

## **INVESTIGAÇÃO E CRIAÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE VERA MANTERO E ANDRÉ LEPECKI<sup>1</sup>**

### **INVESTIGATION AND CREATION: A DIALOGUE BETWEEN VERA MANTERO AND ANDRÉ LEPECKI**

Mediação: Charles Feitosa

**Resumo** | O diálogo entre Mantero & Lepecki coloca em destaque os processos de investigação e criação desenvolvidos pela artista portuguesa Vera Mantero, evidenciando uma parceria com o dramaturgista André Lepecki (NYU) que data dos anos 1980 e que pode ser reconhecida no movimento de renovação da dança contemporânea em Portugal. O foco da discussão recai sobre a prática artística de caráter múltiplo de Mantero, cuja obra tem como uma das especificidades mais relevantes a imbricação com questões filosóficas. Questões estas que vêm fomentando a análise reflexiva de Lepecki, através da publicação de textos fundamentais para as discussões sobre a corporeidade na cena contemporânea.

**Palavras-chave** | Mantero | Lepecki | diálogo | processos criativos | corporeidade | cena contemporânea

**Abstract** | The dialogue between the portuguese artist Vera Mantero and professor André Lepecki (NYU) put its emphasis on the investigative and creative processes developed by Vera Mantero, highlighting a professional partnership between the two, that started in the 1980's and which can be perceived in the renewal of contemporary dance in Portugal. The provisional character of creation is also the focus of discussion in multi-disciplinary artistic practices, according to Mantero, whose work has as its most typical

---

<sup>1</sup> Mesa composta por Vera Mantero e André Lepecki (NYU), mediada por Charles Feitosa (UNIRIO), em 21 de maio de 2012, na Sala do Audiovisual da Escola de Teatro da UNIRIO. A transcrição/edição foi realizada por Daphne Madeira de Almeida e Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO). O evento integrou a programação do I Simpósio Internacional Artes do Movimento, organizado pelo Grupo de Pesquisa Artes do Movimento, de 21 a 23 de maio de 2012, com o apoio do PRODOC/CAPES, da PROEXC/UNIRIO, e do PPGAC/UNIRIO.

trait the implication of philosophical questions. Such questions also nourish the theoretical analyses of Lepecki, who publishes articles and books that are fundamental in discussions on corporeality in the contemporary performing arts.

**Keywords** | Mantero | Lepecki | dialogue | creative processes | corporeality | contemporary performing arts

**Vera Mantero** começou a sua carreira coreográfica em 1987 e desde 1991 tem mostrado seu trabalho por toda a Europa, Argentina, Brasil, Canadá, Coréia do Sul, EUA e Singapura. Recebeu o Prêmio Almada (IPAE/Ministério da Cultura Português, 2002) e o Prêmio Gulbenkian Arte como criadora e intérprete (2009). Dos seus trabalhos destacam-se, entre outros, os solos *Perhaps she could dance first and think afterwards/Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois* (1991), e *Uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings\** (1996). É artista associada de O Rumo do Fumo, membro cofundador de a REDE - Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea.

**André Lepecki** é Professor Associado no Departamento de Estudos da Performance da New York University (NYU). Formado em Antropologia Cultural pela Universidade Nova de Lisboa, recebeu os títulos de mestrado e doutorado em Estudos da Performance pela NYU. Publicou *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (Routledge, 2006). Coordenador de antologias, entre as quais *Planes of Composition: Dance Theory and the Global* (com Jenn Joy, Seagull Press, 2010). Curador em diversos festivais, tais como: Festival IN TRANSIT Berlin (2004, 2008 e 2009). Curador juntamente com Eleonora Fabião do Evento *Ativações, Passagens, Processos* para o Festival ArtCena, no Rio de Janeiro (2010).

**CHARLES FEITOSA (mediador):** Boa tarde. Gostaria de dizer que estou feliz por mediar ou “desmediar” esta mesa. Eu já conhecia o André Lepecki, desde o Encontro Internacional de Dança e Filosofia<sup>2</sup>, mas a Vera Mantero ainda não conhecia pessoalmente. O mediador tem o direito de fazer a primeira pergunta, para mobilizar a discussão e abriremos para todos participarem. A minha pergunta vai ser sobre a colaboração entre a Vera Mantero e o André Lepecki. Mas aviso que não deveríamos cometer o equívoco de dizer que um é a prática, o que está se movendo e o outro é a teoria, o que está pensando, porque queremos exatamente passar por cima dessas dualidades simplistas. Estamos com uma oportunidade de ouvir um encontro entre duas pessoas, em que ambas fazem e pensam - cada um a sua maneira e às vezes juntos. É um encontro singular dessas duas dimensões, cada qual na sua forma. Passo a palavra para a Vera Mantero.

**VERA MANTERO:** Para começar queria agradecer muito a UNIRIO e cumprimentar as professoras organizadoras - Nara Keiserman, Enamar Ramos e Joana Ribeiro. E agradecer a Helena Vieira por ter tornado o meu trabalho o foco da sua tese<sup>3</sup>. Nós vamos mostrar quatro peças minhas: *Poesia e Selvageria*, de 1998, *Super Heróis*<sup>4</sup>, de 2002 - porque estamos vestidos como um dos super-heróis da cultura popular, em versão preto e branco deslavada, *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza*, de 2007, e *Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos*, de 2009. A proposta é vermos primeiro essas imagens e depois, continuarmos falando. Eu decidi escolher só pedaços de peças de grupo, já que o trabalho de Helena Vieira é muito focado em um solo meu, e eu trouxe mais solos aqui ao Rio de Janeiro, do que peças de grupo. Achei que era interessante ilustrar algumas coisas que vocês não teriam visto e vou tentar abordar alguns pontos e ideias, muito rapidamente, em torno do que eu faço. Porque vejo o trabalho como uma espécie de “Laboratório de Experiências de Vida”. Um laboratório onde tento perceber e praticar como é que poderia ser a vida, ou como é que poderiam ser algumas zonas,

<sup>2</sup> II Encontro Internacional de Dança e Filosofia: *A Dança se Diz de Muitas Maneiras*. Organizado por Charles Feitosa, Roberto Pereira e Thereza Rocha. Setembro de 2006, no Espaço SESC/Copacabana. [N.E.].

<sup>3</sup> VIEIRA, Helena de Castro Amaral. *O Corpo Revoltado: Considerações acerca da dimensão política em algumas obras de Vera Mantero*. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGAC, 2012. Tese de Doutorado. Disponível em: <<http://www.helenavieira.com.br>> [N.E.].

<sup>4</sup> *Criação 2002 (com título visual)*, de Vera Mantero & Guests, 2002. [N.E.].

partes da vida, que pelo visto não são de uma determinada maneira [fáceis] a digerir, [ou] que alguns de nós já digeríamos. Mas sabendo que eu não sei como é que é a vida de outra maneira, é preciso experimentar e ver como seria de fato, na prática, na vivência e na relação, minimamente, como se pode perceber em um laboratório e não na vida real. Por exemplo, muito simplesmente, a maior parte de nós vive cheia de proteções, couraças, defesas, corpos tensos, que se protegem etc... Mas eu não faço ideia de como seria uma vida em que está tudo corpo aberto e na maior... Não sei como funciona. Portanto, posso me dar uma oportunidadezinha no trabalho de ver como seria, como em um laboratório da vida - de abertura do corpo e de queda de defesas, há bastante trabalho por aí. Depois há um laboratório da observação, de criação de ligações entre as coisas e de ramificações entre elas. Pode ser simplesmente entre diferentes ferramentas que temos no corpo. Eu venho de uma dança muito "dança", balé, dança moderna, e sempre tive curiosidade de ver como é que se fazia no teatro e em outras áreas, porque a área do espetáculo, da performance, tudo o que um performer, um ator pode fazer, sempre me interessou muito. Eu gosto de várias áreas, da voz, do canto, etc. Há o laboratório de observação de como é que essas várias ferramentas se interligam e o que uma produz na outra, uma coisa de consequência. [...] É um laboratório de vibrações e de experiências vibracionais, porque aquilo que nos move na vida interessa muito... Quer dizer, aquilo que nos põe em movimento, não o movimento de dança, mas movimento interiormente ou exteriormente. É o que nos cria desejos, vontade, contrariamente a um estado que nos põe prostrados, sem desejo nenhum, sem possibilidade de estar... Depois experimentar essa própria vibração, poder atravessar vibrações... A vossa cultura é muito diferente da nossa, a sensação que eu tenho é que ela é muito mais vibracional [...]. Não temos grandes rituais, vivências, de passar por outros estados e depois voltar, coletivamente, com determinado significado ou fazendo sentido coletivo. A mim faz muita falta, tenho uma estranha nostalgia disso. É um território de possibilidade de vivência disso, já que eu sinto que há um débito gigantesco dessas vivências na nossa vida social, pelo menos em Portugal. Posso citar alguns processos de construção preferidos que tenham a ver com multiplicidade, justaposição e sobreposições. Interessa-me muito essa composição. Sempre gostei de sair

de um trabalho com a sensação de que vi o mundo todo lá dentro, às vezes, acontece em algumas peças, ou em filmes, onde a gente tem a sensação que viu tudo ao mesmo tempo. Sou atraída pela possibilidade de criar essa multiplicidade, esse acontecimento todo ao mesmo tempo. E sou muito interessada em acoplagens e metamorfoses do corpo... Por vezes objetos que transformam o corpo, colocando-o em outro estado, às vezes muito literalmente, com coisas, a maior parte das vezes colocá-lo em outros estados, mesmo sem acoplagem de coisas. Algumas das minhas sobreposições preferidas ou justaposições [são] entre verbal e não verbal. Por exemplo, eu não falo que seja só com as palavras, é preciso gesticular, mexer, dou entoações, quer dizer, não tento só falar com vocês por gestos e sem dizer palavras, as duas coisas estão totalmente entrosadas. É importante lembrar que nós não compreendemos um discurso de uma pessoa que está sem atravessamento nenhum de cadências, de ritmicidades e de intenções. A gente precisa desses acontecimentos todos no corpo da pessoa para percebermos o discurso dela, senão fica incompreensível, e vice-versa, são dois territórios completamente entrosados.

**ANDRÉ LEPECKI:** Mas tem outra ligação que não é tanto entre o verbal e o não verbal, mas sim entre a ação e a poesia no seu trabalho, que tem a ver com isso que você está falando. E a Vera, estou vendo que ela tem aqui [na tela do seu laptop] uma citação da Clarice Lispector. O que me faz lembrar uma frase do Merleau-Ponty - "o pensamento do filósofo se carrega na ponta da sua voz", ou algo assim, na *Fenomenologia da Percepção*. Isso não é tanto entre o não verbal e o verbal, mas essa capacidade da poesia de gerar e da ação de gerar...

**VERA MANTERO:** Eu venho de uma dança totalmente não verbal. E isso fez muita impressão, por exemplo, estar no Ballet Gulbenkian e poder passar dias inteiros entrando as 10h00, saindo as 17h00, sem abrir a boca. Sempre me interessei, me diverti muito, a cruzar o verbal com o não verbal e ver o que acontecia. Se eu colocasse nessa atividade tão muda, a palavra, o discurso, o som vocal etc. Algumas peças minhas são mais verbais, sendo 95% de verbal e 5% de uma gesticulação vaga, enquanto outras têm menos movimento e não se fala nada. Mas há sempre um trânsito entre os dois, um caldeirão de experiências, em que se vê o que acontece quando se

brinca, fazendo experiências com os dois. Estou no capítulo “justaposições preferidas” e outra preferida é certamente a do “consciente e o inconsciente”. Fazer um trabalho tomando em conta e dando espaço para estes nossos dois lados, tentar sempre que eles estejam os dois presentes, sendo que nem um nem o outro vão resolver nada - eles têm que funcionar ao mesmo tempo e juntos. E usar o fazer, sabendo o que eu faço, [mas também] sem saber o que faço. É importante dar espaço a esses dois processos, fazer coisas sem saber o que são é essencial para proporcionar pensamento. Porque se a gente só pensar aquilo que já sabe não vai poder pensar mais, é preciso fazer coisas que não sabemos o que são. O que pode ser feito verbalmente, eu posso falar sem saber o que eu estou dizendo. Tem me interessado muito a poesia, cuja matéria é o verbal, mas muitas vezes não na área do racional, é ótimo para “disjuntar” esta coisa, deixar de pensar que o verbal é racional e o irracional ou o inconsciente é não verbal. É preciso mexer nestas estruturas, a meu ver. A frase que eu peguei da Clarice Lispector... [foi] durante uma leitura de um texto dela, em que ela fez uma apresentação pedindo para não ouvirem sua leitura apenas com o raciocínio, senão tudo escaparia ao entendimento. Esta não coincidência entre raciocínio e entendimento. Ela fala de ouvir um texto, sentindo-o, em vez de só raciocinando-se sobre ele. Basicamente eu lançaria estas pistas em torno do que faço. Depois escrevi algumas coisas sobre a história do pensamento e da ação, da teoria e da prática, mas vamos falar mais tarde.

**CHARLES FEITOSA:** Obrigado Vera. André, você tem um tempo agora.

**ANDRÉ LEPECKI:** Eu queria agradecer a professora Nara Keiserman, ao Charles, a UNIRIO e a todos organizadores deste simpósio<sup>5</sup>. Eu não tenho imagens para mostrar, mas fiquei pensando sobre essa ideia de colaboração [...] porque a nossa última colaboração oficial foi em 1991. [...] Mas fiquei pensando durante a tua apresentação, Vera, o que é uma colaboração? Principalmente quanto tempo dura uma colaboração? E no fato de ter nascido em Belo Horizonte e ter ido para Portugal com cinco anos de idade, em 1970, aonde cresci. Com dezoito anos de idade, aproximadamente, participei de uma geração que depois da revolução de 1974, chega com

---

<sup>5</sup> *1 Simpósio Internacional Artes do Movimento – Encontro entre Vera Mantero e André Lepecki.* Maio, 2012, UNIRIO.[N.E.].

espaço de liberdade e de possibilidade de experimentação, o que não era possível antes. Numa espécie de utopia chamada Europa ou União Europeia, com alguns fundos dúbios para transformar Portugal em um país moderno e representante de uma espécie de Europa pós-colonial e pós-atrasada. Houve um movimento que aconteceu principalmente na dança, que foi curioso; não no teatro, mas na dança, na música, no cinema e nas artes plásticas. A colaboração é muito interessante porque eu nunca fiz uma aula de dança, mas cursando Antropologia Cultural em Lisboa eu comecei a escrever sobre antropologia para um diário chamado *Diário de Notícias* e, mais ou menos nessa altura, havia o Francisco Camacho, a Vera Mantero, o João Fiadeiro, que são nomes dessa geração de formação do movimento que foi conhecido como a Nova Dança. Além de sermos amigos, começaram a surgir convites de colaboração, que vinham justamente para fazer aquilo que não estava prescrito [...] e eu falava: *-Eu não sou formado em Teatro. Eu não sei o que é uma cena. Eu não sei dançar.* Mas era nesse não saber que algo poderia ser feito e a partir daí, as ligações que se estabeleceram desse grupo<sup>6</sup>comigo, criaram uma possibilidade de repensar o que seria o pensamento e de ver esse pensamento em ação de outro modo, que não fosse apenas na escrita, lendo autores como Lévi-Strauss, Merleau-Ponty ou Roland Barthes. Foi muito curioso, porque havia de fato uma colaboração no estúdio, que mais tarde ganhou um nome que era "dramaturgista". Mas esse nome só foi ganho por causa de grandes batalhas para ver com os produtores, se havia justificativa de salário. Eu fiquei pensando nesse espaço entre 1991 e hoje - o que é uma colaboração? O que aconteceu na minha trajetória, foi que em 1991 a Vera fez uma peça chamada *Perhaps she could dance first and think afterwards* (Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois). Nós já tínhamos trabalhado juntos antes, mas essa é uma peça interessante porque é uma peça de crise, uma crise profunda de criação. Houve um convite para a Verado Festival Klapstuk, na Bélgica, que dizia: *- Vem que a gente dá vinte minutos de palco. Faça qualquer coisa.* E a Vera: *- Como fazer? Como é possível fazer? O que é fazer?* Toda essa crise, de uma ética da criação que é uma das tuas características. Você tem uma ética de criação que é muito poderosa. E uma

---

<sup>6</sup> Esse grupo era formado pelos artistas: João Fiadeiro, Francisco Camacho, Vera Mantero e depois a Carlota Lagido, além de outras pessoas que trabalhavam com vídeo.

das formas com a qual eu gosto de colaborar com você, é a de pensar nas afirmações dessa ética de fazer. E a Vera falava para o produtor: - *Mas eu não quero fazer agora*. Ele respondia: - *Mas vem*. E tem a frase - *Talvez ela possa dançar primeiro e pensar depois* - que é uma frase da peça *Esperando Godot*<sup>7</sup>, de Samuel Beckett, em que [o personagem Estragon] diz: - *Talvez ele possa dançar primeiro e pensar depois*. E Pozzo responde: - *Porque essa é a ordem natural das coisas*. É uma peça em que nós pensamos muito, qual seria a ordem natural das coisas? Por que a ordem natural das coisas tende a ser percebida como tal? Primeiro a dança, depois o pensamento. Primeiro se faz, depois se reflete. Essa ideia da reflexão sempre vir após. E para mim, o que a Vera falou é justamente uma reversão, aliás, uma confusão de tudo isso. Pensa-se e se faz sempre conjuntamente e sempre em crise, não sabendo por que estamos fazendo, a não ser que saibamos que temos que fazer sim. E você [Vera] resolve o problema do Beckett. *We have to go on. We have to go on. We can't go on*. Mas você foi para frente. E, nesse ir para frente, uma das coisas que aconteceu comigo, foi que eu comecei a trabalhar com uma coreógrafa americana chamada Meg Stuart. Coisa que fiz durante os anos noventa, até 1998. Ao mesmo tempo, comecei a desenvolver uma pesquisa de doutorado na New York University/NYU, no Departamento de Estudos da Performance fundado pelo Richard Schechner, autor do famoso livro *Between Theater and Anthropology*<sup>8</sup>. Eu cheguei lá pensando que ia fazer algo neste sentido, e encontro outra pessoa que é a Peggy Phelan, chefe de departamento de estudos de performance na Stanford University, mas que nessa época dava aulas na NYU. Ela escreveu o livro *Unmarked* que tem um capítulo intitulado "Ontologia da Performance"<sup>9</sup>. Nesse capítulo, a Peggy faz uma virada paradigmática dos estudos da performance, deslocando o centro desse estudo que era o do Richard Schechner, entre o Teatro e a Antropologia, para entre a Filosofia e a *Performance Art*. Isso foi fundamental, esse deslocamento feito pela Peggy Phelan, porque é com ele que eu comecei a ser capaz de criar um pensamento crítico, sobre as práticas da Vera

<sup>7</sup> Disponível em < <http://oficinadeteatro.com/component/jdownloads/viewdownload/5-pecas-diversas/53-esperando-godot>>. [N.E.].

<sup>8</sup> SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. [N.E.].

<sup>9</sup> PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993. [N.E.].



Mantero e sobre uma série de outras práticas [...] entre um pensamento filosófico, que tem a ver com o modo da Vera pensar [...] e essa ideia de *performance art*. Isso teria a ver com a ideia de laboratório dela, e com essa ideia de entender de que modo - sabendo que a vida é insuportável, tal como ela é, mas sabendo que é muito difícil mudá-la - vamos tentar criar os espaços precários, mas possíveis de experimentação, de criar essas ligações. Isso é muito importante porque a Vera, do mesmo modo como a Meg Stuart, cria esse modo [...] que permanece, para mim, como uma colaboração com o teu modo de pensar. Por isso, eu continuo colaborando contigo. Quando eu escrevo em 2005 um texto sobre o teu solo *Uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings* (de 1992), e publico no livro *Exhausting Dance*<sup>10</sup>- isto é uma colaboração. E essa colaboração só é possível porque existe um modo de pensamento crítico que não está baseado na ideia de que pensamento crítico exige distância, e que distância equivaleria à objetividade. O que eu descobri com as práticas dramatúrgicas, trabalhando contigo, é que pode haver total intimidade e absoluta objetividade crítica dentro do espaço do íntimo. E isso eu acho muito interessante. Por isso que para mim não é tanto o verbal e o não verbal, mas essa relação entre a ação e a poesia que você faz. Porque a poesia faz isso o tempo todo, ela cria esse espaço de possibilidade crítica por uma grande aproximação com o objeto, da fala e da voz. O que foi importante e formativo, uma espécie de educação de pensamento crítico, foi pensar de que maneira essas colaborações tornam-se de fato ferramentas de pensamento, como você falou. Qual é a ferramenta de pensamento que o pensamento exige para pensar a dança, a performance, a política, a filosofia. Esta é a minha breve apresentação, para contextualizar que [ao mesmo tempo] não há, mas há colaboração.

**VERA MANTERO:** Nós temos sempre dialogado porque nos encontramos, somos amigos e tentamos sempre um diálogo de forma muito simples. Às vezes, com contornos mais concretos como esta conversa aqui, outras vezes, só contando coisas; mas nos mantendo sempre a par do que um está pensando e do que o outro está fazendo.

---

<sup>10</sup> LEPECKI, Andre. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York/London: Routledge, 2005.[N.E.].

**CHARLES FEITOSA:** Vocês já começaram a responder o que eu ia falar [...]. Só queria enfatizar essa questão da colaboração, antes de passarmos para a discussão em grupo [...]. Do modo que vocês apresentaram é um encontro colaborativo, mas eu sinto que tem atritos e tensões em alguns momentos, em que a coisa não funciona. Eu gosto muito de contar algumas histórias que aconteceram comigo. Vou contar só duas muito rapidamente. Quando eu fazia parte de um grupo de estudos da Silvia Soter, crítica de danças aqui do Rio, havia um pesquisador de História da Arte que foi falar ao grupo. Era um grupo de dançarinos que estavam discutindo coisas de teoria. Eu ficava acompanhando, tentando construir essa intimidade. E me lembro de que durante as falas desse professor, eu, sem me identificar, o que foi um erro, perguntei: - *Não entendi bem o que você falou sobre Kant e a questão do corpo.* E ele virou para mim e disse assim: - *Você que é de dança não se preocupe com Kant. Esquece a Filosofia. Isso não é para vocês. Vocês têm que se mover, dançar, produzir beleza. Isso de pensamento... Não. Vai perder tempo com isso.* Ao que eu respondi: - *Ah. Está bom. Obrigado pelo conselho.* E fiquei muito chocado com a dicotomia radical. Depois eu conversei com as pessoas, quer dizer, não que eu tenha me sentido atacado, eu imaginei que era um ataque às pessoas de dança. Ele estava dizendo: - *Vocês de dança não podem pensar.* E aconteceu uma coisa oposta, estou sempre no lugar errado. No ano passado, eu participei de um congresso nacional de Artes Cênicas/ABRACE, em São Paulo, no Grupo de Trabalho (GT) Territórios e Fronteiras, que é o GT mais interdisciplinar, em um grupo de discussão sobre o corpo. E discutindo, eu quis ter uma palavra para dizer alguma coisa, quando fui interrompido por uma professora de Artes Cênicas da Bahia, que disse: - *Você é filósofo. É melhor você ficar quieto. Porque você não tem vivência corporal nenhuma.* Ou melhor: - *Deixa a gente aqui discutindo que a gente tem. Nós sabemos o que estamos falando.* Eu fiquei cinco minutos em estado de choque, depois eu brinquei, interrompi e disse: - *E, você não pode falar nada porque você é de corpo, você não tem vivência cerebral. Não pensa. Não pode fazer nada verbalmente.* Mas eu me surpreendi porque essa dicotomia é muito comum na vida cotidiana. Mas ela reaparece na vida acadêmica, e às vezes nos trabalhos e nos criadores. É um atrito, uma tensão, um preconceito – que ainda é algo muito atual - não é uma questão meramente histórico-

filosófica, de Descartes no século XVII. É muito atual e envolve poder. Por isso, eu queria que vocês falassem sobre essa dimensão do atrito que há nessa dificuldade de superar essa dicotomia.

**ANDRÉ LEPECKI:** Os exemplos são infinitos. Eu tenho poucos convites de Departamentos de Dança, o que é um fato curioso. Sou convidado para falar em departamentos de Filosofia, de Alemão, de Arquitetura, de Literatura, de Artes Plásticas, mas de Dança muito pouco. Uma vez fui convidado para dar uma palestra de abertura em um Congresso na Universidade da Califórnia Riverside<sup>11</sup> e pensei -vou fazer a palestra mais *safe* possível que é para não ter problema no fim da palestra. Escolhi um tema histórico devidamente documentado, o trabalho da Simone Forti, uma coreógrafa ainda viva, que fez um trabalho muito importante no início dos anos 1960 ligada ao Robert Morris com quem ela foi casada, um escultor minimalista. E ela fez uma série de peças que ela chamava de *Dance Constructions* (Construções de Dança) que são fortemente esculturais. E no fim da minha apresentação, a primeira pergunta da chefe do Departamento de Estudos de Dança da Universidade de Riverside foi: - *Mas você está chamando uma caixa de um corpo?* Eu falei: - *Não é isso que eu estou falando.* E ela interveio: - *Mas como é que você pode não falar do corpo?* Ao que respondi: - *Mas eu estou falando de uma coreógrafa que encontra como vetor de criação a caixa. Foi a coreógrafa que quis fazer a caixa. Não fui eu que inventei.* É curioso saber por que em determinado momento uma coreógrafa pensa o corpo de tal maneira que é levada a criar um objeto. A Vera pode criar um objeto, uma poesia, um filme. Um cineasta pode criar uma ópera e não há problema nenhum, são modos necessários em um dado momento. Porém existe esse impedimento, essa couraça de pensamento que é muito grave e quase reproduz permanentemente. Uma das respostas possíveis, que formou a minha colaboração com a Vera, foi que nos anos 1990, uma das coisas que aconteceu na dança europeia é que ela ficou "parada." Existe essa paragem que criou uma crise profunda na assimilação e na reflexão crítica sobre os trabalhos desses coreógrafos, de tal maneira que a resposta imediata dos críticos era dizer: - *Não é dança.* E começaram a exigir que eles dançassem. Por outro lado, existe uma série

---

<sup>11</sup> Ver em <<http://www.dance.ucr.edu>>. [N.E.].

de pensamentos produzidos pelos coreógrafos que aparecem em entrevistas, em ensaios, em manifestos, em que a Vera Mantero, o Jérôme Bel, entre outros, pessoas muito diferentes, de sensibilidades diversas, afirmavam a necessidade da paragem. Eu me lembro de uma entrevista da Vera, em que ela falava dos bombardeios à Bósnia, da invasão ao Iraque – e que ela não queria ficar se agitando, não estava com vontade, a fisicalidade dela, naquele momento, tinha que ser outra. Isso não queria dizer que ela estivesse parando, mas sim, agindo de outro modo. A dança precisava naquele momento agir de outro modo para criar outra poética, ao menos de política. A reação imediata foi: - *Não é dança. Vamos criar festivais de danças. Estamos sendo acusados de não existir.* Isso continua. Há poucos anos mesmo, o Jérôme Bel é processado no Festival Internacional de Dança de Dublin. Isso gerou a necessidade permanente do pensamento reflexivo e crítico aliado com as práticas, de modo a se criar um contra discurso fundamental, para dizer por que aquela dança continuava sendo dança, mesmo sendo parada. Mas persiste essa ideia modernista, de que a dança é movimento e os dançarinos têm corpo e o filósofo não tem corpo, e que o dançarino não tem cérebro. [Volto] à citação do Godot – “primeiro dança, depois pensa” – como duas coisas separadas, não se pode juntá-las, senão dá crise de sujeito, cai o pensamento institucionalizado, a própria dança. A dança está sempre nessa fronteira problemática, principalmente essa dança que a Vera Mantero, a Meg Stuarde vários outros propõem, porque ela põe todas essas dicotomias em vibração crítica. Tal como quando Gilles Deleuze fala no evento como singularidade, como ponto crítico, como aquele ponto crítico da Física, em que o elemento água, por exemplo, que está em estado líquido, pode passar ao estado sólido. O que é ficar, permanecer, nesse ponto crítico e nunca se decidir se você vai ser sólido ou líquido? A Vera faz isso: desejar esse permanente ponto crítico. E principalmente [no contexto] de aparatos de captura linguísticos e críticos em sistemas de julgamento que são os jornais, as críticas, os decisores de subsídios, os editais - o que fazer com aquilo que não é possível decidir? Quando eu comecei a dar aulas em *Performance Studies* em 2002, houve uma *Performance Studies Internacional Conference*<sup>12</sup>, que é um congresso de profissionais na área de

<sup>12</sup> PS#8: *Theaters of Life*. Disponível em <<http://www.psi-web.org/page/conferences>>. [N.E.].

*performance study*. Eu fui o organizador e moderador da mesa de dança e *performance study*, composta pelo José Gil, a Suely Rolnik e a Vera Mantero. Eu estava moderando e estavam presentes, importantes nomes da Dance Studies norte-americana. Quando a Vera se apresentou [ela] disse: - *Não vou falar sobre o meu trabalho, mas vou falar sobre aquilo que eu estou experimentando no laboratório*. Ela pediu para os músicos e os bailarinos da performance dela, para pensar sobre o que é estar no limite entre a vida e a morte, tentar entrar nesse estado, lembra?

**VERA MANTERO:** Sim. Foi quando estava fazendo essa peça dos super-homens em preto e branco<sup>13</sup>, em 2002.

**ANDRÉ LEPECKI:** Para mim esse é o ponto crítico, nem é vivo nem é morto, é ali, mas há que insistir. E você [Vera] mostrou algo em vídeo nessa mesa, dessa experiência psicofísica, coreográfica, ao que se seguiu uma conversa. Em certa altura um colega do Departamento de Estudos de Dança de outra universidade, disse: - *Muito interessante o que você acabou de falar, mas o que você está fazendo é extremamente perigoso [...] porque eu não posso ensinar isso. Como é que eu vou [man]ter o meu Departamento de Dança? Como é que eu vou ter meus alunos de dança? Porque é ficar entre a vida e a morte, como é que é?*

**CHARLES FEITOSA:** Vera. Você quer falar um pouquinho?

**VERA MANTERO:** Matéria vasta essa, não é? E escorregadia... [RISOS]. Tem muitas coisas, por exemplo, tem algo importante que foi quando a dança portuguesa estava indo para Europália em 1990/1991, numa abertura à Europa, de um país que estava atrasado e queria estar à frente e tal. Os produtores da Europa do Norte estavam exigindo de uma forma velada que os coreógrafos do sul tivessem dramaturgistas trabalhando com eles, de preferência do norte da Europa, que "pensam melhor". E nós claro, ficamos muito escandalizados e dissemos: - *Nem pensar!* E trabalhamos com os dramaturgistas do sul. Mas havia isso de "vocês têm que aprender a pensar, saber pensar e tal".

---

<sup>13</sup> *Criação 2002 (com título visual)*, de Vera Mantero & Guests, 2002. Com os intérpretes e cocriadores: Carlos Pez Gonzalez, Jo Stone, João Samões, Paulo Castro, Sabina Holzer, Vera Mantero. Disponível em <<http://www.orumodofumo.com>>. [N.E.].

**ANDRÉ LEPECKI:** É uma geopolítica do pensamento.

**VERA MANTERO:** É isso, portanto, por um lado, eu fiquei logo com uma certa "alergia" à ideia em geral, seja do norte, seja do sul, porque eu vim de uma dança de [...] muito movimento, uma dança que não pensava muito, é uma realidade.

**ANDRÉ LEPECKI:** Isso é muito importante, só para exemplificar, a New York University tem várias escolas/faculdades e quatro têm Departamentos de Dança. A chefe do Departamento de Dança na Tisch School of the Arts disse que a missão principal dela é a de defender seus bailarinos de agentes estrangeiros, que é o pensamento. "Não pensar" foi declarado, em público, é a missão principal dela.

**VERA MANTERO:** Toda a minha *démarche* e a dos meus colegas de minha geração lá em Portugal foi de acharmos que pensávamos e que o trabalho que fazíamos tinha que ter a ver com esse pensamento, pondo em ação aquilo que nós pensávamos e desejávamos [...] arte enquanto pensamento. Isso já estava muito presente em nós. Por isso, não havia conflito entre pensamento e dança para nós, era uma evidência. Aquela dança que não pensava nada, não queríamos fazer, portanto nós estávamos fazendo a dança que pensava. Essa questão entre teoria e prática, pensamento e ação, eu acho importante dizer que é entre o meu pensamento e a minha prática, entre a minha teoria – se posso dizer assim – e a minha ação. Não é entre o pensamento de outro e a minha ação. O pensamento de outra pessoa vem ajudar, afinar, complexificar o meu próprio pensamento e protegê-lo da simplificação, que não é simplicidade, mas simplificação. Como qualquer pensador que precisa do pensamento de outro pensador para complexificar, afinar e proteger o seu próprio pensamento. Não há grandes confrontos, antes pelo contrário, um não vive sem o outro. Assim como o André disse que ter estado ali, vendo aqueles bailarinos trabalhando, transformou seu pensamento antropológico, pois naquela época ele era estudante de Antropologia.

**ANDRÉ LEPECKI:** E isso foi [no contexto] de Portugal, nos anos 1990. Se por um lado houve a afirmação de um pensamento, por outro lado, um dos efeitos da dança da Vera foi a produção de um texto na *Revista* do jornal

Expresso, assinado por Alexandre Melo, historiador de arte, intitulado “Os portugueses têm corpo?”<sup>14</sup>. A resposta dele é que: - *não, não tinham*. Porque ele dizia que havia uma crise de AIDS que ninguém falava. Ele faz um diagnóstico da falta de corporificação, ou da ideia de corpo no imaginário nacional português, para depois dizer: -*Quem está pensando corpo são vocês com essa dança que pega o pensamento*. Mas a dança pega o pensamento de vocês para expressar um corpo que era inexpressável. Não quer dizer que ficava todo mundo parado mostrando imagens de textos, existe fisicalidade, corporificação do pensamento que não era expresso de outra forma na arte portuguesa da altura. Porque esse pensamento faz com que o corpo ou a expressão do corpo seja possível. Essa constante... como é que eu vou dizer? *Chiasmatic reversibility*<sup>15</sup>.

**CHARLES FEITOSA:** Reciprocidade...

**VERA MANTERO:** Há uma dificuldade nas relações entre o que é pensado e o que é feito, entre o que é feito e o que é pensado. Como são de ordens tão diferentes, a grande cisão corpo e espírito na nossa cultura, pelo menos na nossa de Portugal, faz com que não seja muito fácil...

**ANDRÉ LEPECKI:** Por outro lado, você falou sobre fazer “aquilo que você não sabe”. Que implica a errância, não sei se é como método, mas como prática, como num laboratório. Mas é um laboratório não com aquela ideia de que [...] existe um método Vera Mantero, [...] uma prática, para chegar a determinado resultado. Existe uma espécie de imanência da experiência para aquele grupo específico de gente naquele momento, é assim que funciona?

**VERA MANTERO:** Algo importante seria dizer que a tentativa de método está sempre lá, mas ela explode particularmente no processo de criação. No processo de ensino eu ainda consigo manter, minimamente, mas não no processo de criação. Outro dia estava falando com alguém sobre se precisar

---

<sup>14</sup> “Os portugueses não têm corpo”, de Alexandre Melo, publicado, numa primeira versão na Revista do jornal Expresso, em 22 de Maio de 1993, numa segunda versão, em *Velocidades contemporâneas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995; e numa terceira versão no periódico *Obscena*, nº 8, dez. 2007/jan. 2008, p. 18-19. Disponível em <[http://www.revistaobscena.com/public/files/revista\\_obscena\\_08.pdf](http://www.revistaobscena.com/public/files/revista_obscena_08.pdf)>. [N.E.].

<sup>15</sup> Reversibilidade quiasmática – André Lepecki faz menção ao “quiasma”, conceito cunhado por Merleau-Ponty, que diz respeito ao entrelaçamento entre visível e invisível na estrutura da relação entre homem e mundo. Ver em: Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l’invisible*. France: Gallimard, 1978. P. 172-204.[N.E.].

de tempo suficiente para que seja compreendido, durante a criação, o desespero. O desespero pode ser o desespero mesmo ou uma desorientação, mas são momentos de crise, em que as coisas não se resolvem. Eu até preferiria que a minha experiência não fosse sempre essa, outras pessoas terão outras formas de conseguir se resolver, mas existe sempre uma tentativa de método, porque senão é o vazio total, o caos e uma perdição. E há uma necessidade de fazer explodir o método, que explode por ele próprio, mesmo sem se querer, tem ali uma combustão que produz uma possibilidade.

**CHARLES FEITOSA:** Essa ideia de laboratório é muito interessante porque tem a ver com a ciência. Quando pensamos em um laboratório de química, visualizamos um lugar com condições de temperatura e pressão controlada - o famoso CNTP. Mas é muito legal isso que a Vera disse, queo laboratório explode, pois todo mundo sabe de alguma história de algum laboratório que explodiu. No laboratório da ciência, a explosão tem que ser evitada, mas em um laboratório de criação, não necessariamente, ela é algo que pode ser buscado e apresentar uma dimensão fértil. Trata-se de outra relação entre o método e a experimentação. A palavra está com vocês [DIRIGE-SE AO PÚBLICO].

**PARTICIPANTE:** Vera, eu senti quando você falou, uma angústia tua com o modo que a gente vive e você apresentou uma experimentação de como isso poderia ser diferente. É uma angústia minha ver muitas pessoas aqui sentadas, todo mundo comportadinho, ouvindo cada um falar na sua hora.

**ANDRÉ LEPECKI:** Eu posso responder? Tentando não aumentar a angústia. É como diz a Vera - é escorregadio. Por outro lado, não podemos reificar o pensamento, como se ele já estivesse feito [...] e a prática explodisse tudo. Se todo mundo estivesse aqui "rolando" ia ser legal, mas seria outra coisa. Existem os protocolos de escuta e de transmissão de fala, e de em via disso se criar um diálogo. De que maneira se pode abrir um espaço para a poesia, a selvageria, a filosofia, o conceito que dá dor de cabeça, isso requer outros modos, de fato, de coreografar o encontro e a produção e transmissão de ideias. Mas, às vezes, você precisa estar na barra, fazendo o *plié*, um *passé*



por mil vezes porque é isso que você precisa naquele momento. Não sei se isso te angustia menos. O espaço da *Ágora* é um espaço antigo de articulação.

**CHARLES FEITOSA:** A lógica de oposição entre pensar e agir está presente na arquitetura das nossas casas de saber. Noventa e nove por cento dos auditórios feitos para se pensar são lugares fechados sem janela, se tiver janela tem cortina, ou seja, são lugares onde os corpos não devem se expressar, mas sim, ficar parado. Não se pode ter prazer corporal de nenhuma maneira. Como se para a concentração conceitual o corpo tivesse que ser eliminado e isso é uma lógica muito antiga. Mas ao mesmo tempo, existem transições [...] momentos em que se muda o peso de cada espaço.

**VERA MANTERO:** Isso me faz pensar neste trabalho [*Sub-Reptício (corpo clandestino)*]<sup>16</sup> de colaboração entre vários artistas que acabamos de fazer em Portugal, com as massagens e os discursos. O espaço não tinha palco e plateia, era um espaço cheio de cadeiras em que as pessoas se sentavam. Havia uma proposta do uso da roupa ser opcional para o espectador, sendo que a nudez era o figurino dos *performers*. Era muito simples: nós fazíamos pequenas massagens de dez minutos em cada pessoa, cada um de nós tinha três pessoas destinadas e durante a massagem tínhamos um discurso. O discurso da primeira massagem era sobre a história do pudor na história da humanidade. O segundo discurso era sobre a história do neoliberalismo. E o terceiro discurso era sobre políticas alternativas e alternativas econômicas. E aquilo era uma grande “trapalhada” no sentido de como é que eu ouço essa história do neoliberalismo com a massagem [...]. As pessoas diziam: - *Ai, eu não quero ouvir isso* [RISOS].

**RENATO DE SENA:** Eu sou Renato, estudante de graduação na UNIRIO e tenho uma pergunta para a Vera. Pelo que entendi, você teve uma formação inicial clássica. Eu fiquei pensando naquela fala do mestre, quando se faz balé clássico, de que o “bailarino não pensa, executa e executa bem”. Como foi essa quebra para você, de permitir que o seu corpo falasse, fugindo da regra daquele treinamento?

---

<sup>16</sup> *Sub-Reptício (corpo clandestino)* - Com Ana Borralho, João Galante, Joclécio Azevedo, Rita Natálio, Vera Mantero. Coreog. Ana Borralho, João Galante, Joclécio Azevedo, Rita Natálio, Vera Mantero. Produção: O Rumo do Fumo/ SLTM. Teatro Municipal de S. Luiz, abril, de 2012. Disponível em < [http://www.jf-benfica.pt/pdf/Publico26\\_04\\_12.pdf](http://www.jf-benfica.pt/pdf/Publico26_04_12.pdf)>. [N.E.].

**VERA MANTERO:** Quando eu era estudante de dança em Lisboa só havia duas companhias de dança como possíveis saídas profissionais - o Ballet Gulbenkian e a Companhia Nacional de Bailado, que é uma companhia de balé clássico. O Ballet Gulbenkian era uma companhia melhor tecnicamente, com produções mais aperfeiçoadas, já a Companhia Nacional de Bailado era uma companhia mais recente, porque o Ballet Gulbenkian existia desde antes da Revolução de 1974. Seja porque as escolas de balé não fossem suficientemente boas, mas a Companhia Nacional de Bailado não era muito convincente. Por um lado, eu posso perguntar: - *Será que se a Companhia Nacional de Bailado fosse uma estupenda companhia de dança clássica, eu teria preferido ir para lá?* É um bocado retórico porque apesar de tudo eu já tinha imensas curiosidades, como em estudar teatro, etc.. Quando eu era estudante ainda, veio à Lisboa uma companhia de pesquisa coreográfica da Ópera de Paris, que eu achei muito interessante, porque era muito estranho e ao mesmo tempo eram bailarinos altamente clássicos [...]. Eu estudei balé até os dezessete anos, mas tinha umas curiosidades e uns desejos, por exemplo, já achava estranhíssimo todos estarem calados e não quererem fazer barulho. Eu fui bailarina do Ballet Gulbenkian e me tornei espectadora, quando abriu um Centro de Arte Moderna da própria Fundação Gulbenkian, do outro lado do jardim da Fundação. Nossa sede ficava na parte original, e do outro lado abriu outro centro que era dedicado à arte moderna. Durante a segunda metade dos anos 1980 começou uma grande programação de performance contemporânea, teatro e dança. Como eu trabalhava na fundação ia ver tudo de graça, era um paraíso, bastava passar para o outro lado do jardim e ver o que se estava fazendo na Europa e na América do Norte, entre outros lugares. Vi muita arte performática que já tinha grandes misturas - é o momento da dança teatro, de muita coisa diferente e eu decidi que queria fazer isto, que me interessava e atraía. Enquanto ainda estava no Ballet Gulbenkian [1984-1989] comecei a fazer minhas primeiras experiências coreográficas, minhas primeiras peças<sup>17</sup>, o próprio Ballet Gulbenkian era uma companhia neoclássica, moderna, em que se faziam obras muito diferentes, não se faziam clássicos. Foi algo que pouco a pouco

---

<sup>17</sup> Tais como: *As quatro fadinhas do apocalipse*, de 1989; *Em corpo com som*, de Vera Mantero e Carlos Martins, 1988; *Os Territórios*, de 1988; *Duas improvisações sobre dois temas de Prince*, de 1988; *Ponto de Interrogação*, 12.º Estúdio Experimental de Coreografia do Ballet Gulbenkian, 1987. Disponível em <<http://www.orumodofumo.com>>. [N.E.].

foi se transformando e culminou com um ano em Nova York, quando pude ter acesso a outras técnicas, me aperfeiçoar e conhecer outras áreas, foi muito progressivo.

**ANDRÉ LEPECKI:** Eu fico pensando que a sua pergunta coloca o bailarino no centro de toda essa problemática, não é nem o coreógrafo que é o problema mais, ele está sempre do lado daquele que vai criar, ele é "o criador." Mas o bailarino é uma figura curiosíssima porque ele é "suposto ser" um veículo, sem qualquer afetação, volição, absolutamente técnico, perfeito. Uma máquina escrava de transmissão desse sopro criador, teológico, como na parábola do Kleist<sup>18</sup>. [...] Existe uma ética em relação aos afetos que se estabelecem no estúdio, ou seja, o bailarino não é simplesmente um colaborador, ele trabalha junto e nisso ele é a corporificação da obra. Isso é muito complicado, porque quebra todos os regimes econômicos de uma companhia de dança, revertendo a função do autor. Afinal: - *Quem é o autor, é a Vera? São os colaboradores? É o trabalho? Eles trabalham para o trabalho? Eles trabalham para a Vera?* É um repensamento da própria economia, em que o bailarino está no centro desse biopoder, isso é muito interessante.

**NARA KEISERMAN:** André, você falou algo muito importante que é "para quem se trabalha".

**ANDRÉ LEPECKI:** Essa é sempre a pergunta que se faz ao dramaturgista [...]: - *Para quem você trabalha?* A descoberta da minha resposta a essa pergunta demorou um pouquinho, mas veio. Eu não trabalho nem para o coreógrafo, nem para o bailarino. Eu trabalho para a peça que ninguém sabe ainda que é, trabalho para a peça-por-vir. A partir do momento que você trabalha para um trabalho, fica mais fácil, mas ao mesmo tempo fica mais difícil, porque te exige uma resposta cuja pergunta ainda não foi formulada.

**CLARISSA:** Meu nome é Clarissa. Vocês falaram sobre o processo criativo do laboratório, eu queria saber o que vocês pensam sobre o depois disso. Sobre o que seria o repertório, por exemplo, na dança contemporânea?

---

<sup>18</sup> KLEIST, Heinrich Von. *O Teatro de Marionetes*. Disponível em <<http://www.acto.com.pt/acto/pdf/asmarionetas.pdf>>. [N.E.].

Depois que vem um próximo trabalho, como fica o anterior? Como pensar conservação de uma obra de dança?[...] Pode-se falar em remontagem, ou é uma recriação?

**VERA MANTERO:** [Sobre] os [três] solos que eu faço há muito tempo, [desde] 1991, 1993 e 1997, eu nunca parei de fazê-los, mesmo que fosse duas ou três vezes no ano. Portanto, não sinto que seja uma reposição, estou continuando a carreira dos espetáculos, por estranho que isso possa parecer. Eu nunca tive que fazer reposição, porque não precisei me lembrar de como era, nunca me esqueci, eu só volto a fazê-los.

**ANDRÉ LEPECKI:** Isso remete de novo ao mistério do dançarino. O que permanece? Quando você fez a pergunta eu pensei, no caso do corpo aberto, na Lygia Clark com a pedra [objetos relacionais] durante a experiência [*Estruturação do Self*] em que se segura a pedra para permanecer ligado ao real [prova do real]<sup>19</sup>. E naquela advertência de Deleuze & Guattari de que “doses de prudência” são fundamentais na experimentação: “Experimenta, mas cuidado senão você não volta mais”. [...] Teve uma peça da Meg Stuart de 1991, *Disfigure Study*, que é muito singular porque lançou ela como uma das grandes coreógrafas dos anos 1990. Ela sai de Nova York e vai fazer essa peça com dois portugueses - o Francisco Camacho e a Carlota Lagido - justamente porque eles eram capazes de dar à peça o afeto que a Meg estava procurando, de chegar a uma “lógica de sensação”(como diz Deleuze) muito próxima da de Francis Bacon (que inspirava toda a imagística da peça). Essa peça circulou muito, durante três anos, teve uns trezentos espetáculos, uma loucura. Depois sumiu do repertório e no décimo aniversário da peça ela foi recuperada, mas nem a Carlota, nem o Francisco dançaram. Quando me convidaram para assistir, eu pensei: - *Vou ver essa peça que eu tenho tanto afeto por ela, me lembro do que ela era. Não vai ser o mesmo sem a Carlota. Mas eu fui ver no Kaaitheater*<sup>20</sup> e a bailarina que substituiu a Carlota, que não tinha nada a ver com a Carlota, conseguiu transmitir ou “excorporar” uma singularidade que eu chamaria de uma “Carlotice”. É do âmbito do virtual e temos que abordar a filosofia: existe uma atualidade e uma virtualidade

<sup>19</sup> Ver em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf>>. [N.E.].

<sup>20</sup> Ver em <<http://kaaitheater.be/productie.jsp?productie=56&lang=en>>. [N.E.].

chamadas Carlota. Virtualidade esta que se transmite por via de uma força espectral que eu não consigo explicar, a não ser que ela ressurgja novamente como uma manifestação expressiva, porque a bailarina tinha tiques da Carlota, que não estão no vídeo. Existe uma relação entre esse ressurgir, esse permanecer, ou essa insistência que é transcorporal, excorporada, virtual e que é capaz de ser incorporada e encarnada no sentido mais "hauntologic", do termo segundo Jacques Derrida. Não se trata de uma ontologia, mas sim de uma *hauntology*, uma ciência dos fantasmas. O bailarino sabe o que é isso, a dança é uma ciência do fantasma, onde o que permanece não é só o corpo, mas sim essas singularidades excorporadas no momento da expressão, que transcendem o pessoal - forças moleculares apessoais. Finalmente, diria também que existe uma diferença entre repertório e *reenactment*, *redoing*, *remaking*, *restaging*, *revival* etc.. O curioso seria pensar no que acontece na obra *Perhaps*, por exemplo, que tem vinte e um anos; o que permanece e o que muda nela. O que está ali que já não é a Vera Mantero, que é absolutamente impessoal, mas que regressa cada vez que ela dança aquilo. E será que isso volta de novo com a "não Vera"?

**NARA KEISERMAN:** [Vera], você construiu a obra a partir de uma questão. Quando você a refaz a questão permanece? O que te mobiliza?

**VERA MANTERO:** Na realidade o espírito da peça *Perhaps* mudou porque ela era mais angustiada e ao longo dos anos foi se transformando em uma peça bem humorada e cheia de ironias, de conseguir perceber a graça que pode haver naquelas formas que foram criadas pela angústia. Foi uma volta curiosa, mexer em algo da essência daquelas formas, pelo menos eu tento buscar os mesmos princípios que governam aquele movimento, mas o espírito dela mudou.[...] Permanece, por exemplo, uma determinada liberdade no entendimento do que é movimento. Permanece um trabalho do detalhe, por isso eu nunca consegui fixar aquela peça, porque é impossível fixar aqueles detalhes todos. Permanece algum sentido do absurdo na maneira como aquele corpo se põe no espaço e no tempo. Mas é difícil para mim que "estou dentro" dizer.

**ANDRÉ LEPECKI:** Mas deve ser diferente, por exemplo, da peça *Uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings\**, porque o *Perhaps* é de certa maneira improvisado e na outra você tem que dizer o texto.

**VERA MANTERO:** É super marcado, apesar de que houve um fenômeno bastante interessante com a peça do *e.e. cummings\**, da [homenagem a] Josephine Baker, porque primeiro eu fiz em português e depois propuseram vários lugares na França para fazer. Eu achei que como era praticamente um monólogo, era melhor traduzir e fazer em francês. Em francês, eu percebi que podia usar uma *sinubera* francesa no sotaque, na maneira de dizer, e isso criou uma distância em relação àquilo que eu estava dizendo, que foi muito enriquecedor. Em seguida eu tentei retrazer para o português, e foi porque aquela coisa meio esnobe deu uma distância em relação àquelas palavras que são todas duras, difíceis e catastróficas. Houve uma mudança de espírito.

**ANDRÉ LEPECKI:** Isso é bem legal porque pela tradução você redescobre a peça, que não é mais original, mas passa a ser uma retradução.

**CAROLINA:** Eu sou Carolina, formada em Letras, bailarina e professora de dança. Eu estava pensando sobre a questão dessa dicotomia entre pensamento e dança, porque eu sempre me sinto estática quando começo a pensar muito. Outra questão é em relação a um texto<sup>21</sup> da Vera que eu li, sobre a sujidade, a sujeira das coisas e tem essa sujeira no seu trabalho, gostaria que você falasse sobre isso.

**VERA MANTERO:** Em relação a essa questão de não ficar bloqueado pelo pensar, que tem sido uma luta, uma tentativa de encontrar ferramentas, tenho usado [...] a escrita automática<sup>22</sup>, aquele processo dos surrealistas. Usar a escrita automática como um processo de usar o verbal sem pensar, e perceber que é possível continuar, desbloquear o pensamento. Aquilo é uma forma de produzir pensamento, pois tu lê e há pensamento ali, mas

<sup>21</sup> MANTERO, Vera. *Elipse – Uma Gazeta Improvável*. Lisboa, 1998. [N.E.].

<sup>22</sup> Automatismo – “Técnica em que o artista cria linhas e figuras sob os ditames de seu subconsciente e não sob controle da vontade, como, por exemplo, manipulando um lápis ou pincel sem olhar a imagem que vai criando. À ideia de libertar os poderes criativos subconscientes tem sido dada particular importância em certos estilos e técnicas de pintura, embora, em sentido prático, seja difícil separar os estados de motivação consciente ou inconsciente. Algumas das mais complexas manifestações de automatismos podem ser encontradas no Surrealismo.” (MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1998, pp. 31-32). [N.E.].

desbloqueando o pensamento, desbloquea-se o fazer. Depois usar esse processo do automático na ação, com o corpo no espaço. Fazer a escrita automática com o corpo no espaço e perceber, apesar de sermos todos diferentes, que há pessoas que não bloqueiam nada quando escrevem, mas bloqueiam ao fazer, já com outras é o oposto. Se tiver mais dificuldade em um campo, perceber por que não se tem dificuldade em outro, será que se pode transpor, extrapolar? Mas há outros processos, mais “tricotados”, por exemplo, um processo que pode parecer esquisito, mas dá os seus frutos, como o de traduzir um texto. Trabalho muito com gestos, e retrazer o gesto para a dança é algo antigo, quer dizer, isso estava lá muito anteriormente em uma dança antiga, mas depois cortaram-se as mãos na dança, passando-se a não haver grande “tricô manual”. Eu senti necessidade de trazer de volta, porque o gesto é uma ferramenta muito interessante, que está ao “pé” dos afetos - dos sentimentos, do coração - e da articulação do pensamento; uma ferramenta de cruzamento entre essas duas coisas. Tenho brincado com a ideia de traduzir texto para gesto literalmente, parece um bocado estúpido, mas acontecem coisas nesse processo, porque nos afastamos do sentido do texto, por exemplo. Começa-se a traduzir coisas que podem não contribuir necessariamente para um entendimento daquilo, mas que vão trazer algo. Enfim, processos para abanar esse problema do bloqueio, porque o pensamento bloqueou a ação.

**ANDRÉ LEPECKI:** E a sujeira?

**VERA MANTERO:** Eu fiz uma peça em 1994, chamada *Para enfastiadas e profundas tristezas*<sup>23</sup>, com três mulheres, em que cada uma tinha uma frase diferente do livro *Palomardo* Ítalo Calvino. Cada frase é repetida diversas vezes, de maneiras diferentes, em que vamos usando objetos à medida que dizemos, cantamos e falamos. Depois tudo isso desaparece, ficamos só com uma sainha e pintamos o corpo com umas linhas e fazemos uma dança complicada tecnicamente e bastante absurda. Na trilha sonora tocava uma versão de *Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz*. Foi uma peça onde eu fiz umas listas sobre o que é o limpo e o sujo. [...] Tem a ver com o deparar-me com a limpeza da burguesia, que é uma classe social muito limpa e cheia de problemas com a limpeza e isso é muito marcante. [...] Me

---

<sup>23</sup> Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=JeofqUdKecA>>. [N.E.].

interessa as possibilidades que o sujar nos traz, deixar de ter medo da sujeira. Perceber uma série de possibilidades da sujeidade, porque enquanto continuarmos com medo de nos sujarmos não nos lançamos, permanecendo nesta limpeza. Outro dia falei sobre a cidade de Palermo, na Itália, que parece totalmente suja, mas que tem uma potência de vida muito forte. Em Palermo tudo está em ruínas, parece que ninguém se ligou em refazer, nem repintar nada, o que é surpreendente, mas por outro lado, há uma enorme vibração, eles não se importaram com aquela espécie de sujeira porque estão interessados em uma determinada vivência. Em cidades no norte da Itália e da Europa, em geral, está tudo arranjadinho, mas dá para virar um “caldo cristalizado e amassado”.

**ANDRÉ LEPECKI:** É quase como se a sujeira fosse a tal ponte.

**CHARLES FEITOSA:** É uma mistura. Tem a ver com o discurso da limpeza, a famosa metafísica da pureza que envolve a separação. O filósofo Vilém Flusser fez um texto<sup>24</sup> sobre o gesto de fazer a barba, e diz que por isso os nazistas tinham a barba bem escanhoada. Porque isso quer dizer um cartesianismo do corpo, em que eu não me misturo, sou melhor do que o outro. A barba tem a ver com a sujeira, quem tem barba sabe que o mundo fica preso na barba. Parece que você está se escondendo, mas você está se abrindo mais ao mundo, se misturando. Isto é importante para as duas pesquisas que desenvolvo na UNIRIO: uma é sobre o corpo e a cultura; e a outra é sobre a feiura na História da Arte. A palavra feiura, em português, vem do latim *feditas*, que está relacionada originariamente com sujeira. Há uma associação do belo com o puro, o limpo, e do feio com a sujeira e a desordem, mas há uma potência do feio e do sujo para quebrar com uma determinada tradição. Talvez mais duas perguntas.

**MARIANA MORDENTE:** Meu nome é Mariana. Eu queria perguntar sobre metodologias. Se para cada espetáculo tem uma nova pergunta e isso vai trazendo novos métodos ou se vocês têm algo que permanece dentro dessa pesquisa?

---

<sup>24</sup> “Le geste de raser”. FLUSSER, Vilém. *Gestes*. Texte établi par Marc Patouche. France: HC/D’Art, 1999, pp. 9-16.[N.E.].



**VERA MANTERO:** Há uma tentativa de método e de manter algo que mapeia o que se tem a fazer para não ficar completamente perdida. Mas tem circunstâncias e fatos específicos de um determinado trabalho, que não permitem que esse método se mantenha fiel, nem igual. O que se passa é uma resistência à forma, estranhamente, não se quer chegar lá. Talvez porque chegar à forma dê cabo das potências e das possibilidades daquilo que está em aberto, que é esplêndido, que parece que vai poder ser, mas quando já é [transforma-se em] uma espécie de rejeição... Porque essa quase não aceitação, de não querer chegar à forma, é o que permite chegar às formas que eu possa aceitar, ou que valham a pena ou qualquer coisa desse gênero. Parece que é preciso essa quase repulsa da forma para se permitir a única forma que faça sentido. Não há método que resista a esses problemas. Acaba sendo algo em combustão, uma palavra boa para esses momentos - combustão.

**CHARLES FEITOSA:**[Finalização].