficar bem. No entanto, segundo o livro que referiste, há um meio termo, um conjunto de pessoas que poderão situar-se na média desses extremos. Algumas situações de desigualdade social são também problemas relacionados com os planos imaginários: quais são as nossas referências, como orientamos a nossa vida segundo determinados imaginários? Porquê o falhanço? Quando vejo a tua peça vejo corpos que não são os bonitos, não são modelos de qualquer imaginário de referência. Há momentos grotescos, feios, sujos... pergunto se isto, em vez de ser um falhanço, não fará parte de uma desconstrução necessária do imaginário?

Sim, talvez o falhanço não seja total. Ou então, por estar demasiado envolvida com todo o processo, não consigo ter a distância suficiente para olhar para a peça. Não será falhanço total, não fui fazer um ballet [risos] (essa ideia é muito divertida, falhanço total era ter chegado às pontas [risos]). Acho que a matéria que lá está, movimentos, ações, atividades, ainda reconheço de onde veio isso tudo. Podemos dizer que no início da peça, quando fazemos uma espécie de lavagem, estamos a tirar coisas da cara e do corpo, parece um ritual de limpeza. Estamos os três em uníssono e vamos saindo e deixamos de estar ali. Mesmo depois, com todos os outros gestos, vem uma certa catarse porque os movimentos desta peça acabaram por sair quase todos de uma improvisação que fizemos. Ficamos com um lado um pouco catártico, de exorcizar, de uma prática de limpeza através da sujidade, digamos assim. Quando digo "falhanço" refiro-me a guem não leia esta conversa e veja a peça, se consegue chegar a todas estas coisas, à intenção do início. De facto, os



materiais estão lá mas não sei se, coreograficamente, são a coisa mais interessante ou se sequer sei fazer isso porque nunca me especializei muito no artesanato coreográfico, abandonei-o há muitos anos. E depois vi-me confrontada com "agora é preciso coreografar" e não faço a mínima ideia de porque é que se põe um corpo ali e não ali. São coisas do artesanato coreográfico que não sei explicar.

Porque o teu trabalho situa-se muito no domínio da improvisação?

Completamente. Maior parte das vezes quando havia coreografia nas minhas peças era a transposição de uma coisa improvisada. Quando era decidida parecia uma coisa que não tinha graça nenhuma.

Acho que esse espaço do não saber se as pessoas vão aceder imediatamente a essa dimensão pode ser também um espaço de experiência importante. Sinto que há na tua peça uma linguagem estética, das formas, dos gestos. Nota-se uma singularidade em cada bailarino – embora haja umas linhas invisíveis que os cosem, que os ligam, como se fossem linhas de tensão. Para mim é interessante essa coexistência entre dançar em conjunto e a singularidade em cada bailarino. O trabalho do espetador, de quem está a experimentar a peça, também pode ser deixar-se impregnar por aquilo que está a acontecer.