

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DOS ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

*Os Serrenhos do Caldeirão,
exercícios em antropologia
ficcional – palavra e
movimento numa peça de
Vera Mantero*

Inês Medeiros Ferreira Veiga
Mendes

M

2017



Inês Medeiros Ferreira Veiga Mendes

*Os Serrenhos do Caldeirão,
exercícios em antropologia ficcional*

– palavra e movimento numa peça de Vera Mantero

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado
em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

dezembro de 2017

Os Serrenhos do Caldeirão,
exercícios em antropologia ficcional
– palavra e movimento numa peça de Vera Mantero

Inês Medeiros Ferreira Veiga Mendes

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado
em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras.

Membros do Júri

Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho Santos
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

Aos meus avós,
serrenhos que em meninos se viram entregues à cidade.

Índice

| | |
|---|----|
| I – Introdução | 7 |
| II – <i>Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional</i> | 13 |
| 1. Gênese | 14 |
| DeVIR Cartografia de uma solidão | 15 |
| Labor A arte como indagação | 18 |
| (In)classificável Conferência-performance | 21 |
| 2. Matéria | 24 |
| Matéria musical | 25 |
| Michel Giacometti Cantares de trabalho | 26 |
| Canto para os descorticadores | 32 |
| O toque do ferrinho e o rugido da anta | 35 |
| Matéria filosófica | 37 |
| Viveiros de Castro Retrato de uma <i>alma selvagem</i> | 38 |
| Matéria literária | 44 |
| Jacques Prévert “Signes” | 45 |
| Antonin Artaud “Carta a Pierre Loeb” | 54 |
| Matéria acidental | 60 |
| John Cage A invenção do silêncio | 61 |
| Matéria coreográfica | 65 |
| O girar da roda | 66 |
| A mulher-árvore | 71 |
| Improviso sobre canto | 77 |
| 3. Dispositivo | 80 |
| III – Conclusão | 83 |
| IV – Bibliocoreofilmowebgrafia | 86 |
| V – Anexos | 91 |

Agradecimentos

Ao Professor Pedro Eiras, pela empatia e sensibilidade da sua presença, pelo entusiasmo e dedicação com que orientou este trabalho, pela leitura atenta em cada etapa de escrita. A Vera Mantero, pela cortesia do seu acolhimento, pela curiosidade e abertura com que conversou connosco e pela cedência de documentos essenciais ao desenvolvimento da pesquisa.

À equipa Rumo do Fumo, em especial Hugo Coelho, Luís da Cruz e Humberto Araújo, pela cedência de registos vídeo e fotografias, e Rita Monteiro, pela comunicação e esclarecimento de dúvidas.

A Maria Lino e à Associação Luzlinar, pela promoção de um encontro feliz entre nós e a peça em estudo.

Resumo

Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional, 2012.

Palavra e movimento num solo de Vera Mantero. Da inscrição da peça num território particular. Da revelação de dinâmicas da matéria – literária, coreográfica, musical, filosófica e acidental – ao advento de um dispositivo na base da composição. Da descoberta de outras vozes – Jacques Prévert, Antonin Artaud, John Cage e Eduardo Viveiros de Castro – à busca constante de uma voz própria.

Palavras-chave: Palavra, Movimento, Performance, Território, Vera Mantero.

Abstract

Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional (The Caldeirão Highlanders, Exercises in Fictional Anthropology), 2012.

Word and movement in a solo performance by Vera Mantero. From setting the play in a landscape. From revelling the dynamics of subject matters - literary, choreographic, musical, philosophical and accidental - to the advent of a device at the core of the composition. From discovering other voices - Jacques Prévert, Antonin Artaud, John Cage and Eduardo Viveiros de Castro - to the continuous search for a voice of her own.

Keywords: Word, Movement, Performance, Land, Vera Mantero.

I – Introdução

All I know about method is that when I am not working I sometimes think I know something, but when I am working it is quite clear that I know nothing.

John Cage

Âmbito

Este estudo debruça-se sobre a peça *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*, um solo de Vera Mantero criado em 2012, observando particularmente o modo como nesta obra entram em diálogo diversas formas de expressão artística: a escrita, a dança, a música, o vídeo e a fotografia. O ponto de partida da nossa pesquisa foi a ligação entre palavra e movimento, duas linguagens que nos cativam desde a infância e que desejamos indagar.

A abordagem à matéria verbal do solo de Vera Mantero é marcada pela alternância entre passagens de teor mais descritivo/hermenêutico e passagens de teor intercultural e semiótico. Daremos um enfoque particular aos objetos literários incluídos na peça, de cariz erudito ou popular: um poema de Jacques Prévert, uma carta de Antonin Artaud e alguns exemplares da tradição oral portuguesa recolhidos por Michel Giacometti. Atentaremos também na linha discursiva que sustenta toda a peça e no modo como ela integra materiais de natureza diversa, em dinâmicas de continuidade e rutura que marcam o ritmo da performance.

No que respeita ao movimento, gostaríamos de o investigar de um duplo ponto de vista – o de quem se move e o de quem é movido, o de quem cria a obra e o de quem a contempla. Na pesquisa que agora empreendemos, assumimos a condição de um viajante. Convocamos as palavras de Laurence Louppe em defesa de uma abordagem *poética* da dança, que cremos poder aplicar ao nosso estudo interartes: “O sujeito da análise não está confinado a um ponto fixo. É convidado a viajar incessantemente entre o discurso e a prática, o sentir e o fazer, a percepção e a realização” (1997: 30).

Inscrevendo a investigação no domínio dos estudos comparatistas e das relações interculturais e perspetivando a obra como um objeto dinâmico, estaremos atentos não só à presença da palavra e do movimento, mas também ao advento de outras matérias em ação.

Corpus

Este solo de Vera Mantero resiste a uma classificação de género, quer pela sua dimensão oral, quer pela multiplicidade de domínios que convoca. Além de componentes de diversas artes, inclui referências dos campos antropológico e filosófico. Alguns dos seus traços apontam, no entanto, para características associadas à performance. Em 1979, RoseLee Goldberg publica *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, em cujo prefácio ensaia um retrato do género artístico enquanto prática:

A obra pode ter a forma de espectáculo a solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e ser apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um “espaço alternativo”, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que se verifica na tradição teatral, o *performer* é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais. A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaio. (1979: 9)

Como veremos, a referida peça de Vera Mantero enquadra-se nesta descrição. Foi pensada para um só performer em palco, tem a duração de pouco mais de uma hora e está em circulação desde que foi criada em 2012. Contém elementos visuais e sonoros originais e réplicas de arquivos vídeo e áudio, além de excertos de um documentário. A artista adota um registo próximo do espectador e, apesar de agir com aparente espontaneidade, segue um guião onde todo o seu discurso se encontra planeado. Do ponto de visto do conteúdo, a obra exhibe um enredo não linear, com base numa mescla entre materiais da tradição oral popular e materiais de uma cultura contemporânea urbana.

A formação de Vera Mantero foi particularmente marcada pelo Judson Dance Group, coletivo de bailarinos, compositores e artistas visuais que desenvolveram um trabalho pioneiro em Nova Iorque, entre 1962 e 1964. Robert Dunn introduz o conceito de “composição” em 1961, distinguindo-o de “coreografia” ou “técnica”, e leva os bailarinos a organizarem o seu material através de procedimentos aleatórios. Bailarinos como Simone Forti, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon,

Barbara Lloyd, Debora Hay ou Trisha Brown absorvem influências de John Cage e Merce Cunningham, exploram as potencialidades dos materiais e do acaso, inspiram-se na liberdade dos *happenings* e nas obras do grupo Fluxus. Além das inovações formais, o Judson Dance Group reivindicou também novos princípios expressivos, como a recusa do artificialismo intencional e da comoção excessiva ou a rejeição do vedetismo e da espetacularidade.

Foi com Trisha Brown, uma das artistas que integrou o Judson Dance Group, que Vera Mantero adquiriu técnicas de contacto-improvisação¹ e explorou a linguagem da vídeo-dança. E no estúdio de Merce Cunningham – colaborador e companheiro de John Cage, figura evocada na peça em estudo – Vera fez também *workshops* e cursos de representação, praticou teatro físico, trabalhou a voz e investigou técnicas *release*.²

Na peça em exame, observaremos alguns traços da estética fundada por estes e outros artistas, responsáveis pela transformação de uma performance de carácter mais esporádico, como a dos primeiros manifestos futuristas, num género de reconhecido impacto artístico e cultural.

Marvin Carlson, no ensaio “O que é a performance?”, refere o carácter intrincado das questões que o género coloca ao investigador:

A arte performativa, um campo já de si complexo e em constante mudança, torna-se ainda mais complexa e mutável quando se tenta explicar (...) a densa rede de interligações que existe entre a arte performativa e os conceitos de *performance* desenvolvidos noutras áreas e entre arte performativa e muitas questões intelectuais, culturais e sociais que são levantadas por quase todos os projectos de *performance* contemporâneos. (2011: 30)

Método

¹ “Improvisation: this is the action of dancing without defining movement previously; the dancer does not know what s/he will execute but moves spontaneously and freely, in opposition to composed dance, where the dancer memorizes choreography. Other than the dance improvisation that is totally free, there are types of improvisation that use guidelines which define some features of the dance (like its structure, genre, length, dynamics, etc.). Examples of dance improvisation guidelines are: following the music, occupying space in specific ways, movement qualities, choreographic phrases that are executed according to chosen rules and so forth.” <http://www.contemporary-dance.org/dance-terms.html>

Contrariamente ao trabalho de improvisação, que pode ser desenvolvido individualmente pelo bailarino, o contacto-improvisação implica a construção do movimento em pares. A sua criação é atribuída a Steve Paxton, em 1972.

² “*Release*: name given to a training method developed and used by contemporary dancers since the second half of the XXth century. Its main characteristic is described by its name: the dancer emphasizes on releasing the muscular tension, in order to achieve a most efficient expense of energy. This is complemented with a postural organization composed of ‘proper alignment, placement of breath and carrying of weight’ which intend to give the dancer the ability to use gravity while moving instead of muscular force.” <http://www.contemporary-dance.org/dance-terms.html>

A leitura que aqui propomos investiga várias dimensões da peça.³ Não seguimos um enquadramento teórico único nem uma metodologia fechada. Atentamos, acima de tudo, ao *corpus* em estudo, procurando estar abertos àquilo que a obra nos revela e ao que a natureza do objeto nos exige.

Assim,

- a. nos momentos de contextualização, indaga-se a origem da obra, no âmbito de uma linha de programação cultural específica, com exigências éticas e estéticas próprias;
- b. nos trechos de reconstituição do processo criativo, revisitam-se as suas etapas – proposta, pesquisa, experimentação, composição, ensaios, análise e reformulação;
- c. em passagens de descrição, análise e interpretação, observa-se a dinâmica entre estéticas literárias e coreográficas que se cruzam, convergem, mesclam ou divergem;
- d. em segmentos de crítica no campo da perceção, interrogam-se os percursos do corpo-consciência do espectador na aproximação ao corpo-movência do bailarino.

A peça de Vera Mantero orientou o rumo da nossa investigação e a redação da presente tese, estruturada em três capítulos com objetivos distintos:

1. Génese

Onde se observa a inscrição da peça num dado território, o modo como a artista perspetiva o seu labor e o género a que pertence a obra.

2. Matéria

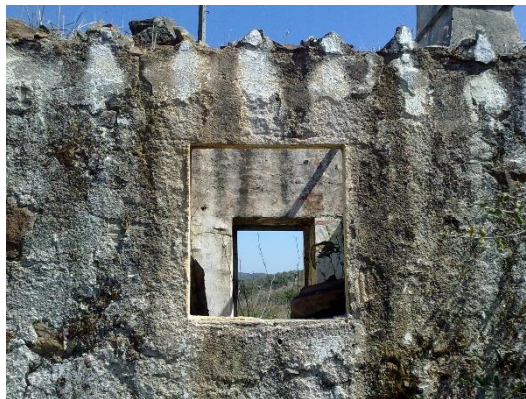
Onde se enumeram e analisam a(s) matéria(s) que compõe(m) a obra, divididas em subcapítulos, de acordo com denominadores comuns: matéria musical, matéria filosófica, matéria literária, matéria coreográfica e matéria acidental.

3. Dispositivo

Onde se observam as dinâmicas da(s) matéria(s) e se analisa a emergência de um dispositivo na base da composição da peça.

³ Foi essencial para o nosso estudo o acesso ao vídeo que regista toda a peça, concebido por Hugo Coelho e Vera Mantero. Graças a este documento, pudemos visitar o solo sempre que necessário e atentar a detalhes que um visionamento único não permitiria.

Este estudo explora a diversidade de linguagens artísticas adotadas pela autora ao conceber o solo. Ao longo da nossa pesquisa, fomos deslocando o olhar entre dois pontos, distintos e complementares, definindo vetores de observação da peça: o ponto de vista de quem a *faz* e o ponto de vista de quem a *vê*. Sabendo embora que um dos grandes propósitos da arte pós-moderna é fazer do espectador (também) ator, agente de construção de sentidos, sentimos que se impõe sempre uma distância entre ele e a obra, por vezes mesmo, entre a obra e o seu autor.⁴ Nesta distância se tece o mistério que cabe à arte.



Serra do Caldeirão, Vera Mantero

⁴ A propósito da ideia de método aplicada à análise da arte performativa, lembra-se o artigo “Options for contemporary dance criticism”, de Noël Carroll (2010: 117-136).

II – *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*

1. Gênese

Em 2012, Vera Mantero foi desafiada a criar um trabalho performativo em torno da *desertificação/desumanização* de uma zona do interior algarvio, a Serra do Caldeirão. A *DeVIR* – Atividades Culturais, do Centro de Artes Performativas do Algarve, lançava o mote a criadores de diversas áreas – música, dança, escrita, teatro, performance, fotografia, cinema – com vista à apresentação de objetos artísticos no Festival Encontros do DeVIR daquele ano.

*Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*⁵ é então concebido como um solo de aproximadamente 70 minutos. Apresenta uma forte componente verbal e integra diversas linguagens e suportes – a palavra dita, a palavra lida, o canto, a dança, a fotografia, o cinema documental e a música.

O presente capítulo segue três coordenadas que examinam a gênese da obra: a inscrição da peça num espaço cultural e social; a prática da arte como interrogação do real; a classificação de um objeto híbrido que desafia as fronteiras entre gêneros.

⁵ Ao longo da dissertação, optaremos muitas vezes por uma versão abreviada do título, a fim de tornar o discurso mais ágil. A peça será nesses momentos referida como *Os Serrenhos do Caldeirão*.

DeVIR | Cartografia de uma solidão

O Festival Encontros do DeVIR propõe-se como um desafio reflexivo, um exercício de imaginação e análise crítica sobre a identidade territorial algarvia. No editorial do Jornal Encontros do DeVIR 2012, disponível num *site* associado ao Centro de Artes Performativas do Algarve (www.encontrosdodevir.com), o programador José Laginha assume um desejo de intervenção por meio da arte:

Num tempo de escassez, lançamos um novo festival que alia o social ao cultural, o ecológico e político ao artístico, aproveitando o contributo único e insubstituível que a Arte e a Cultura – criando memória e fazendo futuro, podem dar a uma sociedade sem direções, que se está a afundar.

Cada artista desenvolveu o seu objeto com total liberdade de formato, tendo sido imposta apenas uma exigência: durante a residência artística, cada um deveria recolher imagens (fotografia e/ou vídeo) da Serra do Caldeirão⁶.

No âmbito da nossa investigação, Vera Mantero concedeu-nos uma entrevista a 9 de agosto de 2016, no Espaço da Penha⁷. Foi possível conhecer o processo criativo, debater a estrutura da obra e indagar linhas de sentido nela desenhadas. Pudemos igualmente aceder a materiais de trabalho suplementares, tais como o guião da peça, os textos de autor nas versões originais e respetivas traduções, e fotografias do espetáculo.

Reportando-se ao período de pesquisa, a autora relata que em duas visitas à serra algarvia quase não viu habitantes do lugar, facto que veio moldar a sua criação. Em entrevista, explica que se pôs em busca de quem pudesse *povoar* a peça:

Eu praticamente não conheci serrenhos nenhuns (...), mas estou arrependida de, de facto, ter tido tão pouco contacto com as pessoas de lá (...) na minha peça acabam por aparecer tantas pessoas do passado, porque não encontrei as pessoas do presente.

⁶ O requisito aplicava-se apenas ao processo de pesquisa, não sendo obrigatório o uso das imagens captadas no objeto final concebido. As fotografias que incluímos no capítulo “Génese” são da autoria de Vera Mantero e fazem parte do espetáculo.

⁷ O Espaço da Penha situa-se no coração da cidade de Lisboa. É um lugar aberto à comunidade que funciona como cluster criativo com vários estúdios. Constitui-se como centro de trabalho de um grupo de criadores com uma carreira sólida e como espaço de acolhimento de companhias teatrais, de uma associação cultural e de artistas emergentes. Proporciona formação, acolhe residências artísticas e apoia lançamento de livros. O seu aparecimento resulta de uma longa parceria entre duas estruturas – O Rumo do Fumo e o Fórum Dança.

O contacto com uma paisagem despovoada foi um objetivo estratégico do programador, mas Vera sentiu dificuldade em aceitar esta ausência de gente. Construiu toda a peça como uma longa comunicação oral e prolongou-a ainda encetando conversa com o público após as atuações.⁸ Perguntámos por que motivo tinha a obra um cariz tão oral. Vera hesitou na resposta, mas buscou-a enquanto discorria sobre as origens do processo.

Eu confesso até que deveria fazer aí uma pesquisa arqueológica para me lembrar porque é que eu nesta peça tinha tanta vontade que houvesse estas conversas. Talvez porque eu estava muito encantada com esta questão das canções de trabalho e com esta mistura, esta possibilidade de imiscuir a arte na nossa vida quotidiana. E então acho que eu tinha muita vontade de conversar com as pessoas para perceber se havia revelações...

Quando depois da atuação encetava conversas com a audiência, Vera procurava descobrir se eles se identificavam com o que haviam visto. Veio a descobrir que o público menos reativo era precisamente o que vivia inserido numa realidade sociocultural mais próxima da dos serrenhos. Concluiu, por fim, que a ausência de gente na Serra teria originado um desejo de comunicação direta com o público e contribuído para um formato semelhante a uma palestra.⁹

Interrogamo-nos sobre esta resistência da parte do espectador. Estará ele tão próximo da sua realidade que não a pode observar *de fora*? À crise de um mundo rural em desaparecimento soma-se uma crise de representação desse mesmo mundo. Ambas se relacionam, condicionando o rumo dos acontecimentos sociais, políticos e culturais do país. Observando criticamente as relações entre estado, nação, socialismo e teoria da dança, Randy Martin refere uma crise permanente, associada aos conceitos de modernidade e pós-modernidade:

The sense of perpetual crisis is not inconsistent with a modernist optic in which the ceaseless passage of the “just now” (the root of the term *modern*), requires killing the present to make room for the future. Of late, however, certain strands

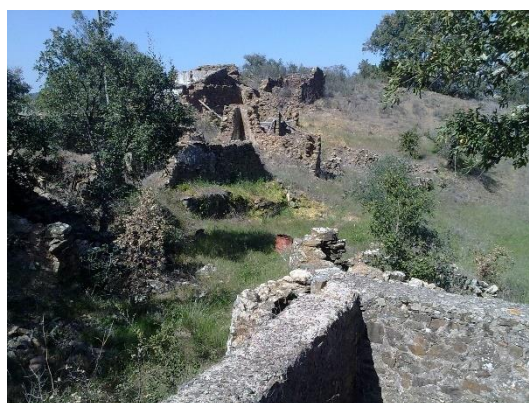
⁸ No ensaio “Nas margens do Presente”, André Lepecki defende que Vera Mantero problematiza a dança como “acção dialogante (entre performer, público e o contexto que os rodeia)” de modo subtil e provocador (1997: 48). Se esta dimensão dialogante surge de modo implícito ou metafórico em obras anteriores, assume-se de forma mais clara nesta peça. A função comunicativa da linguagem é valorizada e o carácter provocador dá lugar a um desejo de maior proximidade com o público.

⁹ Pela primeira vez apresentada no festival Encontros do DeVIR de 2012, a obra circulou depois por diversos espaços culturais em Portugal e no Brasil. Todas as mostras são seguidas de conversa com o público. A artista mudou inclusivamente detalhes da peça, em função de pequenas descobertas que foi fazendo ou de sugestões que ouviu.

of critical thought have proposed something quite different: that the most comprehensive means to represent a world transformed are no longer available to us. (2004: 49)

Randy Martin comenta a crise vivida pelo homem moderno, que assiste à passagem veloz do tempo sem ser capaz de representar o seu mundo em metamorfose. Pela nossa parte, questionamo-nos sobre a forma como o serrenho viverá essa transformação, tendo por paisagem diária as ruínas da Serra do Caldeirão, com vestígios de vida de outras gerações. Segundo cremos, retomando a ligação entre o quotidiano e a arte, isto é, entre a vida e a sua representação, a autora de *Os Serrenhos do Caldeirão* coloca no centro da peça um corpo social que foi deixado para trás quando o país tomou os caminhos da modernidade.¹⁰

As canções de trabalho recolhidas por Michel Giacometti são o retrato de uma sociedade agrícola em extinção. Com ela morre não só um setor laboral do país, mas também um conjunto de gestos simples e esquecidos, sem os quais a sustentabilidade da vida humana teria sido impossível. Nada se construiu de novo depois do abandono das terras. O “just now” é tempo em suspensão. De que forma pode essa temporalidade marcar o ritmo da performance? De que modo se plasma no corpo que se move, na voz que comunica?



Serra do Caldeirão, Vera Mantero

¹⁰ O Festival Encontros do DeVIR 2017 foi subordinado ao tema “cidades utópicas” e teve como ponto de partida o contacto com um litoral hiper-povoado. A peça “Pão Rico”, nova criação de Vera Mantero, é sobre a cidade da Quarteira.

Labor | A arte como indagação

Num texto sem título e sem data, publicado no site da estrutura O Rumo do Fumo, Vera Mantero destaca o caráter aberto e transversal do trabalho performativo:

Para mim a dança não é um dado adquirido. Acredito que quanto menos o adquirir mais próxima estarei dela. Uso a dança e o trabalho performativo para perceber aquilo que necessito de perceber. Deixei de ver sentido num performer especializado numa disciplina (um bailarino ou um ator ou um cantor ou um músico) e passei a ver sentido num performer especializado no todo. A vida é um fenómeno terrivelmente complicado e rico e vejo o trabalho que faço como uma luta contínua contra o empobrecimento do espírito, o meu e o dos outros, luta que considero essencial agora e sempre. (www.orumodofumo.com/)

Neste testemunho podemos ler uma brevíssima poética da dança, embora não seja formulada como discurso prescritivo nem descritivo. Esta poética expressa, sim, uma ligação profunda entre movimento e compreensão, trabalho performativo e vida quotidiana. Exprime também um desejo de intervenção, sentido como imperativo íntimo e coletivo.

A conceção da dança enquanto estilo de vida que integra atividades do quotidiano tem a sua origem histórica na obra de pioneiros como Loïe Fuller, Isadora Duncan, Rudolph von Laban e Mary Wigman. Durante a década de 1960, coletivos dedicados à performance e à nova dança nos Estados Unidos da América, inspirados por artistas como Robert Rauschenberg, John Cage ou Merce Cunningham, recusavam a separação entre as atividades artísticas e a vida quotidiana e incorporavam materiais, ações e objetos nas performances. Vera Mantero conhece a história das origens da performance como género artístico e chama a si este legado aquando da criação de originais.

Aos 34 minutos de *Os Serrenhos do Caldeirão*, a performer apresenta ao público um tronco de cortiça, em cena desde o início da peça, e com ele anuncia um programa artístico *sui generis*. Afirmar ter dois objetivos a cumprir: “ser o mais óbvia possível” e “criar em cena um grande buraco”. Aceitaremos o mote e partiremos para uma reflexão sobre o modo como a artista, no seu ofício, investe contra o que designa de “empobrecimento do espírito”.

A peça contempla uma vertente pedagógica logo sugerida pelo próprio título. A primeira parte introduz o tema – o povo da Serra do Caldeirão – e a segunda expõe o método – *exercícios* numa ciência qualificada como *ficcional*. Implícitos, um convite à viagem e ao deslocamento, um treino do olhar e da crítica. Num gesto de clara aproximação ao espectador, Vera adota um discurso expositivo e argumentativo. Conduz o ouvinte a um mundo temporal e espacialmente próximo. No entanto, a fissura aberta pela anunciada ciência ficcional coloca dúvidas a um espectador atento. Onde termina o real e começa a ficção?

Vera constrói um jogo de revelação-ocultação do real. Adota um tom comunicativo, semelhante ao de uma palestra. Por um lado, documenta o mundo serrenho com aparente realismo, fazendo com que imagens e sons recolhidos por um etnomusicólogo assegurem a veracidade do universo narrado. Por outro, mistura referências geográficas e históricas, deslocando-as por vezes do contexto original ou atribuindo-lhes legendas ficcionadas. O espectador mais ingénuo poderá levar à letra o que ouviu, porque tudo lhe é apresentado com coerência e porque a ironia que marca o discurso pode não ser detetada. No entanto, no final da atuação, em diálogo com o público, Vera explicita que dados adulterou, usando os termos “verdade” e “mentira”.¹¹ O espectador deve ativar a sua consciência e ficar alerta para o perigo de crença em narrativas sobre o mundo muitas vezes parciais ou distorcidas.

A linha narrativa antropológica que sustenta a peça é perturbada por questões estéticas e epistémicas. Esta linha tem um cariz tão pedagógico quanto disruptivo: não só convida a conhecer uma face apagada do país, como nos incita a duvidar do que conhecemos (ou julgamos que a *artista-pedagoga* conhece). Afinal... acreditar em quê e em quem?¹²

¹¹ Observemos um exemplo deste procedimento. Aos 29 minutos, ouvimos um registo áudio que Vera diz ter sido recolhido por Eduardo Viveiros de Castro na Serra do Caldeirão. As imagens perderam-se, assevera. Ouvem-se cânticos que Vera compara aos de certas tribos africanas, afirmando que são cantares dos serrenhos (batendo o malho contra o chão). Na verdade, conforme pudemos confirmar em entrevista, trata-se de um vídeo que documenta um ritual de índios da Amazônia. Índícios de uma antropologia ficcional.

¹² Foi curiosa a experiência de assistir à peça em dois espaços: a 22-11-2014 n’A Moagem – Cidade do Engenho e das Artes (Fundão) e a 01-05-2016 em Serralves (Porto). A reação dos públicos foi radicalmente diferente e, segundo cremos, terá influenciado o modo como a artista trabalhou o texto em palco. O público do Fundão parecia acreditar na veracidade de cada palavra. Manteve um silêncio contido e solene ao longo da peça e captou melhor a sua dimensão de conferência. Nesta mostra, Vera fez uma aproximação de teor mais pedagógico ou argumentativo ao guião, tendo inclusivamente no final do espetáculo explicado que partes do texto eram “inventadas”. O público de Serralves, por sua vez, captou desde logo a linha ficcional

Em *Os Serrenhos do Caldeirão*, há um corpo performativo atravessado por um vazio. Vera confessa ao público um sonho antigo, expresso numa imagem desconcertante: “criar em cena um grande buraco”, um recorte no seu corpo que permitisse ao público ver o fundo do palco – “ver através, ver para o outro lado...”. A abertura de um tal espaço pode apenas operar-se ao nível mental. Indagada em entrevista sobre a origem de um desejo tão inusitado, responde:

Deve vir de um grande vazio interior. (risos) Acho que sim, é mesmo um desejo muito antigo, é uma sensação e uma coisa muito antiga. E acho que sim, tem a ver com vazios, com grandes vazios e eu tinha essa imagem. Ah, se eu conseguisse ter o próprio vazio literal no meu corpo! (...) É mesmo um vazio total. Tão vazio que dá para ver para o outro lado.

Logo de seguida, em palco, Vera explica o mecanismo que descobriu para cumprir o seu intento e apresenta uma segunda imagem ao público, desta vez real. Coloca o tronco oco de cortiça ao lado do rosto e prepara-se para ler um texto de Artaud. Olhando a figura feminina, o espectador está perante a encenação de um quadro do dia-a-dia de qualquer trabalhador rural. No entanto, o seu pensamento oscila entre as duas imagens – a que se formou antes na mente e a que vê agora em palco. Se a primeira imagem produz um efeito de reconhecimento – identificação com um universo rural familiar, a segunda cria um efeito de estranhamento – confronto com um universo desconhecido e irreconhecível. Será com esta “dança-de-imagens” (Lepecki 1997) que Vera introduz o espectador na poética do homem-árvore, conduzindo-o a um novo imaginário.

da peça e reagiu ativamente à sua dimensão performativa, rindo e tecendo comentários pontuais em voz alta. Vera acentuou então a dimensão irónica e crítica do texto e acrescentou um epílogo à peça que não tinha conseguido pôr em prática no Feital devido à resistência do seu público.

(In)classificável | Conferência-performance

O título *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional* encerra vários paradoxos. Embora concebida como um solo para um só intérprete, a peça está povoada de vozes. Classificada como um conjunto de *exercícios*, nela se observa uma construção coesa e uma poética em evidência. E que pensar da área em que se inscreve: uma *antropologia* adjetivada como *ficcional*?

Embora o nome Vera Mantero surja quase sistematicamente associado à dança¹³, em instrumentos de programação e divulgação cultural, a criadora assinou vários trabalhos onde explora outros territórios – tais como a performance, o teatro e o canto.

Numa crónica escrita para o jornal *Público*, António Guerreiro procura classificar a peça quanto a um (possível) género artístico. Em primeiro lugar, equaciona a hipótese de se tratar de um espetáculo de *dança* a partir de uma pergunta que nos cativa particularmente: “Que faz uma bailarina na Serra do Caldeirão?”. E ensaia deste modo uma resposta:

Tudo menos dançar, certamente, pois tudo aí é imobilidade, já não há ninguém e só se ouve o silêncio: o bailarino que deixa de ouvir a música não pode continuar a dançar, ou então faz movimentos grotescos. É verdade que na dança contemporânea a música pode ser o puro ruído, ou ser apenas música implícita. Mas o silêncio da serra é outra coisa: é a suspensão de todo o movimento humano. (2013)

Plasmando uma ironia subtil que marca também o registo da obra, o crítico coloca-se no lugar do espectador ingénuo e insinua que sem música não há dança. Haverá, quando muito, um movimento trágico e risível (“grotesco”), com base numa desarmonia (“ruído”) ou numa música tão interior que se torna inaudível (“implícita”). É sabido como a dança contemporânea rasgou a relação entre movimento e som de forma radical¹⁴ e

¹³ A maior parte das instituições que programam ou divulgam trabalhos de Vera Mantero opta pelo termo “dança” associado aos seus espetáculos, mesmo se na prática estiverem mais próximos da performance, do teatro ou do canto, por exemplo. Observe-se o modo como a peça em estudo é incluída em ciclos de programação dedicados à dança ou descrita enquanto espetáculo de dança – cf. *sites* oficiais de Serralves, Teatro Académico de Gil Vicente, Câmara Municipal do Fundão (referindo-se à agenda d'A Moagem – Cidade do Engenho e das Artes), Câmara Municipal do Porto (referindo-se à agenda de Serralves). O jornal brasileiro *O Globo* elegeu, inclusivamente, “*Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*” como uma das dez melhores peças de dança apresentadas no Brasil em 2014.

¹⁴ De notar, aliás, que as origens da prática contemporânea de música se fundem com as da dança contemporânea, assim como de outras artes performativas ou plásticas. O caso americano da colaboração

como absorveu a música experimental e fez do silêncio uma base de trabalho. A “suspensão de todo o movimento humano” pode ser lida como a suspensão da própria vida, ganhando o silêncio uma dimensão tão íntima quanto política.

Numa segunda tentativa de classificação, Guerreiro deriva para o campo da literatura¹⁵. Afirmar que o solo acaba por ser um poema, por a poesia ter “um pacto antigo com o silêncio”. Acautelando mal-entendidos, alerta:

Não entendamos, por poesia, aquela coisa enfática e decorativa que faz as delícias das almas sensíveis, sempre à beira da exclamação patética, mas a palavra que recebe e transmite vibrações extremas, “as correntes da terra”. (*ibidem*)

O crítico retoma ainda a imagem “correntes da terra”, que Vera descobriu no texto “Por exemplo”, de Herberto Helder, incluído no número 69 d’A *Phala*. A expressão é usada na peça para caracterizar Artaud, de quem se diz ser “um homem que tinha as correntes da terra ligadas às correntes do poema”. Guerreiro associa a metáfora herbertiana às vibrações poéticas que o solo tem o poder de fazer circular.

Em busca de uma categorização definitiva para o objeto, consente ainda uma outra hipótese literária, eliminando mais um possível equívoco:

Se quisermos, o solo da Vera também pode ser um romance, uma ficção antropológica (...). O que não pode ser é um trabalho etnográfico, segundo o consabido modelo da viagem ao país dos diferentes ou até dos arquétipos, por mais que utilize material vídeo e áudio do arquivo de Michel Giacometti. (2013)

Ponderando desprendidamente os termos *dança*, *poema*, *romance*, *ficção antropológica* como modos possíveis de etiquetar este solo, Guerreiro afasta um debate essencialista sobre cada uma das áreas artísticas, sem, no entanto, menosprezar o problema dos géneros artísticos, que muitas vezes perturba o espectador, desviando o seu olhar de aspetos mais importantes da peça a que assiste. É clara a resistência deste espectador em enquadrar *Os Serrenhos do Caldeirão* num género artístico. A sua perspetiva aponta para uma analogia com a dança, ainda que no sentido de uma *negatividade*, uma ausência de movimento que é suspensão de vida. E aponta também

Cunningham-Cage é o exemplo mais forte da fusão de influências e do mútuo impulso entre som e movimento.

¹⁵ Para exercício ontológico de analogia-oposição entre dança e literatura, aconselha-se a leitura do ensaio “Embodying Transgression”, de Karmen Mackendrick, em *Of the Presence of the Body*, coletânea de ensaios de estudos de dança e performance editada por André Lepecki (2004).

para uma ligação intrínseca com a palavra literária, oscilando entre *poema* e *romance* (lido como *ficção antropológica*).

Em entrevista a Vera Mantero a 9 de agosto de 2016, procurámos saber a sua opinião sobre a maneira mais adequada de classificar o objeto. Quando comenta os equívocos que a classificação inapropriada de uma obra pode suscitar, Vera assume o ponto de vista do público¹⁶ de um modo pragmático, embora reconheça a legitimidade de outras abordagens mais abstratas. Relativamente a uma classificação do objeto, responde: “Eu chamar-lhe-ia uma *conferência-performance*. Ou uma coisa assim, num registo performático.”

Embora de difícil classificação, a peça convida ao estudo das relações entre palavra e movimento. A atenção particular a alguns segmentos não deve ocultar a importância do todo que integra os materiais literários e coreográficos. É no todo que se tece uma coerência (ainda que *ficcional*) e uma coesão (ainda que *exercício* plural) entre as linhas de sentido que estruturam a obra.

Procurando categorizar a obra em estudo, optaremos pelo termo *conferência-performance*, seguindo a sugestão da criadora. Lugar híbrido¹⁷ entre apresentação e representação, entre documento e espetáculo, o dispositivo combina elementos reflexivos e performativos. O primeiro termo da expressão destaca a vertente narrativa e expositiva da obra, enquanto o segundo reenvia para a sua dimensão poética e performativa.¹⁸

¹⁶ Transcrevemos, de seguida, o comentário da criadora: “Eu acho que isto faz tudo tanta confusão às pessoas, que eu prefiro chamar *dança* quando de facto as pessoas estão ali a dançar e a mexer-se de uma maneira que possa ser entendida enquanto dança (...) Porque, se não, isso acaba por ser contraproducente (...) as pessoas vão ver e estão só à espera de ver dança (...) acabam por não usufruir do que estão a ver...”

¹⁷ A peça em estudo circulou por vários espaços no Brasil. No Festival Atos de Fala, em novembro de 2014, o programador Felipe Ribeiro divulgou *Os Serrenhos do Caldeirão* como uma *palestra-intervenção*, expressão semelhante à da proposta de Vera Mantero.

¹⁸ RoseLee Goldbert regista a utilização do género com outra finalidade crítica: “Artistas como Andrea Fraser, Carey Young, Coco Fusco e Ryan Gander recorrem deliberadamente à conferência-performance como ferramenta para sondar comportamentos associados a diversas esferas profissionais, tais como o conselho de administração de um museu, os escritórios das empresas, a cela de interrogatórios e a sala de trabalho do escritor” (1979: 308-309).

2. Matéria

Objeto híbrido, a conferência-performance integra materiais de natureza diversa. Além de projeções de imagem, fixa ou em movimento, a peça *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional* inclui leituras de textos literários, improvisações musicais e pequenas sequências coreografadas.

Vera levou a cabo uma pesquisa de campo, fotografou e filmou o lugar, fazendo um arquivo pessoal de imagens. A elas veio a somar recolhas em filme do etnomusicólogo Michel Giacometti, algumas fotografias e o excerto de um testemunho de John Cage. Adicionou textos de Antonin Artaud e Jacques Prévert, que traduziu e adaptou, bem como reflexões do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, às quais imprime uma dimensão ficcional. Adiciona ainda elementos diversos de sua autoria e um simples alinhamento dos recursos, heterogêneos e inusitados, levanta, como veremos, questões curiosas.

O presente capítulo é dedicado ao levantamento, sistematização e análise destes compósitos, proporcionando uma leitura dos múltiplos vetores de sentido que trazem à obra. No tratamento individualizado das várias disciplinas, o nosso interesse incide sobretudo na presença da palavra e do movimento, quer como matérias-primas, quer como elementos de fusão. As componentes literária e coreográfica terão, por isso, uma atenção especial. Por outro lado, complexas inter-relações dos materiais apelam a uma leitura cruzada e revelam, pouco a pouco, o aparecimento de um dispositivo que dá coesão ao objeto. Para uma interpretação clara deste dispositivo, incluímos no Capítulo 3 um desenho onde se cruzam os diferentes materiais. Acrescentámos ainda subtítulos aos excertos da obra em análise, situando cada excerto na linha temporal da peça e no esquema desenhado.

Matéria musical

▪ Michel Giacometti | Cantares de trabalho

Fio narrativo A | Tempo: vários

Como se sabe, Michel-Marie Giacometti, etnomusicólogo nascido na Córsega, fez várias viagens entre a Europa, a Ásia, o Mediterrâneo e a África, desenvolvendo pesquisa nas áreas de etnologia, política e literatura. Percorreu Portugal de lés a lés, nas décadas de 60 e 70 do século XX, e fixou em película de filme ambientes e espécimes da música regional portuguesa – canções de berço, toadas ao redor da morte, cantigas de noivado e casamento e cantos de trabalho¹⁹.

Vera Mantero recorre à filmografia de Giacometti como base de criação de *Os Serrenhos do Caldeirão*, projetando e comentando excertos de sete documentários do autor.²⁰ O mecanismo cénico da peça é simples e dá um enfoque particular a estes documentos, uma vez que a projeção de imagens ocupa o espaço central da cena e vai pontuando a obra do princípio ao fim. A imagem projetada mostra planos da paisagem rural portuguesa em alternância com planos de personagens de outros tempos. Editados e transmitidos pela RTP, entre 1970 e 1974, os filmes integram a série *Povo Que Canta*, com realização de Alfredo Tropa. Juntamente com outros documentos, a obra foi integralmente reeditada em 2010, pela Tradisom.

Com o apoio do arquivo do etnomusicólogo, Vera monta uma narrativa sobre os habitantes da Serra do Caldeirão. Muito embora selecione filmes de diversas regiões do país, afirma que se reportam todos àquela geografia e que os habitantes que ouvimos são todos serrenhos. A história faz com que o público crie uma ligação afetiva às gentes e ao lugar e experimente uma sensação de paradoxal estranheza e familiaridade.

A seleção de Vera recai sobre o registo de cantares de trabalho, práticas onde observa uma dimensão performativa fortíssima. Cada exemplar tem como base um texto da literatura oral portuguesa, campo que se reveste de uma importância crucial nesta conferência-performance. Não vemos nesta escolha um desejo de regresso ao passado, mas o assinalar de uma ausência que marca a contemporaneidade e que se articula com a já referida questão do vazio.

¹⁹ Terminologia utilizada pelo próprio na inventariação dos registos orais portugueses. Cf. *Filmografia Completa de Michel Giacometti*, Tradisom e RTP Edições, 1972.

²⁰ Incluímos na listagem dos filmes de Giacometti o registo do início e fim de cada projeção.

No ensaio “Embodying transgression”, Karmen Mackendrick afirma: “The role of the already forgotten in language is to intensify the absence inherent in memory, memory does not in fact re-create a present, but brings into the present the already absent past” (2004: 143). A temporalidade da peça é marcada pelo imemorial: se por um lado convoca o legado da tradição popular, por outro assinala o espaço da sua ausência.

Apresentamos a lista dos vídeos²¹ que surgem na obra, por ordem de aparecimento, registando o momento de projeção, o título do filme/excerto e o local de recolha.²² O comentário a cada filme fornece breves dados antropológicos e sublinha a presença de elementos literários, musicais e coreográficos que captam a nossa atenção.

- Entrevista a José Pereira e Manuel José | Monte de Cabaços, Alcoutim, Faro | Tempo: 03'51" – 04'51"

Sentados em bancos de madeira à porta de uma casa caiada de branco, dois trabalhadores rurais respondem a perguntas colocadas por Giacometti. Vêm-se na necessidade de repetir cada frase, pois o sotaque e o ritmo da fala serrenha são de difícil apreensão para o entrevistador. Sobre o silêncio da Serra, uma textura sonora fortuita e irregular – o piar dos pássaros e o voo das moscas.

- Testemunho sobre o fenómeno da emigração | Salir (Serra do Caldeirão), Loulé, Faro | Tempo: 16'45" – 17'45"

Vera coloca em *rewind* a fala de uma mulher; a sua idade avançada confere um grão peculiar à voz: “Mas isto é uma miséria, quem hoje é novo já ‘nã’ fica ninguém aqui neste sítio. Está tudo ‘desapovoadado’, nem metade do pessoal ‘stá já por’qui. Olhe, nós éramos oito irmanas, uns estão em Espanha, outros estão em França, outros estão em...”. Imagens de mulheres lavrando a terra e conduzindo o gado compõem o cenário de fundo do depoimento que o público ouvirá três vezes.

²¹ Esta listagem contempla apenas os segmentos fílmicos originais. Pontualmente, na edição de vídeo desta peça, Hugo Coelho e Vera Mantero procederam a alterações de alguns filmes de Alfredo Tropa, descolando a linha de som da linha das imagens ou procedendo a cortes e novas montagens.

²² Da ficha técnica do espetáculo, constam as seguintes referências de documentários: “Salir” (Serra do Caldeirão), “Cava da Manta” (Coimbra), “Dornelas” (Coimbra), “Teixoso” (Covilhã), “Manhouce” (Viseu), “Córdova de S. Pedro Paus” (Viseu), “Portimão” (Algarve).

- “Bacelada” ou “Cava da manta” | Tavadre, Figueira da Foz, Coimbra | Tempo: 20'02" – 21'06"

Um grupo de cavadores revolve a terra para o plantio do bacelo. Um deles cumpre a função de mandador, determinando o ritmo do trabalho dos outros através do canto. Dita a tradição que receba uma jorna maior e seja incitado pelo senhor das terras e da vinha a rivalizar com outros mandadores. Contudo, esta figura pode também inserir improvisos na letra com reivindicações de ordem coletiva. A presente versão é composta por frases curtas, com interjeições, vocativos e verbos de registo popular no modo imperativo. À subida da enxada corresponde a primeira metade da frase com o volume de voz em *crescendo* e à descida da enxada a segunda metade com a voz em *diminuendo*.

Bacelada

Eu e a minha gente!... Abaixo e manda-lhe outra!... Abaixo carrega... Abaixo qu' é no fundo!... É mocidade!... Esta é portuguesa!... Carrega aí com outra!... Abaixo e manda outra!... Agora bem!... Arriba-lhe com outra!... Alto e caiu a linha!... Eh! Malta minha, malta linda... arriba-lhe com outra!

Há uma carga de energia que os corpos, alinhados e sincronizados, fazem recair sobre a terra, a um ritmo compassado. Ao gesto de erguer a enxada corresponde uma inspiração profunda e à sua descida uma expiração rápida. O mandador vai coreografando variações destes movimentos, através da letra dos improvisos. A transferência de peso do corpo para o instrumento e do instrumento para a terra não se faz sem um controle e uma perícia longamente aprendidos e repetidos.

- “Cantiga da roda” | Pampilhosa da Serra, Dornelas, Coimbra | Tempo: 21'24" – 23'38"

Melopeia modal usada para quebrar a monotonia e a dureza do trabalho com as “rodas”. Movidas pela força dos pés de um homem ou uma mulher, estes engenhos eram colocados nas margens dos rios ou nos poços para irrigar os campos. No filme conhecemos Mariana, a mulher da roda que inspira a primeira sequência coreografada²³

²³ Em análise no texto “O girar da roda”, que integra o subcapítulo Matéria Coreográfica.

d’Os Serrenhos do Caldeirão²⁴. A cantiga que entoa terá um tratamento mais aprofundado no subcapítulo Matéria Coreográfica.

- “Aboio” (vessada) | Manhouce, S. Pedro do Sul, Viseu | Tempo: 24'12" – 25'52"

Diálogo cantado e monódico entre pastoras na condução do gado. Semelhante a uma lengalenga, é intercalado por falas aos animais. As falas inserem-se nas inflexões da melodia e podem dar lugar a fenómenos de mimetismo em que o cantor imita o animal. Uma questão filosófica surge com este canto de aboiar, a da ligação do humano ao selvagem, que analisaremos no subcapítulo Matéria Filosófica.

- Canto de trabalho (debulhar) | Teixoso, Covilhã | 26'21" – 28'00"

Um grupo de lavradoras trabalha a terra de enxada na mão, enquanto um coro de mulheres canta para elas. Comentando a projeção, Vera explica que os serrenhos criavam “uma espécie de banda sonora para o trabalho dos outros, uma banda sonora de luxo!”.

- “Pai Nosso” e “Avé Maria” | Entrevista a José Pereira e Manuel José | Monte de Cabaços, Alcoutim, Faro | 32'10" – 33'29"

Dois homens dizem orações com corruptelas e trocas de palavras.²⁵ A solenidade dos rostos expressa o respeito pelos mistérios do “Livro”, que lamentam não ter em mãos. Afirmam primeiro que estas orações devem ser ditas lentamente, mas pronunciam-nas de seguida com uma tal velocidade de débito que mal se compreende o fim das frases. Vera comenta o vídeo, afirmando que, para os serrenhos, “a contradição faz sentido.”

- “Oração das almas” | Entrevista a José Pereira e Manuel José | Monte de Cabaços, Alcoutim, Faro | Tempo: 01'07'12" – 01'09'09"

²⁴ Este filme foi amplamente divulgado e premiado em 1973, no Festival Etnográfico de Florença. Vera Mantero abre a peça com esta canção de trabalho, acompanhada de uma coreografia que analisaremos no subcapítulo Matéria Coreográfica.

²⁵ No subcapítulo Matéria Filosófica, dedicado a Eduardo Viveiros de Castro, retomaremos a análise de uma das orações e o comentário à espiritualidade serrenha, segundo a perspetiva de Vera Mantero.

Entre o Natal e o Ano Novo, cantam-se as Janeiras de porta em porta, em troca de esmola (dinheiro ou alimento). O cântico faz parte desta tradição, na letra pede-se uma esmola pelas almas no Purgatório. A peça de Vera Mantero fechará com esta composição²⁶ de tom elegíaco, que passamos a transcrever:

| | |
|-----------------------------|---------------------------------|
| Oração das Almas | ??? |
| | E a gente só nos lembramos |
| Recordai-vos meus senhores | ??? |
| ??? | E ó mulher ó menina |
| ??? | ??? |
| ??? | ??? |
| E das almas do outro mundo | Dá uma esmola se puder ??? |
| Que são ??? | ??? |
| Lá tem Deus na outra vida | Às almas do purgatório. |
| Nossas mães [e] nossos pais | Quando deres uma esmola |
| Tenham dó e compaixão | ??? |
| Daquela gente ??? | Cada vez que esmola deres |
| De repente para nós | Tiras o mal mais as penas. |
| As almas que aqui não estão | Quando deres uma esmola |
| Dos nossos pais e avós | As almas no purgatório |
| ??? | Nas chamas, no fogo estão. |
| ??? | Quando deres uma esmola |
| ??? | ??? |
| ??? | Lá tendes na outra vida |
| ??? | Nossas mães e nossos pais. |
| ??? | Fiquem assim com Deus irmãos |
| ??? | Que eu com Deus me vou embora. |
| ??? | Queira Deus que nos encontremos |
| ??? | Lá no reino onde Ele mora. |
| ??? | E aqui se acaba Senhora |
| ??? | Esta santa oração |
| ??? | Seja para gloria nossa |
| ??? | Para nossa salvação. |
| ??? | Para sempre ??? |
| Não lembramos do amor. | |

Formalmente, trata-se de uma composição sem divisão de estrofes, com versos em redondilha maior, de rima ora toante ora consoante, de ocorrência irregular e ritmo cadenciado. Não sendo, no presente trabalho, relevante o facto de se destinar à celebração das Janeiras, iremos antes deter-nos na mensagem que veicula. Numa linguagem apelativa e argumentativa, exorta-se os ouvintes a que recordem devotamente os

²⁶ Transcrevemos o poema oral tal como Michel Giacometti o recolheu e fixou, em 1970. O texto consta do guião da série *Povo Que Canta*, programa nº12, “Ciclo dos Doze Dias II: Natal e Janeiras”, transmitida pela RTP. Aos pontos de interrogação correspondem palavras ou expressões incompreensíveis devido a problemas de dicção ou a traços fonéticos de difícil apreensão.

ascendentes já falecidos e concedam alívio ao seu sofrimento, através da oração e da oferta de esmola. Esta, segundo Giacometti, destinava-se prioritariamente a custear missas pelas almas. Inscrevendo-a agora no contexto da atuação, Vera recorre a este elemento como meio de prestar tributo aos extintos habitantes do Caldeirão.²⁷



Os Serrenhos do Caldeirão, Luís da Cruz

²⁷ João Edral e Pedro Antunes, no ensaio “Metateatro da morte: as encomendadoras das almas numa aldeia da Beira Baixa” propõem uma análise da dimensão performativa das encomendações, enquadrando esta prática ritualística na contemporaneidade (cf. Godinho 2014: 115-143).

▪ Canto para os descortiçadores

Bloco poético 5 | Exercício musical 2 | Tempo: 46' 46" – 50'13"

Na segunda visita à Serra do Caldeirão, Vera encontra um grupo de descortiçadores. Filma os homens a trabalharem e encontra pedaços de troncos pelo chão. Os pedaços têm o lenho e a entrecasca apodrecidos, mas conservam a cortiça intacta. Vera escolhe um e sacode-o, esvaziando o seu interior²⁸. Mesmo não sendo contada ao espectador, a história do tronco marca um dos segmentos coreografados da peça²⁹.

Olhando para as imagens que recolheu, Vera decide entoar “Mariana” para os trabalhadores. Marca o ritmo com as palmas das mãos e a planta dos pés e modula um canto simples, sem letra nem instrumento. Faz música apenas com o corpo e retoma um ciclo que se perdeu. Enxerta nos seus gestos e na sua voz o modo serrenho³⁰. Liga-nos de novo à corrente primitiva desta comunicação, dando visibilidade a uma prática essencial agora ausente ou esquecida.

Numa entrevista ao jornal *Público*, Giacometti observa uma matriz cultural comum em espaços como o Sul de Espanha, a Provença francesa, o Sul de Itália, a Sardenha ou a Sicília:

Chega-se a uma terra, tem-se dor de cabeça, não se sabe a língua, fazem-se gestos a perguntar se não há um bruxo, ou uma velhota que saiba curar dores de cabeça. Em Estocolmo ainda nos levavam para um hospital psiquiátrico. Mas já fiz experiência na Grécia, numa tasca, fiz os gestos, pedi um copo de água, foram buscar uma velha “para tirar o sol”, como se diz. E na Argélia. Este mundo mediterrânico corresponde a uma civilização (Giacometti, 2010, vol. 01: 36-37).

Na Lisboa de final dos anos 50, tornava-se claro que a industrialização, as migrações internas e externas e as comunicações de massa impeliam Portugal para um novo tipo de cultura de características cosmopolitas. Constatando o afastamento entre os intelectuais do nosso país e as tradições do mundo rural, o etnólogo decidiu documentar um património em risco de desaparecimento.

²⁸ O pormenor da seleção do tronco foi narrado na entrevista que fizemos a Vera, a 9 de agosto de 2016.

²⁹ Referimo-nos a uma imagem da segunda sequência coreografada. Cf. *Matéria Coreográfica, Mulher-Árvore*: “Uma mulher que esvazia uma árvore”.

³⁰ Vera Mantero destaca a dimensão performativa destas práticas ancestrais, quer no discurso que dirige ao público, quer na entrevista que nos concedeu.

Paulo Lima, em nota introdutória à publicação da filmografia de Michel Giacometti, traça o perfil da comunidade retratada pelo autor: “Um povo que vem do trabalho, um povo que vive na paisagem em desarticulação, um povo que por vezes desafina nos cantos e cuja mão treme quando toca, um povo que vê os jovens a partir” (Lima, 2010: 16).

Vera Mantero diz ter encontrado nos filmes de Giacometti gente do passado que poderia habitar a sua peça, uma vez que nas idas à Serra do Caldeirão não encontrou ninguém. Entre a extensa obra do etnomusicólogo, dedicou uma atenção especial às canções de trabalho. Em conversa com Tim Etchells, como artista convidada do Festival Alcantara 2014, em *Lisbon by Sound (Pelo Som de Lisboa)*, explica o que a cativa nestas manifestações populares: a mistura entre a dimensão funcional (que assegura o ritmo numa actividade absolutamente repetitiva) e a dimensão espiritual (que pode transportar o trabalhador para outros estados de espírito).

A peça *Os Serrenhos do Caldeirão* procura ligar o espectador a uma vertente contemplativa e filosófica dos cantares de trabalho. Aos 23 minutos, Vera sugere: “Há nestes cantos uma experiência quase hipnótica, um quase transe. Fiquei muito espantada [por] ser possível misturar uma vivência estética e espiritual, que é a vivência da música, com a vivência do trabalho...”.

A publicação “Programa Encontros do DeVIR – criação” apresenta textos dos vários artistas convidados a participar nos Encontros de 2012. Atente-se no seguinte fragmento do texto que a autora escreveu:

as melodias daqui são muito bonitas e todas de tendência “orientalóide”. parece que são “em eólio”. por serem assim lindas e enleadas. e é frequente encontrar-se um curto estribilho que reza assim: “oh, tão lindo!”. oh, tão lindo. oh, tão lindo. oh tão lindo.
há gente assim, que se sabe espantar com a beleza.
podia talvez fazer uma montagem com vários “oh, tão lindo!” juntos e misturados. como a sequência de beijos na boca no fim do Cinema Paraíso (...)
muitas das músicas são religiosas, mas curiosamente “enxertadas” em ritmos quase dançantes. religião transe. repetição hipnótica

De salientar, a referência a uma escala musical que surgiu na Grécia Antiga e que recebe o nome de uma das suas regiões, a escala “em eólio”. Os modos jónico e eólico foram amplamente difundidos na Idade Média e deram origem respetivamente à “tonalidade maior” e à “tonalidade menor”. No texto, alude-se a esta

escala a propósito do carácter circular e repetitivo dos cantares, cujas sequências são comparadas a um trecho do filme *Cinema Paraíso*, de Giuseppe Tornatore, de 1988.

A observação de qualidades musicais das melodias não se restringe à evocação de traços do cânone da cultura oral³¹. Vera amplia o nosso olhar sobre o objeto por uma estratégia de livre associação. Artefactos sonoros, as canções de trabalho podem evocar escalas gregas ou filmes italianos, danças hipnóticas ou práticas agrícolas como o enxerto. A comunicação entre matérias tão diversas está na base do pensamento simbólico e recupera dois traços próprios das comunidades arcaicas e tradicionais: o uso do corpo como *medium* de comunicação e a dimensão comunitária dessa comunicação.

A propósito dos cantares serrenhos, a autora regista com surpresa que muitas das músicas, sendo religiosas, são “enxertadas” em ritmos que qualifica de “quase dançantes”. Em “Using rituals in theatre, dance and music”, Richard Schechne comenta o binómio ritual-arte:

Although the belief is widespread that the performing arts originated in or as rituals, there is no evidence to prove this assertion. More probably from the very earliest times the entertainment qualities of performance were as present as the ritual elements. Instead of thinking of the oppositional binary “ritual or art”, one should think of a spectrum or a dynamic braid. Every performance both entertains and ritualizes. (2006: 87)

Vera evoca um espaço-tempo em que se inscrevem o ritual e a performance. Uma matriz comum parece dar origem e significado a ambas as manifestações. Através delas cumpre-se uma existência em que o corpo se exprime “nos símbolos, nas práticas, nos códigos” (Gil, 1980: 62).

³¹ António Guerreiro alerta para o perigo de uma leitura simplista da utilização destes materiais na peça: “O que [o solo] não pode ser é um trabalho etnográfico, segundo o consabido modelo da viagem ao país dos diferentes ou até dos arquétipos, por mais que utilize material vídeo e áudio do arquivo de Michel Giacometti” (2013).

▪ O toque do ferrinho e o rugido da anta

Bloco poético 2 | Exercício musical 1 | Tempo: 06'50" – 08'54"

Sentada num banco com o guião da peça à sua frente, Vera prepara-se para tocar um instrumento musical conhecido pelo nome popular de “ferrinhos”. Ao centro do palco, surge o vídeo de uma paisagem verde com um piar de pássaros ao fundo. Alguns segundos depois, Vera começa a tocar o triângulo. Este tipo de idiofone é em geral diretamente percutido, mas a bailarina trata-o como um idiofone de raspagem. Dobra levemente o corpo sobre o instrumento e marca os ritmos imprimindo força sobre a barra. Respiração e ritmo estão ligados. O silêncio do lugar é entrecortado pela massa sonora do instrumento, mas, paradoxalmente, parece ficar ainda mais denso.

Em “trajetos da mão”, fragmento de *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Gonçalo M. Tavares observa:

A mão quando trabalha sobre a matéria tem movimentos de detetive que procura algo que desapareceu, como se existisse, de facto, a imagem de uma forma na cabeça, imagem que se quer arrancar da matéria por via de movimentos decididos e meticulosos, movimentos especializados, movimentos que sabem onde tocar, que sabem onde a matéria é sensível, onde é frágil, onde é atacável, onde mais facilmente se dobra, se estica. (2013: 428)

O detalhe com que se descrevem os movimentos a imprimir sobre o “ferrinho” é indício desse trabalho *de detetive* da mão. É um saber técnico, ao mesmo tempo fechado e aberto. Fechado por seguir procedimentos previamente definidos e aberto por ser permeável à possibilidade de erro, desvio ou mudança. De forma simples e imaginativa, Tavares fala de uma mão que *pensa* e que *anda*.³² Um corpo intensivamente treinado para um gesto cumpre-o sem ajuda da consciência, como se ele próprio tivesse uma micro-consciência especializada no pulso, no punho ou nos dedos da mão.

No seu guião, além de descrever com minúcia este procedimento para repeti-lo com rigor em cada performance, Vera recorre a imagens como o “ralentar da bola de ping-pong” ou a “masturbação feminina” para se recordar do ritmo e tensão que quer imprimir à música. Ferramenta de um trabalho artístico e artesanal, este guia inclui dados

³² Curiosos os parênteses de Gonçalo M. Tavares sobre a falta de signo para este *andar*: “(é urgente inventar-se um verbo para o acto das mãos que corresponda ao caminhar dos pés, porque as mãos também caminham como qualquer amassador sabe)” (2013: 430).

objetivos que fixam o processo, como o relato dos movimentos, e dados subjetivos que o abrem a uma nova dimensão, como imagens de outras experiências.

A propósito deste segmento da obra, no texto do jornal DeVIR, Vera associa sons de diversos tempos e origens, colocando-os em comunicação:

talvez tudo com vozes ao longe, vozes de vidas que já não existem. ou sons de pedras. música de pedra. feita com pedras. “duas pedras afrontadas parecem indicar a abertura”³³. também podia usar o triângulo (“ferrinhos”), mas só para esfregar as duas peças de metal uma na outra, não para bater. fazer com elas um som soprado, um som de silêncio. e dizer ou cantar algo.³⁴

Esta breve performance musical é seguida de um vídeo que exhibe o aparecimento de um dólmen (no guião referido como “anta”), um monumento megalítico tumular para enterramento coletivo. Próprias de sociedades agro-pastoris do período entre 4500 a.C. e 2500 a.C., as construções dolménicas que hoje conhecemos a descoberto eram originalmente encerradas dentro de colinas de terra. Têm geralmente uma entrada orientada para nascente, associada ao *culto solar* e à ideia de *renascimento dos mortos*, mas o facto de se encontrarem encerradas em grutas revela também uma crença nas virtudes do *mundo subterrâneo* que se associa ao *culto ctónico* (Pereira, 1995, vol. 1: 56).

Um plano único, lenta e progressivamente mais próximo, mostra um conjunto de pedras verticais formando uma câmara dolménica circular. Ouvem-se sons graves que parecem vir do interior da câmara, um rugido lento e disforme, como uma respiração exangue, evocando “vozes de vidas que já não existem”. A lentidão da imagem revela aos olhos pormenores que antes escapavam e que se descobrem neste instante:

A verdade, a manifestação de uma verdade oculta, surgirá então, eventualmente, da combinação exacta entre duas velocidades: a do observador e a da coisa observada. (...) Não basta, pois, a manifestação de algo, é necessário ainda um observador que o registre. Sem observador não há Verdade. Há segredo. (Tavares, 2013: 120-121)

Subtilmente, Vera animiza o lugar, conferindo-lhe uma respiração e uma voz. A Serra é neste instante retratada como uma *anima* animal, com seus ruídos e silêncios. Não obstante esta deriva ficcional, Vera observa no seu texto que “estes artefactos de pedra colocam importantes questões crono-culturais”.

³³ Citação de um painel explicativo sobre uma anta, colocado na Serra do Caldeirão.

³⁴ Cf. Vera Mantero, in *Jornal DeVIR 2012*.

Matéria filosófica

▪ **Eduardo Viveiros de Castro – Retrato de uma *alma selvagem***

Fio narrativo B | Tempo: 29'34" – 30'36"

Na história da filosofia ocidental,³⁵ foi basilar a percepção de que a vida vegetal (ligada à nutrição, à respiração, à excreção, etc.) não coincide com a vida relacional (definida pela relação com o mundo exterior). Na sequência dessa cesura, outras foram surgindo, entre o orgânico e o animal e entre o animal e o humano. Em *O Aberto*, Giorgio Agamben recupera noções de Aristóteles e Bichat e confronta-as com a leitura que Foucault faz do desenvolvimento da problemática no Estado moderno, a partir do século XVII. Sobre estas divisões móveis, que tomaram forma no interior do homem, escreve Agamben:

Na nossa cultura, o homem foi sempre pensado enquanto articulação e conjunção de um corpo e de uma alma, de um vivente e de um *logos*, de um elemento natural (ou animal) e de um elemento sobrenatural, social ou divino. Devemos, pelo contrário, aprender a pensar o homem como aquilo que resulta da desconexão destes dois elementos e investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele prático e político da separação. O que é o homem, se este é sempre o lugar – e, simultaneamente, o resultado – de divisões e cesuras incessantes? (2002: 29)

Em *Os Serrenhos do Caldeirão*, Vera Mantero interroga estas fraturas, questionando o modo como a cultura ocidental constituiu uma ciência antropológica que não só aparta o humano do vegetal e do animal, como ignora o que no homem é não-humano. Agamben apelida de *irónica* a máquina antropológica do humanismo, por deixar o homem suspenso entre uma natureza celeste e uma terrena, sem arquétipo ou lugar próprio. A performer apelida de *ficcional* a antropologia ensaiada nos seus exercícios, denunciando ironicamente o modo como esta ciência postula tantas vezes uma versão parcial do humano.

Gostaríamos de investigar o mecanismo de antropologia ficcional montado na peça, atentando particularmente no segmento entre os 29 e os 34 minutos, que antecede a leitura do texto “Homem-Árvore”, de Antonin Artaud.

³⁵ Remetemos para duas referências comentadas por Giorgio Agamben, em *O Aberto*. No séc. IV a.C., Aristóteles, em *De Anima*, isola a vida nutritiva do ser vivo, distinguindo o animal do inanimado com base nesta função. No séc. XVIII, Xavier Bichat, em *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, distingue "l'animal vivant au-dedans" (um equivalente da vida orgânica) de "l'animal vivant au-dehors" (definida pela relação com o mundo exterior).

Do humano e do divino

Quando, aos 29 minutos, o público escuta um registo áudio, Vera afirma tratar-se de música produzida pelos serrenhos batendo o malho contra o chão. Atribui a recolha a Eduardo Viveiros de Castro, sustentando que o antropólogo brasileiro teria estudado aprofundadamente o povo do Caldeirão. Na verdade, o arquivo sonoro documenta um ritual dos índios da floresta amazónica. Não dispondo de imagens, o espectador é levado a acreditar na história que Vera conta, sobretudo porque a gravação áudio é apresentada na sequência de outras gravações fílmicas que Michel Giacometti fez por todo o país e que na peça surgem associadas à Serra do Caldeirão.

Ao produzir um discurso cientificamente sustentado sobre as primeiras gravações, Vera cria no público uma expectativa de verdade relativamente ao narrado. Lê então um excerto de “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”, reflexão de Viveiros de Castro sobre equívocos entre jesuítas e grupos tupinambá no século XVI. Partindo de uma célebre metáfora de Padre António Vieira no *Sermão do Espírito Santo*, de 1657, o antropólogo trata o tema da evangelização dos povos indígenas e refere a resistência dos grupos tupinambá a deixarem-se moldar pela fé cristã:

Entre os pagãos do Velho Mundo, o missionário sabia as resistências que teria a vencer: ídolos e sacerdotes, liturgias e teologias – religiões dignas desse nome, mesmo que raramente tão exclusivistas como a sua própria. No Brasil, em troca, a palavra de Deus era acolhida alacremenente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher. (Castro, 1992: 185).

Vera reescreve a história: subtrai a referência a António Vieira e afirma que a indiferença ao dogma cristão que Viveiros de Castro refere se reporta aos serrenhos do Caldeirão. Atribui uma dupla autoridade à falsa premissa, o que contribui para a verosimilhança do narrado.

Este exercício instaura uma narrativa que não é inocente. Implícitas, várias mensagens de teor epistemológico e político: a ideia de que a cultura de um povo do extremo da Europa não é muito distante da de uma tribo indígena do Brasil; a sensibilização de um público conotado com uma cultura sofisticada para uma visão pré-positivista do homem e seu quotidiano; o apelo à recuperação da velha aliança entre espírito e corpo, que a era industrial eliminou do mundo do trabalho e que um indígena

ou um serrenho preservam ainda; a crítica a uma ciência do Ocidente que nem sempre produz imagens e discursos exatos sobre o real.

Aos 32 minutos e 10 segundos, é projetado um excerto de um documentário de Michel Giacometti. Dois homens são questionados sobre o tema da fé e convidados a dizer para a câmara uma oração que considerem importante. Após muita resistência, e argumentando que não quer cair em pecado caso se engane nas palavras, um dos serrenhos aceita proferir o “Pai Nosso” e a “Ave Maria”. Afirma que é tradição pronunciar as orações lentamente e, não obstante, di-las em ritmo muitíssimo acelerado. Transcrevemos uma das orações:

Padre nosso estai [*sic*] no céu, santificado venha a nós, seja o vosso nome o vosso reino, seja feita a Vossa vontade, assim na Terra com uma mão no Céu. O pão nosso de cada dia nos dá [*sic*] hoje, assim nós perdoemos nossos senhores, ... não nos deixar cair na tentação, livrar-nos do mal, todo o mal.

Amém Jesus Maria José

“Assim na Terra com uma mão no Céu” convoca a imagem desse ser suspenso de que fala Giorgio Agamben. No fragmento de oração recriado pelo ouvido serrenho, um deslize fonético indicia o modo como o imaginário pagão integra a mensagem cristã. Como recorda o filósofo italiano, o homem, sem arquétipo ou lugar próprio, foi o último dos animais a ser criado por Deus; assim, teve de forjar a sua humanidade por via de uma suspensão da animalidade: “talvez até a esfera iluminada das relações com o divino dependa, de algum modo, daquela – mais obscura – que nos separa do animal” (Agamben, 2002: 29).

Aos 51 minutos de *Os Serrenhos do Caldeirão*, Vera introduz uma sequência coreografada³⁶ desenhando com o seu corpo e com o tronco de cortiça imagens que faz perdurar, pela suspensão do movimento durante alguns segundos. Cada imagem composta e fixa no tempo recebe um título ou legenda, que Vera diz em voz alta.

Surge “Uma *pietà* de cortiça” com a representação de um Cristo arbóreo, um diálogo com a tradição da pintura e da escultura de inspiração bíblica. No lugar da delicada anatomia humana, um lenho torto e tosco. Em vez de dobras das vestes, nervuras de um *Quercus suber* trazem à composição um elemento de natureza-morta. O desenho de luz sublinha a importâncias das figuras. Um foco vindo do alto em tom quente

³⁶ Para uma análise mais detalhada do segmento coreográfico, consultar o subcapítulo “A mulher-árvore”, em *Matéria Coreográfica*.

contrasta com o fundo enegrecido, formando um claro-escuro que intensifica a sensação de profundidade. O rosto da Virgem, contido e solene, lembra a estética clássica, mas a posição das mãos, em súplica, traz ecos da carga dramática barroca.

Poderá esta imagem representar o sincretismo do serrenho – *alma selvagem*? Qual o papel da ficção no desvendar do conhecimento e na aproximação à fé?



“Uma *pietà* de cortiça”, quadro de *Os Serrenhos do Caldeirão*.

Do humano e do animal

Quando, aos 24 minutos de *Os Serrenhos do Caldeirão*, um filme de Giacometti documenta o modo como as pastoras de Manhouce, em S. Pedro do Sul, conduzem os seus rebanhos, o público pode ouvir: “É noite, é noite, é noite, é noite / Ao curral, ao curral, ao curral, ao curral / É noite, é noite, é noite, é noite...”. Vera comenta os cânticos: “Neste caso destas pastoras, há não só qualquer coisa de hipnótico e da ordem do transe, mas há também um cruzamento entre os sons feitos por elas e os sons feitos pelas próprias ovelhas, uma espécie de confusão entre animal e humano, (...) entre humano e animal, entre espécies, entre animal e vegetal.”

No percurso artístico de Vera Mantero, houve desde o início abertura de espaços para pensar-dançar fraturas de ordem psicossocial com consequências éticas e políticas de relevo. Em 1996, concebeu um solo dedicado a Josephine Baker, bailarina afro-americana que fascinou o público europeu no segundo quartel do século XX, e cujo trabalho foi objeto de ampla reflexão, no âmbito da teoria da dança e dos estudos de género pós-coloniais. Um dos adereços favoritos da coreógrafa foi criado para esta obra e é símbolo da fratura entre animal e humano, bem como da cisão entre o estatuto de

brancos e negros na era colonial³⁷. Trata-se de um par de patas de cabra, que em *uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings* ocupa o lugar das tradicionais pontas de ballet. Numa entrevista com Tiago Rodrigues, no Festival Alcântara 2010, tece o seguinte comentário a propósito do objeto:

Esta história do lado animal e da dificuldade que a gente tem de gerir isto tudo, não é? Somos um bicho muito complicado... Eu sempre gostei muito de olhar para nós e ver que somos bichos vestidos. Acho extraordinário: bichos com roupa. Gosto muito de me lembrar disso.

É curioso observar o paralelismo entre a imagem expressa por Vera Mantero e a imagem com que Eduardo Viveiros de Castro caracteriza aquilo a que chama *perspetivismo ameríndio* ou *filosofia indígena*, que observou em diversas comunidades tupinambá:

O corpo animal é visto como uma espécie de roupa que esconde um fundo humano, uma essência humana, alma humana (...). O universo inteiro, o fundo, digamos, a radiação de fundo é o humano. A condição humana perpassa todo o universo, só que as coisas nunca são humanas ao mesmo tempo umas com as outras. Esses bichos que são gente, são gente para eles, não para mim. E reciprocamente. Eu não sou gente para eles, eles não me veem como gente (...). É o que eu chamei de *perspetivismo*: cada espécie é o centro de consciência. (Castro, 2008: 256-257)

Ao multiculturalismo ocidental – uma só natureza onde coexistem muitas culturas humanas – Viveiros de Castro faz opor o *multinaturalismo* ameríndio – uma só cultura humana que dá origem a várias naturezas. No nosso mundo mental e cultural, nada é humano exceto nós, estamos sozinhos na *polis*. No mundo mental e cultural do índio, tudo é humano por trás da máscara do animal, tudo comunica sob o signo da mesma inteligência.

Sem prejuízo da sua vocação irónica, a *antropologia ficcional* de Vera pode ser lida como uma micropolítica, uma política que *multiplica os possíveis* (Castro, 2008). A vida enquanto forma da matéria.

³⁷ Em “Melancholic dance of postcolonial spectral”, André Lepecki reflete sobre outra dimensão da personagem criada para este solo: “Mantero is standing, precariously, on goat's hooves. The doubly racialized woman uncovers yet another trap of colonialist, patriarchal, and choreographic subjectivities – her body is also bestial. The beast is the lurking danger of women's genitalia, it is the savage animalization of the body in the racist view of blackness, and it is the savage image Mantero uses as her explicit body in performance” (2006: 114).

Em “O corpo em revolta de Vera Mantero”, entrevista concedida a Helena Vieira, José Gil comenta o contexto político, cultural e filosófico em que a coreógrafa intervém e observa na personagem de *uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings* um *devoir animal*, na senda de Deleuze:

Um *devoir* cabra, uma metamorfose própria (...). E o *devoir* é uma fonte fantástica de novidade e de crítica, porque precisamente as forças hegemónicas querem um *status quo*, querem ficar na mesma, não se querem metamorfosear, e ela vai por caminhos imprevisíveis com o *devoir*, precisamente. Ela inseriu esse *devoir* num *devoir* que é nosso ao mesmo tempo. (2011: 11)

No final desta conferência-performance, há um segmento coreografado denominado no guião “posturas da Mulher-Árvore”. Trata-se de um jogo coreografado, um conjunto de imagens da personagem com o tronco, postas em suspensão durante uns segundos e associadas depois a uma expressão verbal que lhes atribui um sentido figurativo. Numa das posturas, Vera ergue o tronco com ambas as mãos, pouso-o sobre a cabeça e diz: “Uma mulher com cornos de árvore”. Minutos antes, o espectador ouviu um texto de Antonin Artaud anunciado como “Homem-Árvore”. A figura que o espectador vê neste instante recupera o imaginário daquele texto, colocando as diferentes matérias em comunicação.



“Uma mulher com cornos de árvore”, quadro de *Os Serrenhos do Caldeirão*.

Matéria literária

▪ Jacques Prévert – “Signes”

Bloco poético 3 | Exercício literário 1 | Tempo: 08'54"-12'10"

“Signes” é um pequeno poema em prosa que integra o livro *Spectacle*, de Jacques Prévert, publicado pela primeira vez a 25 de junho de 1951. A obra é composta por um conjunto de canções, poemas e *sketches* para teatro, escritos entre 1932 e 1936, alguns dos quais originalmente representados pelo grupo Octobre.³⁸

O poema escolhido por Vera Mantero convoca imagens de um lugar fragmentado. O título pode traduzir-se por 'sinais', sinónimo de indício, rasto, vestígio, marca, testemunho ou símbolo. Esta linha semântica observa-se sobretudo nas duas primeiras sequências do poema. Porém, o termo poderá ainda traduzir-se por ‘signos’, remetendo para signo linguístico, já que “accent” e “circonflexe”, no final do texto, nomeiam sinais gráficos.

No presente subcapítulo, propomos uma análise do poema, bem como da tradução e reescrita a que foi submetido na peça. Atentaremos no modo como a paisagem do poeta se torna um retrato do Caldeirão e na maneira como a voz de Vera se modula ao enunciar o texto. Esta análise será pontuada por breves alusões ao percurso artístico de Jacques Prévert e ao contexto cultural e político em que surge o poema, a fim de explorarmos linhas de sentido entre os dois objetos e o imaginário a que se reportam.

Transcrevemos, de seguida, o original francês:

Signes

Dans ces ruines nul vestige de meubles de pierres de bêtes nulle trace de souvenir du vent ni feuilles mortes ni eaux mortes pas le plus petit débris de lampe à pétrole de lampe à souder point de fil électrique arraché point de lanternes ni de lampions point de suspension. Dans ces ruines on n’entendait aucun souffle aucun bruit aucun soupir point d’appel point de supplication point d’interrogation point d’exclamation. Il y avait seulement un petit maçon avec un petit accent tantôt aigu tantôt grave et cela faisait une petite musique circonflexe et c’était aussi le toit de sa maison. (Prévert, 1951: 114)

³⁸ Nascido do encontro do surrealismo com o movimento operário, Octobre fazia parte da Federação do Teatro Operário Francês (FTOF), que por sua vez integrava várias companhias amadoras, de Paris e arredores. A trupe tinha um forte pendor político, reunia muitos militantes do Partido Comunista, várias personalidades de sensibilidade libertária e algumas de pendor trotskista. Reclamava a necessidade de um *théâtre ouvrier*, próximo do despertar de uma consciência política do povo, e participava em manifestações, em greves, em campanhas eleitorais, mantendo a sua independência financeira (cf. Chardère, 1997).

Uma leitura do guião da peça permite-nos observar as diferenças introduzidas no poema e atentar nas notas que orientam a enunciação e a dramaturgia:

Fotos ruínas e texto Prévert:

*Inspirações fortes e
lançar foto a cada primeiro som da minha voz.
Ecrã volta a negro a cada vez que paro de falar.*

Respira fundo:

1 Naquelas ruínas nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento nem folhas mortas nem águas mortas, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nada de suspensão.

Respira fundo:

2 Naquelas ruínas não se ouvia nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação.

Respira fundo:

3 Naquelas ruínas nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento nem folhas mortas nem águas mortas, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nada de suspensão.

Respira fundo:

4 Naquelas ruínas não se ouvia nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação.

Respira fundo:

5 Naquelas ruínas não se ouvia nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação.

Respira fundo:

6 Naquelas ruínas nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento nem folhas mortas nem águas mortas, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nada de suspensão.

Respira fundo:

7 Naquelas ruínas não se ouvia nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação.

Nenhuma exclamação.

Respira fundo:

8 ...nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento nem folhas mortas nem águas mortas, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nada de suspensão naquelas ruínas.

Respira fundo:

9 ...nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, nada de suspensão.

Respira fundo:

10 Naquelas ruínas nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação, [*começa a baixar a luz*] nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação, nenhuma súplica, nenhuma interrogação [*negro*], nenhuma exclamação... [*fade in rápido*] Havia apenas um pequeno pedreiro...

E imediatamente respira fundo e:

Checar [sic] bem esta passagem com o Hugo:

11 ... com um pequeno sotaque... umas vezes agudo umas vezes grave... e isso fazia uma pequena música circunflexa... e era também o teto da sua casa.

O poema de Prévert é constituído por um título e três frases longas isoladas por pontos finais: as duas primeiras remetem para um cenário de ruínas, a última introduz a figura de um pedreiro. Reescrito por Vera, o texto apresenta catorze sequências frásicas³⁹: treze dedicadas ao cenário e uma ao pedreiro. A modificação operada sobre o original faz-se pela supressão do título, ausente aquando da leitura na peça, e pela repetição exaustiva de segmentos do poema.

Na entrevista que nos concedeu, comentando o processo de reescrita, Vera Mantero revelou um gosto particular por algumas das técnicas de composição desenvolvidas por dadaístas e surrealistas: “...eu sou muito fascinada por essa zona histórica da arte [...] – os Dada, os modernismos, o início do século XX – e, portanto, as minhas maneiras de fazer são muito para desfazer, [...] para desmontar, para recolar.” Veremos que este modo de trabalhar a matéria, seja ela literária ou coreográfica, tem um impacto preciso na mensagem veiculada nesta conferência-performance.

³⁹ Por ‘sequência’ entendemos um conjunto de palavras isolado de outros por um intervalo de tempo. Algumas sequências repetem frases inteiras, outras recuperam apenas segmentos. Cf. *Serrenhos Master*: 08’52 – 12’15”.

A escrita, um corpo insólito

Na primeira frase do poema, os elementos “pedras”, “bestas”, “vento”, “folhas mortas” e “águas mortas” incorporam um quadro natural associado à ideia de ocaso. Já objetos como “estilhaço de lâmparina a petróleo”, “pistola de solda”, “fio elétrico”, “lanternas” e “lâmpioes” remetem para um quadro artificial construído pelo homem. Neste cenário de ruína, cada um daqueles elementos surge como parte de um todo e depois é suprimido da paisagem, até nela se instalar o vazio. É um vazio paradoxalmente cheio, porque nele persistem as imagens do que desapareceu.

A simples enumeração destes objetos causa um impacto forte sobre o espectador. Que nostalgia é esta que o lixo desperta? É apenas lixo (e já nem isso). Resíduo da luz (e já não luz). Poderão estes *signos-detrito* representar a perda de um mundo humanizado?⁴⁰

Gérard Durozoi, em *Dada et les Arts Rebelles*, comenta o conceito de “déchet” na arte dadaísta:

Le déchet apparaît ainsi symptomatique d’une stratégie de subversion globale des valeurs : il brouille les catégories et les hiérarchies, et suggère l’existence de potentialités signifiantes jusque dans ce qui était méprisé. Anobli par le choix et les manipulations dont il est objet⁴¹, il acquiert une positivité qui préserve cependant sa visée transgressive, puisque son irruption dans l’univers artistique, loin d’effacer son origine, continue à l’affirmer. (2005: 44)

Em “Signes”, por via de uma positividade transgressiva, o detrito reafirma a história do objeto e a memória dos homens que com ele fizeram vida. A ausência como vestígio. Sendo o avesso da presença, a ausência acaba por sinalizá-la. O não-ser define-se, então, como reverso do ser, é o ser sem substância, a sua evocação.

⁴⁰ Recordamos a peça *Tauberbach*, de Alain Platel, 2014. Uma mulher deambula na lixeira onde vive. Sem escapar ao isolamento, vai partilhando a sua visão do mundo com outras figuras que se cruzam com ela. Na banda sonora, há um coro formado por crianças surdas que canta Bach, justificando-se assim o nome da peça (*Tauberbach* – Bach surdo). A combinação do cenário que incorpora lixo com o canto majestoso do coro configura um tipo de beleza a que o público contemporâneo não fica indiferente.

⁴¹ Muitos artistas do século XX recorrem ao resíduo como matéria-prima. Pensemos nos preceitos de Tristan Tzara para a composição de um poema dadaísta a partir de um jornal velho, nas *collages* de Max Ernst ou nas *assemblages* de Robert Rauschenberg,

A segunda frase do poema não enumera elementos visíveis. Refere-se a ausência de “respiração”, de “voz”, de “fé” e de “pensamento”. O visível dá lugar ao invisível, o audível ao inaudível: “nenhum sopro nenhum ruído nenhum suspiro nenhum chamamento nenhuma súplica nenhuma interrogação nenhuma exclamação”. Não resta sequer um movimento da inteligência humana.

A récita deste fim de mundo é interrompida pela menção a uma personagem na terceira e última frase do poema: o pedreiro. O único detalhe da figura a que acedemos é a sua fala, caracterizada de modo impreciso quanto à gama de sons: “Havia apenas um pequeno pedreiro com um pequeno sotaque umas vezes agudo umas vezes grave e isso fazia uma pequena música circunflexa e era também o teto da sua casa”.

A alternância agudo-grave do sotaque produz uma “música circunflexa”. E esta música é “o teto da sua casa”. Na base da última imagem está a polissemia da palavra *accent* em francês. *Accent* pode significar ‘acento’, marca audível que coloca uma sílaba em destaque, modificando a duração, altura ou intensidade de um fonema, conforme a definição no *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, de Henri Morier:

L'accent est une marque physique, audible, qui, dans une chaîne verbale, met une syllabe en évidence. (...) il est manifesté par une modification de l'un ou de l'autre des facteurs physiques du phonème : sa durée, sa hauteur, son intensité. Il est fréquent que deux ou trois facteurs se trouvent simultanément modifiés : ils sont souvent solidaires (1998: 19).

Accent pode também designar ‘sotaque’, entoação particular que um falante confere à sua língua materna, de acordo com variantes próprias de uma região, classe ou grupo social, e que se caracteriza por alterações de ritmo, entoação e ênfase. O termo ‘sotaque’ pode ainda ser aplicado à pronúncia de um idioma falado por um estrangeiro, muitas vezes considerada imperfeita por falantes nativos, devido a marcas fonológicas residuais da língua materna sobre a nova língua⁴².

⁴² O sotaque de um migrante por tempo prolongado comporta a ambiguidade própria de quem habitou dois espaços e duas línguas. A oralidade de muitos portugueses que emigraram para França nos anos 60 e 70 do século XX, por exemplo, é reconhecível por portugueses e por estrangeiros, mas muitas vezes afasta-o de uns e de outros. Frequentemente a aprendizagem da nova língua era feita sobretudo em contexto laboral e de modo intuitivo; não raro, seria a primeira língua estrangeira que o emigrante aprendia. O sotaque pode não só marcar a língua estrangeira como também imprimir certos traços fonéticos ou rítmicos na língua materna. Frequentemente, é conotado com um mau uso da língua e, no entanto, é testemunho autêntico de uma aprendizagem autodidata por parte de falantes com baixa escolaridade.

O jogo como método

Em “Signes”, procede-se à descrição de um espaço pelo que nele não há. Ao longo de três frases, sem pontuação gráfica, somos confrontados com uma enumeração de imagens associadas à ideia de ausência. Proliferam os determinantes indefinidos “nenhuma” e “nada”. Surge repetidas vezes o advérbio de negação em “não se ouvia” e a conjunção coordenativa correlativa “Nem”. Semas de efemeridade ou morte marcam o texto.

Uma natureza mais que morta apresenta-se nestes versos, por dela não restar “vestígio”, “marca de memória” ou sequer “pequeno estilhaço”. O inventário de imagens lembra a *collage*⁴³, técnica muito frequente na obra plástica de Jacques Prévert; veja-se por exemplo *Charlie Chaplin I* (curiosamente, imagem de capa de *Spectacle*, na edição da Gallimard de 2011). O próprio autor afirma:

du moment qu'on écrit avec de l'encre ou un crayon, on peut faire des images aussi, surtout comme moi, quand on ne sait pas dessiner, on peut faire des images avec de la colle et des ciseaux, et c'est pareil qu'un texte, ça dit la même chose. (Prévert *apud* Bonafoux, 1997: 58)

Nos arquivos digitais da Fatras Succession⁴⁴ (www.jacquesprevert.fr/en/), o catálogo de “Les collages de Jacques Prévert – exposition itinérante” comprova o interesse do autor por esta técnica:

Jacques Prévert aimait dire de ses différents moyens d'expression qu'ils procédaient de la même démarche : l'art du montage. Contrairement aux surréalistes qui manifestaient dans leurs collages leur volonté de dévoiler l'inconscient, Jacques Prévert invite par des associations d'images incongrues et des détournements à repenser le monde tel qu'il est vraiment.

A estrutura de “Signes” evoca ainda o *poème-inventaire*, associação inusitada de imagens expressas em sintagmas nominais justapostos, que dá forma a textos como “Premier jour” ou “Cortège”, divulgados no livro *Paroles*, de 1946. Comuns a vários

⁴³ Cf. Pascal Bonafoux, em “Drôles de collages”: “Les collages de Prévert ne sont de même pas les pièces à charge ou à décharge d'un procès. Pour les composer, il récupère les images des magazines, celles des catalogues de ventes d'armes et cycles, celles des calendriers des Postes-Télégraphes-Téléphone. Et il récupère de la même manière les reproductions de tableaux, les images pieuses de Saint Sulpice et les pin-up de calendriers. Des saints et des seins...” (1997: 58).

⁴⁴ Estrutura criada por familiares do escritor, dedicada à preservação e divulgação da obra do autor.

artistas que participaram no movimento surrealista, estas ferramentas procuravam introduzir o acaso e a livre associação de imagens, visuais ou verbais, num objeto artístico⁴⁵.

Jacques Prévert teve ligações ao movimento surrealista, sobretudo entre 1926 e 1929, muito embora a sua passagem pelo grupo se tenha feito com sentido de independência e ironia. Assinou poucas declarações coletivas e recusou inscrever-se no Partido Comunista, mantendo uma insubmissão estética e política. Embora não fosse mencionado no *Manifeste du Surréalisme* de 1924, encontramos a sua assinatura no n.º 11 da revista *Révolution Surréaliste*, em “recherches sur la sexualité”, de 15 de março de 1928. O seu nome consta ainda do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, de 1938, prova de que André Breton e Paul Éluard atribuíam relevância ao autor na evolução da estética do movimento.

Da enunciação à dramaturgia.

A leitura de “Signes”⁴⁶ em palco é acompanhada por uma projeção de fotografias que Vera fez na Serra do Caldeirão. Imagens de ruínas sucedem-se, sequência após sequência. O último fotograma desaparece quando uma sequência verbal termina e dá lugar a outro quando a nova sequência inicia. Podemos distinguir duas estratégias de enunciação de texto, uma que Vera aplica aos versos onde há descrição das ruínas, outra que usa nos versos que dizem respeito ao pedreiro. A musicalidade conferida à leitura é fruto de uma expressão contida e de um ritmo fortemente modulado.

Com uma só inspiração, Vera recolhe o ar necessário para dizer uma sucessão de versos sem parar. Perguntamo-nos que corpo é este, que faz do poema um respirar. E recordamos a reflexão de Laurence Louppe sobre um corpo que, entre outras matérias, é também feito de vazio:

⁴⁵ O artigo “Les jeux surréalistes”, de Jean-Paul Morel, disponível em Mélusine, site oficial da Association Pour la Recherche et l’Étude du Surréalisme, revelou-se muito útil à nossa reflexão sobre o jogo enquanto ferramenta de criação explorada pelos surrealistas.

⁴⁶ Após uma breve improvisação musical rematada com imagens de pedras, o texto é dito por Vera sem qualquer apresentação prévia (*Serrenhos Master*: 08:52 – 12:12). O silêncio que se instala na sala é recebido pelo público como um sinal da interrupção do discurso expositivo (que associamos à referida conversa) e o anúncio da leitura de um texto com maior carga simbólica (neste caso, um poema).

O corpo que a respiração revela é uma abertura, não um bloco; encontra-se vazio, não preenchido. Muito além das sensações físicas, reenvia-nos para a geografia das paisagens do corpo, para um espaço que liga o interior e o exterior, um espaço global cujas conjugações de luzes o corpo apenas refracta; o corpo como passagem, como parede porosa entre dois estados do mundo, e não como uma massa opaca plena e impenetrável (1997: 91-92).

Em 1990, a bailarina explorou a abertura de espaços no corpo, pela respiração e pelo desbloqueamento de zonas em tensão. Seguiu técnicas aprendidas em Nova Iorque com Ron Panvini, professor de voz que descobriu mais tarde ser também terapeuta bioenergético. Surgiram novas *ritmicidades*⁴⁷ e um detalhe de movimentos no rosto até então adormecidos. Os efeitos desses métodos seriam mais tarde trabalhados na dança.

Teresa Lima, especialista em técnica de voz aplicada ao teatro, sustenta que

A exploração assumida dos significantes, a revelação da materialidade da palavra, a manipulação de todos os elementos da cadeia sonora (timbres, ritmos, etc.) abre possibilidades de significação não alcançáveis se considerarmos apenas os aspectos semânticos contidos *a priori* no texto (2009: 111).

Quando trabalha a leitura de “Signes”, Vera faz uso destas competências. O poema torna-se campo de experimentação de novas semânticas e sonoridades. Observemos de que modo se produz uma diferença no dizer da primeira e da segunda partes do texto.

Os versos que se reportam à paisagem em ruína são lidos numa cadência muito acelerada e em tom baixo. A velocidade de débito e o tom murmurado transformam esta parte do texto num longo sussurro, uma tessitura sonora entre a fala e a música. A repetição de sequências ou partes de frases cria um efeito de distorção sonora e imagética.

Vera lê o poema em golfadas de ar, a um ritmo acelerado. Do ponto de vista semântico, a colagem repetida dos versos onde se enumeram ausências (de vestígios, de marcas, de ruídos, de objetos...) acentua a ideia de rarefação da paisagem. Do ponto de vista fonético, essa rarefação é transmitida pela velocidade articulatória, cada vez mais acelerada, e pelo volume da voz, progressivamente mais baixo no final das estrofes.

O ritmo de enunciação contrasta com o tempo suspenso da paisagem descrita. A inspiração marca as pausas de uma leitura em apneia: ao fim do ar nos pulmões corresponde o fim das fotografias projetadas em palco. À rarefação das imagens do poema

⁴⁷ O termo *ritmicidade* é frequentemente utilizado por coreógrafos e bailarinos para designar a dinâmica originada pela utilização de diferentes ritmos.

corresponde a rarefação da voz da bailarina. No final da leitura de cada sequência frásica, o público não tem uma percepção clara do texto, distingue apenas algumas palavras, cada vez mais ciciadas. Os sintagmas verbais tornam-se sequências musicais e a repetição do texto intensifica a reificação da palavra.

Pelo contrário, os versos que se reportam à presença do pedreiro são enunciados de forma lenta e com grande clareza articulatória. Joga-se com o ritmo de leitura desacelerando o débito e silabando algumas palavras – caso de “cir-cun-fle-xa”, onde chega a ocorrer um efeito de suspensão pelo intervalo entre este termo e o seguinte. A figura do pedreiro surge luminosa na paisagem.



Serra do Caldeirão, Vera Mantero

▪ **Antonin Artaud – “Carta a Pierre Loeb”**

Bloco poético 4 | Exercício literário 2 | Tempo: 36'40" - 44'50"

Aos trinta e seis minutos do solo, Vera Mantero põe um tronco de cortiça ao ombro e lê a “Carta a Pierre Loeb”, de Antonin Artaud. Não há dança ou sequer desenho de movimento associado a esta leitura. O espectador observa a bailarina em pé, envergando o tronco como um lenhador ou um trabalhador da terra. O tronco de cortiça torna-se um elo de ligação ao imaginário de Artaud. Ao longo da peça, a sua função pode oscilar entre objeto cénico, personagem muda, extensão da bailarina ou parte do seu corpo. Nos momentos em que a sua presença se reduz ao mínimo, torna-se um negativo, sombra recortada contra o fundo do palco. Durante a leitura de “O Homem-Árvore”, surge em primeiro plano, iluminado. O espectador vê o peso do lenho contra o ombro de Vera. Em redor, tudo fica em estado de suspensão.

No período entre Guerras e no rescaldo da Libertação, o galerista Pierre Loeb expôs no seu espaço em Paris obras de nomes maiores da pintura da primeira metade do século XX. Em 1947, organizou uma grande exposição com desenhos de Artaud, cuja venda reverteria a favor do artista. O poeta escreveu este texto em Ivry a 23 de abril de 1947, para o ler em voz alta no ato inaugural da exposição. A sua leitura furiosa subsistiria na memória dos presentes.

Vera retoma um gesto de oralidade na origem deste *poema-carta*, como Aníbal Fernandes o designou.⁴⁸ Sensível à complexidade geral da carta e ao carácter intrincado de algumas passagens, opta por um estilo de enunciação simples e contido,⁴⁹ conforme indica a sua nota junto ao título – “explicativo tintin por tintin”.

⁴⁸ Pela primeira vez publicada em 1958, no número 6 da revista *Lettres Nouvelles*, a Carta viria a ser traduzida em várias línguas. Vera Mantero apresenta uma tradução de sua autoria, com base no original editado pela Gallimard e em duas traduções – uma de Aníbal Fernandes, publicada pela Hiena Editora, em *Eu, Antonin Artaud*, de 1988; e outra de Helen Weaver, publicada pela University of California Press, com apresentação de Susan Sontag, em *Antonin Artaud – Selected Writings*, de 1988.

⁴⁹ No texto de apresentação da peça, incluído no Programa Encontros do DeVIR, Vera estabelece uma oposição entre a forma como em peças anteriores tinha usado textos nas suas performances e o modo como o faz em *Os Serrenhos do Caldeirão*: “como usar texto de outras maneiras que não pura e simplesmente dizendo-o? acho que esta questão sempre esteve presente em mim em relação ao texto. como agora só consigo imaginar dizer texto de uma maneira normal e estou a estranhar muito isso e isso parece-me uma coisa pobre, lembrei-me que dantes era assim que eu abordava a palavra: nunca a ser dita normalmente, sempre a ser encontrada uma forma outra, “estranha”, de a dizer. como se “dizer normalmente” não servisse para se perceber o que se está a dizer, não funcionasse para se perceber o fenómeno do que está a ser dito.

Este escrito apresenta uma complexidade singular, que advém da sua construção híbrida, entre carta e poema, e do carácter ambivalente da mensagem, entre a mitologia e o manifesto. Ensaçando uma classificação de género textual, transcrevemos um excerto da definição de *epístola*, do E-dicionário de Carlos Ceia (<http://edtl.fcsh.unl.pt/>):

Composição datada e escrita por um indivíduo ou em nome de um grupo com o objectivo de ser recebida por um destinatário. (...) não se destina à simples comunicação de factos de natureza pessoal ou familiar, aproximando-se mais da crónica histórica que procura relatar acontecimentos do passado (...) sendo o ponto de partida de uma epístola poética a forma e a função pragmática da carta, parece-nos fazer sentido incluir no modo epistolar o estudo das formas poéticas, mesmo que estas partilhem também as características do modo lírico.

Consideremos então a hipótese de classificarmos este texto de Artaud como uma *epístola*. Embora endereçada a um indivíduo, Pierre Loeb,⁵⁰ enquanto objeto textual performativo dirige-se a um grupo de pessoas presentes na galeria. Cumprindo uma função pragmática, a abertura de uma exposição, tem um alcance filosófico e levanta questões ideológicas. Apresenta algumas marcas de coloquialismo e um recurso à metáfora e à alegoria, em detrimento da abstração ou do formalismo. É escrita em tom de manifesto, contendo uma dimensão passional, expressa em formas poéticas que remetem para referências tão diversas quanto o conto etiológico, a narrativa bíblica, a linguagem científica ou o discurso escatológico.

Propomos uma incursão pela missiva de Artaud⁵¹, conscientes de que ela resiste a um gesto de interpretação. A leitura será feita com base em três ideias fortes que detetamos na sua estrutura interna: vontade, mentira e conflito. Tomando cada ideia como mote, faremos uma travessia pelo universo do autor e observaremos de que modo a mensagem deste texto comunica com toda a obra.

e além disso talvez a maior parte das vezes o texto não fosse de facto usado para ser dito e sim para outras coisas.” (<https://www.encontrosdodevir.com/>).

⁵⁰ Vera Mantero suprime a dedicatória “À Pierre Loeb” e a fórmula de saudação inicial “Cher ami”, que observamos no texto original.

⁵¹ Devido à sua extensão, optamos por incluir o texto traduzido no Anexo 2. No presente capítulo, transcrevemos apenas os excertos mais relevantes para a análise em curso. A natureza do estudo que desenvolvemos não permite uma análise comparativa detalhada entre o original e a tradução de Vera Mantero ou entre as diversas traduções do texto. Não obstante, deixamos algumas notas à consideração do leitor. Confrontando o original de Antonin Artaud com a tradução de Vera, vemos que a autora procedeu a cortes de texto pontuais, eliminando passagens de cariz escatológico mais pronunciado. Por outro lado, introduziu segmentos de texto repetidos, que encontramos entre parênteses retos em minúsculas, a fim de tornar o texto mais claro para o público.

Uma árvore de vontade que anda

Os primeiros versos da composição evocam um tempo mítico, semelhante ao das narrativas fundacionais de tradição oral. Neles se observa a formulação de uma profecia:

O tempo em que o homem era uma árvore, sem órgãos nem função,
mas [uma árvore] de vontade,
e árvore de vontade que anda, [uma árvore de vontade que anda...]
[esse tempo] voltará.
Existiu, e voltará.

Talvez o espectador imagine um ser antropomórfico, com raízes soltas da terra e cabeça humana inclinada sobre o horizonte. O princípio de equivalência de imagens na metáfora *homem-árvore* colhe influência em civilizações ancestrais com um imaginário de pendor animista. Na biografia de Artaud, assim como na sua obra pictórica e literária, há várias referências a árvores imbuídas de um poder mágico. Aníbal Fernandes, que traduziu e publicou o livro *Eu, Antonin Artaud*, assinala em nota de apresentação a “O Homem-Árvore”: “Na obra escrita de Artaud há muitas referências ao homem-árvore – esse que preserva a consciência sobrenatural das primeiras idades do mundo, ainda não pervertida pela sociedade, não dissolvida nas funções rasteiras de um organismo” (2007: 151).

Nas linhas e entrelinhas do texto, lemos a revolta contra uma visão funcional da existência humana, em que um órgão vale pelo desempenho da sua função fisiológica e o homem pela manutenção da ditadura do órgão. Na metáfora “uma árvore de vontade que anda” celebra-se uma força ou propulsão que perpassa o indivíduo. Uma conceção circular do tempo, que permite o regresso do homem a um estado de pré-consciência, recupera a presença de um espírito primitivo.

O “corpo sem órgãos”⁵² é fluxo, espaço onde a energia flui pelos nervos sem corte. Artaud destrói o organismo para salvar o corpo. E o seu *corpo-objeto*, descrito por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *L'Anti-Édipe*, de 1972, configura a anti produção: “Le corps plein sans organes est l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable. Antonin Artaud l'a découvert là où il était, sans forme et sans figure” (1972: 14).

⁵² Embora tenha sido forjada por Artaud, a expressão “corpo sem órgãos” celebrou-se com Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo a partir de 1980, com a publicação de *Mille Plateaux*, volume da obra *Capitalisme et Schizophrénie* que se sucedeu a *Anti-Édipe*, de 1972.

A ausência de órgãos cria um espaço vazio no corpo, ideia que povoa muitos textos e desenhos de Artaud. O vazio é possibilidade de criação, uma passagem que as forças do mundo atravessam. O poeta reclamava não ter ainda nascido – dizia-se *inné*. Pelo gesto criador o homem poderia gerar-se. Parte do processo seria um trabalho sombrio, que passava pelo conhecimento e pela aceitação de uma “dor própria”. A experiência de uma subjetividade cindida, entre unidade e dissolução, cria as feridas e as suturas, no homem como na obra. O fluxo – viagem incessante do sujeito – tem expressão poética na sua criação, seja ela literária, plástica ou performativa (Kristeva, 1977). Por isso, o autor escreve: “Nós somos os 50 poemas, o resto não somos nós”.

Um organismo de engolir

Porque a grande mentira foi fazer do homem, [fazer do ser humano], um organismo,

[a grande mentira foi fazer dele um organismo] INSPIRA:⁵³

ingestão, assimilação, incubação, excreção;

ingestão, assimilação, incubação, excreção; [VAI “PIORANDO”]

ingestão, assimilação, incubação, excreção; [PIORA AINDA MAIS]

[criando assim Sontag] toda uma ordem de funções latentes

que escapam ao domínio da vontade que delibera, [da vontade decisora],

a vontade que decide de si a cada instante; [CALMA:]

“Ingestão assimilação incubação excreção” são operações do corpo repetidas como segmentos de produção em série. Artaud denomina esta lógica de “produção automática”, por não ser um produto da vontade, associando-a a uma Humanidade Digestiva. Nega a vertente visceral do Homem que regula o seu dia-a-dia, sobrepondo-se à sua essência, a de ser vivo dotado de uma vontade que o impele. Afirma que o ser humano pode ser reduzido a um “organismo de tragar, pesado de carne, e que defeca”. Na sua atuação, Vera acentua o caráter maquinal destes processos. Repete os vocábulos de forma progressivamente mais rápida e cadenciada, acentuando a opressão que provocam. As suas notações de leitura demonstram este propósito.⁵⁴

O Homem enquanto expressão do divino foi subalternizado, subjugado para se tornar servo das suas funções orgânicas. O peso do corpo orgânico está tanto mais

⁵³ Os registos que figuram em letras maiúsculas, geralmente colocadas entre parênteses retos, são notas da artista que visam orientar a sua leitura durante a atuação.

⁵⁴ Embora não integre o guião principal, o documento foi também utilizado durante as apresentações públicas e contém notas relativas à leitura em palco.

presente quanto parte da humanidade sem sensibilidade (“dor própria”) ou ignorando-a propositadamente, exerce domínio sobre a sociedade humana, retirando-lhe a “vida mágica” para que foi destinado. Desviado da sua essência, que só esporádica e acidentalmente se manifesta, o Homem mais valera que o não fora.

Neste ponto se observa o recorte de um passado ligado à ideia de inspiração – sopro de ar no pulmão ou estímulo divino – que se exprime na vida mágica do ser humano. O contraponto a este passado, de onde surge o primeiro Homem-Árvore, é um presente manchado por “uma coleção de horrores”, a que se associa a Humanidade Digestiva. A inspiração existe, ainda, mas passou a ser rara. Deveria ter-se garantido a permanência desse Homem-Primeiro, ainda que todos os outros evoluíssem segundo as leis do corpo orgânico – com peso, ingestão, excreção – consumindo nessa evolução séculos de tempo.

Produção mágica vs. produção automática

Por isto mesmo eu julgo
que o conflito entre a Europa e a Rússia,
e [o conflito entre o Ocidente e o Islão],
mesmo que reforçados por bombas atômicas,
são coisa pouca, coisa pouca,
ao lado e em face do outro conflito
que vai repentinamente estalar
entre aqueles que mantêm uma Humanidade Digestiva, por um lado,
e por outro o Homem de Vontade Pura,
e os seus adeptos e seguidores,
muito raros, mas que têm a sempiterna força por si.

No final da Carta, Artaud refere uma guerra apocalíptica que dividirá a Humanidade. Apesar da singularidade da linguagem e do tom profético que a reveste, a narrativa não escapa ao esquema clássico de um conflito. De um lado, situa-se o Homem de Vontade Pura e seus adeptos e seguidores, que se dedicam à “produção mágica”. Do outro, os que cumprem uma Humanidade Digestiva, vivendo para a “produção automática”.

O conflito que a Carta anuncia é encenado num fundo mítico, mas a sua trama tem um alcance político. Artaud passa da dimensão de um conflito individual – que se joga no próprio sujeito – para a dimensão de um conflito político – que se alastra a toda a sociedade. Os “que mantêm a ordem do lucro” integram o grupo dos que caíram do rochedo magnético, isto é, cortaram os laços com a sua geografia e a história que ela

abarca e flutuam agora num espaço sem peso gravitacional, onde a força dos gestos se perde. A obstinação em acumular e guardar bens que não lhes pertencem levou-os a subestimar a ligação à sua própria vontade e, por extensão, à vontade dos outros homens. O poeta viu nesta fratura um perigo universal.

Nesta peça em tributo do povo serrenho, lembrando a gente que existiu e não encontrou no Caldeirão, Vera liga-se à corrente poética de comunicação com essa outra gente que nunca existiu, os Homens-Árvore:

Este desejo ardente do Artaud, um desejo desta humanidade, é um desejo que não me era nada estranho. Acho que eu também sempre desejei uma humanidade e os meus trabalhos muitas vezes são uma procura de se chegar a essa humanidade...



“Uma mulher cujo braço esquerdo sofreu uma profunda alteração”, *Os Serrenhos do Caldeirão*.



“Uma mulher que esvazia uma árvore”, *Os Serrenhos do Caldeirão*.

Matéria acidental

▪ John Cage – A invenção do silêncio

Fio narrativo C | Tempos: 12:15-14:14 e 50'15"-50'45"

A figura de John Cage surge duas vezes na peça, quebrando a lógica narrativa da antropologia ficcional oferecida ao público. A presença do compositor é introduzida por meio de fotografias e vídeo e cumpre uma função precisa neste solo, por estar associada a duas temáticas fundamentais da obra: o silêncio e a ausência de sentido.

Aos doze minutos de *Os Serrenhos do Caldeirão*, após a leitura de “Signes”, o aparecimento de Cage motiva uma reflexão sobre o silêncio. Numa alusão ao trabalho de bastidores, Vera conta que, após a ida à Serra, o seu computador avariou e foi substituído. Quando organizava as fotografias da Serra no novo computador, detetou quatro fotografias do compositor John Cage que tinham misteriosamente aparecido na mesma pasta. Atentemos ao comentário que tece sobre este episódio, registado no seu guião:

e eu olhei pra’ aquilo e achei / estranho,
// mas também achei simpático da parte do acaso, ter-me trazido pra’ ali aquelas fotografias... porque o Cage é aquela figura absolutamente... “positiva”! ele é cheio d’humor e de generosidade, de abertura de espírito, de inteligência...⁵⁵

É curioso observar que Vera associa o aparecimento desta figura ao *acaso*, realçando mesmo a palavra com uma leve subida de tom ao pronunciá-la. O vocábulo traduz o termo *hasard*, frequentemente usado por artistas das vanguardas do início do século XX, desde que Jean Harp, em 1915, apela ao seu uso na composição de obras de arte. Dadaístas e surrealistas viriam a explorar esta prática, cultivando a ideia de um criador que renuncia aos seus poderes e de uma obra com relações com a vida quotidiana e os seus incidentes fortuitos.⁵⁶

Feliz com este encontro, Vera acrescenta:

⁵⁵ As barras verticais do excerto são uma opção de Vera Mantero e assinalam pausas no débito do texto.

⁵⁶ George Brecht, em *L’Imagerie du Hasard*, regista as potencialidades desta prática: "Le hasard dans les arts offre un moyen d’échapper aux partis pris qui ont nourri notre personnalité de par notre culture et notre passé personnel, c’est-à-dire, c’est le moyen de parvenir à une plus grande généralité. (...) Le réceptacle des formes accessibles à l’artiste devient ainsi non déterminé, et en fin de compte comprend toute la nature, car la reconnaissance de la forme significative ne devient limitée que par la personnalité de l’observateur." (1957 : 113-115)

//! ainda por cima o Cage é o inventor do silêncio⁵⁷... ele inventou o silêncio.
inventou-o e também descobriu que ele não existe. //

e a serra também inventou o silêncio, eu encontrei muito silêncio na serra, por isso pareceu-me que... que tudo aquilo batia certo, que fazia sentido.

A autora regista em paralelo a invenção (fabrico) e a descoberta (recepção) do silêncio pelo lugar e no lugar: “a Serra também inventou o silêncio, eu encontrei muito silêncio na Serra”. Na associação Cage – Serra, Vera faz afirmações contraditórias, mas utiliza um conector discursivo que sugere uma relação explicativa ou conclusiva entre orações – “por isso”. Um certo *nonsense* pontua este segmento do discurso ficcional, minando a funcionalidade da linguagem.

Examine-se a seguinte frase de John Cage, destacada de “45’ For a Speaker”, texto incluído em *Silence*, de 1961:

20’’ There is no
such thing as silence. Something is al-
ways happening that makes a sound. (1961: 191)

Atente-se à temporalidade associada à frase – 20’’. Não é comum num texto escrito a associação de palavras a uma duração. Essa marca pertence habitualmente aos códigos da notação musical e salienta a materialidade da frase enquanto conjunto de sons que ocorre no tempo. A disposição gráfica da frase na página evoca um uso poético da linguagem e a divisão da palavra *al-ways* contém em si uma ambiguidade que não será inocente. Todos os caminhos – *all ways* – apontam para o som, para a escuta, seja ela exterior ou interior. Em “Composition as a process”, da mesma obra, Cage regista:

There is no such thing as silence. Get to an anechoic chamber and hear there thy nervous system in operation and hear there thy blood in circulation. I have nothing to say and I’m saying it. (*idem*: 51)

O corpo produz uma tessitura de onde se destacam duas linhas de som: agudos emitidos pelo sistema nervoso central e graves emitidos pelo bater do coração. A ausência de som é uma impossibilidade para o ser humano. O organismo vivo contém sonoridades

⁵⁷ Os sublinhados são usados pela autora para assinalar no guião segmentos textuais a enfatizar na leitura.

em permanente manifestação. Pensemos sincronicamente: ao mesmo tempo que não existe, o silêncio só pode ser inventado pelo ouvido que o procura. O músico que sorri de olhos fechados ao fundo da sala parece entregar-se à fruição de um paradoxo: o silêncio não existe e cada ouvinte num dado instante está a inventá-lo.



Os Serrenhos do Caldeirão, Luís da Cruz

A segunda entrada de John Cage dá-se aos cinquenta minutos, após o canto aos descortiçadores. É projetado um excerto de *Écoute*, um documentário de Anne Grange e Miroslav Sebestik realizado em 1992, onde ouvimos o músico aludir ao tema da ausência de sentido na música e no riso:

There was a German philosopher that was very well known, Immanuel Kant, and he said that there were two things that don't have to mean nothing. One is music and the other is laughter. Don't have to mean nothing, that is, in order to give us very deep pleasure.

No documentário, Cage identifica a experiência do silêncio com a do trânsito, observando em ambos a pura ação do som, nas suas variantes de intensidade, altura e duração. Na base desta sensibilidade está uma abertura à totalidade do campo sonoro, a ideia de que todos os ruídos podem ser trabalhados musicalmente como instrumentos. Investigando princípios filosóficos do budismo *zen* e modelos de estruturas rítmicas da música oriental, Cage explorou as noções de acaso e indeterminação como estratégias de composição. O bailarino Merce Cunningham acompanhou-o nesta busca⁵⁸, aplicando as

⁵⁸ RoseLee Goldberg sublinha o lastro deixado pela geração de Cage e Cunningham em artistas como Simone Forti, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd, Debora Hay ou Trisha Brown. E regista em que medida estes artistas da Nova Dança marcaram o cenário das artes pós-modernas: “Inspirados ora pelas explorações iniciais de Cage com os materiais e com o acaso, ora pela

mesmas noções à sua prática de dança e testando a inclusão do movimento natural e de gestos do quotidiano em coreografias. Para John Cage, a música deve ser fruída pela sua materialidade. Não precisa de um significado emocional ou racional. A música é pura exterioridade e a escuta também.

Quando Vera recorre a documentos (fotografias e vídeo) acidentalmente aparecidos numa pasta do seu computador, está a seguir os passos de Cage. O acaso irrompe em *Os Serrenhos do Caldeirão* e a matéria acidental traz novos dados ao jogo de composição. A função desta matéria – fortuita, simultânea e surpreendente – é abrir perceções, criar elos, despertar sensibilidades.

liberdade dos *happenings* e das obras do grupo Fluxus, começaram a incorporar experiências semelhantes no seu trabalho. A sua abordagem das diversas possibilidades de movimento e de dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar as “instalações” iniciais e os quadros vivos quase teatrais. Do ponto de vista teórico, (...) a recusa em separar as atividades artísticas da vida quotidiana e a conseqüente incorporação de determinados materiais, como acções e objectos do quotidiano, nas performances. Na prática, (...) utilizações do espaço e do corpo totalmente originais...” (1979: 173). Recordamos que Vera Mantero investigou as práticas destes criadores, tendo inclusivamente sido aluna de Trisha Brown.

Matéria coreográfica

▪ O girar da roda

Bloco poético 1 | Exercício coreográfico 1 | Tempo: 00'05"-03'50"

Regressemos ao momento de abertura de *Os Serrenhos do Caldeirão*. De pé, no centro do palco, com o tronco a seus pés, Vera entoa uma canção de trabalho da tradição oral portuguesa. A voz atravessa o espaço e o tempo, uma luz quente de tom amarelo destaca os contornos do corpo e do objeto, que se evidenciam na escuridão do palco. O rosto da bailarina tem uma expressão contida e o corpo permanece inicialmente estático. O cantar dará origem a uma pequena coreografia⁵⁹, que analisaremos em detalhe, procurando esclarecer a ligação entre a palavra cantada e o gesto dançado.

Antes, porém, atentaremos no documento oral captado por Michel Giacometti em Pampilhosa da Serra, Coimbra, incluído no *Cancioneiro Popular Português*⁶⁰ e na *Filmografia Completa de Giacometti*. O poema reporta-se ao labor de uma tocadora de roda que movimentava um engenho de rega pela força do andar:

Esta roda está parada
Ai por falta de tocadador
Ai a roda já pode seguir
Ai que a toca o meu amor

Vera recupera o cantar de Apolinária de Jesus, moleira de Dornelas: “A mulher da roda”, que Giacometti documentou em filme⁶¹ no ano de 1972. As margens do rio Zêzere tinham outrora pequenas hortas, irrigadas por um sistema hidráulico com uma roda de madeira erguida sobre um poço, movida sob a pressão dos pés de um homem ou de uma mulher.

Esta prática rural foi analisada de modo exaustivo, em 1996, no ensaio “A mulher da roda”, de Ana Paula Guimarães.⁶² Segundo a autora, a figura feminina – em equilíbrio, numa postura de trabalho, técnica e arte, de pés ajustados ao *rasto*⁶³ do engenho – ergue-

⁵⁹ Para acesso a imagens do segmento coreográfico, consultar o anexo 4.

⁶⁰ Cf. *Cancioneiro Popular Português*, de Michel Giacometti, elaborado com a colaboração de Fernando Lopes Graça e editado pela Círculo de Leitores, em 1981 (p. 145).

⁶¹ Cf. “Cantos de trabalho”, *Filmografia completa de Michel Giacometti*, DVD 4, vídeo 1, Dornelas, Pampilhosa da Serra, Coimbra, 1972.

⁶² O estudo de Ana Paula Guimarães foi feito com base no documentário de Giacometti que Vera inclui também n’*Os Serrenhos do Caldeirão* (21:24).

⁶³ Tábua estreita que reveste o disco, sobre a qual o tocadador coloca os pés para acionar o engenho de água.

se literalmente entre o céu e a terra para operar uma transferência de lugar: “Ela eleva a água que há de regar o campo que há de dar o fruto que há de alimentar a mulher (que há de ter o filho) que há de mover a roda que há de elevar a água que há de regar o campo... que há de (...) esconjurar a morte...” (1996: 356).



A mulher da roda, Michel
Giacometti, 1972.



A mulher da roda, Michel
Giacometti, 1972.

A trabalhadora fazia girar o disco colocando os pés no *rasto*, tábua de forro estreita que reveste o disco, quando o caudal da água já não é suficiente para acionar o mecanismo. Ela opera sobre o solo uma ação transformadora e regenerante. Abre sulcos de água na terra, semelhantes às veias e artérias que fazem circular o sangue no coração. Usa o seu peso para criar um fluxo de movimento, que em tempo próprio age sobre o espaço natural. Guimarães regista:

O gesto sacrificial desta mulher, bomba de um sistema, é intuitivamente cumprido pela coordenação entre a inspiração que recebe o alento e a expiração que proporciona a força permitindo o calcar lento e enérgico dos pés sobre o forro do disco, significativamente chamado o *rasto*. (*idem*: 359)

O seu cantar é também um cantar de desejo. O campo privado de água é metáfora do corpo em carência amorosa, sinal de uma ferida ou uma ausência. Há variantes regionais do poema oral que relatam conflitos de ordem familiar ou comunitária. Atentemos nas duas versões que se seguem e que Giacometti também documentou:

Esta roda 'stá parada.
Quem seria que a parou?
Foi a mãe do meu amor
Que esta noite aqui passou.

Ai ao mar largo sem ter fundo
Ai mais vale andar no mar largo
Ai que andar nas bocas do mundo

Ai ao mar largo, ao mar largo

O ranger da roda, grave e intercalado, mistura-se com o burburinho da água, agudo e contínuo⁶⁴, formando ambos uma tessitura sonora sobre a qual a mulher canta. A tremura e o grão da voz devem-se não só à idade avançada da tocadora e à sua fadiga, mas também a uma técnica de modulação transmitida de geração em geração e que é traço estilístico de muitos cânticos populares. O poema é entoado com intervalos regulares entre versos e obedece ao ritmo respiratório que exige o labor. Em várias versões da cantiga, é frequente a repetição do final de cada verso no início do verso seguinte, marca formal que se inscreve na técnica do paralelismo e do leixa-pren medieval.

No horizonte, os campos estendem-se para lá da vista. Não há determinismo no pensamento da tocadora de roda ou consciência de uma qualquer fatalidade biológica. Por isso, responde de modo desprendido, se a inquirirem sobre o que leva no pensamento:

- Em que pensa enquanto toca a roda?
- Em nada.

Não obstante, colocando o seu peso em movimento, a tocadora de roda estabelece uma relação precisa com o mundo, transportando nos seus gestos uma memória cinética e uma mensagem filosófica. Observemos o modo exato como transfere o peso de um pé para o outro. Com o tronco inclinado para a frente, apoia as mãos nas travessas e guarda o olhar baixo, na direção do *rasto* e da água. Mantém um ritmo regular nas passadas, que apenas vai afrouxando quando as pernas acusam cansaço.

O seu labor pode ser aproximado do do bailarino e o movimento analisado à luz de dispositivos como os que Rudolf von Laban⁶⁵ definiu: espaço, tempo, fluxo e peso. Laurence Louppe afirma que

⁶⁴ Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, em nota a uma publicação áudio da canção, assinalam que a voz da tocadora entoa uma melopeia modal *orientalizada* que contrasta com a melopeia diafona da nora, acrescentando que a entoação nem sempre é segura, em virtude do esforço físico exigido pela tarefa.

⁶⁵ Rudolf von Laban (1879-1958) foi um coreógrafo austro-húngaro que se tornou um exímio teórico de dança, sobretudo por ter criado dois sistemas de notação de movimento até hoje usados. No primeiro sistema, as qualidades de movimento eram caracterizadas em dispositivos relacionais postos em articulação – espaço, tempo, fluxo e peso. No segundo, Laban desenvolve a teoria do *effort-shape*, assente nas qualidades de transferência de peso, dando importância primordial às *inner attitudes* que conferiam *nuances* qualitativas ao movimento. De cariz mais filosófico, o segundo sistema dá menos importância ao que o homem *faz* do que àquilo que ele *é* em movimento.

é sobretudo pelo aspeto estilístico (qualitativo) destes dispositivos relacionais que um movimento, dançado ou não, é portador do que Laban chama “valores” (*values*) morais ou filosóficos que nos “animam”, no sentido lato da palavra (...). Os “valores” transportados pelas nossas intenções situam-se nas margens do visível, surgindo frequentemente na orientação temporal ou espacial do nosso movimento. (1997: 140-141)

Regressamos a Vera e à pequena coreografia de abertura da peça; indaguemos que “valores” nos sugere a orientação temporal e espacial do seu movimento. Com gestos vagarosos, a bailarina dobra-se para pegar no tronco de cortiça. Enquanto se move, irá entoar a cantiga três vezes. Com o lenho entre os braços, ao nível da anca, roda sobre si em órbita lenta e ergue-o acima da cabeça, deixando-o depois descer novamente, num movimento sagital contido e lento. Vera desenha uma espiral controlada, numa relação encadeada e contínua entre o centro e a periferia, a frente e a retaguarda, o alto e o baixo⁶⁶.

De frente para o público, começa a desenhar meios-círculos com o tronco, balouçando-o pela frente do corpo. O peso do objeto determina a velocidade da rotação e a força da bailarina a suspensão no ar. O movimento estreita-se: meios-círculos dão lugar a pequenos balanços, primeiro, e a uma breve oscilação, depois, até o objeto ficar imóvel e a bailarina o pousar no chão. A relação entre a bailarina e o tronco é determinada sobretudo pelo volume e peso do objeto. O corpo é um duplo eixo: gira e faz girar o lenho. O desenho de movimento por ela executado vai do círculo à sombra. O circuito poderia representar-se do seguinte modo: *círculo > meio-círculo > balanço > oscilação > imobilidade > sombra*. O gesto fecha com a progressiva diminuição do movimento e da luz no palco.

Perguntamo-nos, com Laban, que figura é esta em rotação e que *nuances* qualitativas marcam o seu corpo movente. A mulher-engenho é metáfora de um mundo rural em extinção, mundo que comporta conflitos que a coreografia também enuncia. O corpo torna-se máquina de sobrevivência. Quem não roda não rega. Quem não rega não colhe. Quem não colhe não come. A exatidão do passo da tocadora é mimada pela bailarina e transferida para a oscilação

⁶⁶ O solo *Dance of Day*, que Genevieve Stebbins criou em 1892, foi pensado como uma demonstração sobre os processos de elaboração da espiral. A peça foi considerada por vários teóricos (entre os quais Laurence Louppe) como a primeira proposta de dança contemporânea. A coreógrafa gostava de trabalhar com “quadros vivos” e poses estatuárias, tendo difundido uma nova *performance* na América e influenciado futuros autores com a sua conceção de espiral. Nomes como Harald Kreutzberg, Pina Bausch, Ingeborg Liptay, Mary Wigman, José Limón, Trisha Brown, Dominique Petit, Olivia Grandville exploraram de diferentes modos a espiral no seu trabalho coreográfico.

controlada do tronco. Como a mulher na roda, também ela se move continuamente sem sair do lugar.

As imagens de Giacometti comovem o espectador. Não pela nostalgia do girar da roda, mas pelos gestos que com ela se perderam. Alegoria do tempo parado, a roda evoca condições sociais, culturais e materiais de um país a que ninguém por certo desejará regressar. No entanto, como observa António Guerreiro,

a peça faz-nos sentir que nós, homens modernos, perdemos os nossos gestos, como disse um filósofo. Os gestos mais simples e quotidianos tornaram-se estranhos ou foram absorvidos por uma máquina negativa. E isto, que um competente analista dirá que é esquizofrenia, tem uma dimensão trágica. (2013)

Vera capta no movimento funcional uma dimensão ritualística. Duríssimo, o labor agrícola obrigava a um conhecimento *ligado* do mundo. Ligações sucessivas configuravam uma cultura transmitida de geração em geração – do pé ao rasto, do rasto ao rio, do rio ao campo, do campo ao grão, do grão ao corpo, do corpo ao corpo do outro... A mensagem desta figura feminina assemelha-se à que o Homem-Árvore anuncia: a da existência de *homens de vontade pura*, ligados a um *rochedo magnético*, aqui roda de um moinho, assumindo uma *vontade própria*, um *pensamento próprio*, uma *dor própria*.

▪ A mulher-árvore

Bloco poético 6 | Exercício coreográfico 2 | Tempo: 51'32"-01'09'08

Uma mulher em pé atrás de uma árvore.
Uma mulher em pé atrás da árvore que tem ao colo.
Uma mulher em pé que se esconde atrás da árvore que tem ao colo.
Uma mulher que tenta decidir o melhor lugar onde plantar uma árvore.
Uma mulher com uma árvore ao peito.
Uma mulher com cornos de árvore.
Uma mulher com o seu trofeu.
Uma mulher halterofilista e silvicultora.
Uma mulher que esvazia uma árvore.
Uma mulher que deixa uma árvore estonteada.
Uma mulher que observa pacientemente o outro lado do mundo através de uma árvore.
Uma mulher que tem as *correntes da terra ligadas às correntes do poema*.
Uma mulher unicórnio.
Uma mulher que está absolutamente convencida de que é Napoleão⁶⁷.
Uma mulher carregando um fardo ou uma cruz.
Uma mulher com uma estola de árvore.
Uma mulher-soldado.⁶⁸
Uma mulher-soldado que perdeu a cabeça.⁶⁹
Uma mulher cujo braço esquerdo sofreu uma profunda transformação.
Pietà de cortiça.
Uma mulher pendurada numa árvore.
Uma mulher pensadora.
Uma mulher que dorme em cima de uma árvore.
Uma mulher que trepa a uma árvore.
Uma mulher que deixa uma árvore em suspenso.
Uma mulher com um enorme falo.
Uma mulher enrolada aos pés de uma árvore.
Uma mulher que morreu esmagada por uma árvore.

O segundo fragmento coreografado⁷⁰ do solo ilustra também uma curiosa relação entre palavra e movimento: funda-se num texto e dá origem a outro. A partir de “Carta a Pierre Loeb”, Vera Mantero concebe uma coreografia acompanhada por versos⁷¹.

⁶⁷ O presente texto é da autoria de Vera Mantero e acompanha a coreografia. Alguns versos foram posteriormente substituídos pela autora. No vídeo que documenta a peça, consta a primeira versão desta frase: “Uma mulher com um chapéu de árvore”. O mesmo sucederá com outros versos, de seguida assinalados. Deixamos aqui registada a versão que ouvimos em Serralves, a 1 de maio de 2016.

⁶⁸ A frase “Uma mulher-soldado.” veio substituir “Ela para um lado ele para o outro.”.

⁶⁹ A frase “Uma mulher-soldado que perdeu a cabeça.” veio substituir “Ele para um lado ela para o outro.”.

⁷⁰ Para acesso a imagens do segmento coreográfico, consultar o anexo 5.

⁷¹ No Guião de *Os Serrenhos do Caldeirão* o segmento é designado como “posturas da Mulher-Árvore”. Cf. Anexo 1.

Num primeiro momento, Vera manipula o tronco oco, tomando-lhe o peso e observando as formas. Experimenta acomodá-lo em várias posições e coloca-o em relação com o corpo, compondo uma determinada imagem. Depois, estabiliza a posição durante alguns segundos⁷² ou adiciona uma pequena ação ilustrativa⁷³. Articula, em seguida, uma frase que sugere um sentido figurativo para aquela imagem. O processo é repetido, dando origem a uma série de vinte e oito quadros.

Se, por um lado, cada imagem se autonomiza das restantes, por outro, está formalmente ligada a (pelo menos) duas – a anterior e a posterior. O espectador assiste à formação dos quadros e pode ver os estádios intermédios da matéria em (trans)formação. O silêncio convoca a atenção para detalhes do movimento, como a transferência de peso ou a descoberta de um ponto de equilíbrio. A associação entre duas figuras – a performer e o objeto – dá origem a uma terceira, que Vera nomeia de “postura” no guião da peça. É pela articulação entre o movimento e a palavra que se opera a transformação mágica – poética e ficcional.

Nos primeiros quadros, o objeto é designado como “árvore”. A partir do sexto, converte-se em corno, troféu, haltere, chapéu, fardo, cruz, estola, braço, Cristo, falo... Torna-se ainda corrente poética, energia que liga a bailarina ao poema e à terra. Pode, por conseguinte, oscilar entre concreto e abstrato, lembrar práticas pagãs ou religiosas, tornar-se carne e osso de uma anatomia ou pedra esculpida de arte sacra. Nas últimas posturas, volta a ser referido como “árvore”, estando continuamente ligado à figura feminina que o público presente ser já não a “conferencista”, mas uma personagem anónima e universal. O espectador vê uma miríade de figuras naquele tronco e talvez se questione sobre as micro- e macropaisagens de uma serra (e de uma forma de vida) por descobrir.

Randy Martin, em “Dance and its others”, perspetiva o movimento como uma abertura de possibilidades operada pela ligação entre o agir e o pensar:

Dancing bodies reference a social kinesthetic, a sentient apprehension of movement and a sense of possibility as to where motion can lead us, that amounts to a material amalgamation of thinking and doing as world-making activity. (2004: 48).

⁷² Observamos exemplos deste procedimento nos quadros 1 – “Uma mulher em pé atrás de uma árvore”, 6 – Uma mulher com cornos de árvore” e 23 – “Uma mulher que dorme em cima de uma árvore”.

⁷³ Pequenos gestos, cumprindo uma função mimética, surgem, por exemplo, nos quadros 4 – “Uma mulher que tenta decidir o melhor lugar onde plantar uma árvore”, 9 – “Uma mulher que esvazia uma árvore” e 23 – “Uma mulher que trepa a uma árvore”.

O espaço onde se inscreve cada imagem é um espaço neutro onde as posturas da Mulher-Árvore se revelam como matéria espacializada. O tempo de emergência de cada quadro marca um ritmo regular. O silêncio liga-desliga cada imagem da corrente poética da dança. Embora a semântica do texto reenvie para a figura criada por Artaud, a presença do silêncio como matéria recorda o poema de Prévert – “nenhum sopro nenhum ruído nenhum suspiro”, “nenhuma súplica nenhuma interrogação nenhuma exclamação”.

Muito embora este jogo⁷⁴ seja específico da peça em estudo, ele partilha uma característica com a maior parte dos processos criativos da autora e revela um traço fundamental da sua poética: a ausência de um planejamento mental anterior ao movimento. Vera assegura: “Tenho muita dificuldade em acreditar nos materiais que são pensados *a priori*, acredito muito mais naquilo que surge pela experiência e pelo fazer”. Explicando o que está na base da sua desconfiança, acrescenta: “não acredito completamente na sensibilidade desses materiais”.



Os Serrenhos do Caldeirão, Humberto Araújo.

Em entrevista a Tiago Rodrigues, no Festival Alcântara 2010, Vera apresenta um dos seus livros favoritos, *Dada et les Arts Rebelles*, de Gérard Durozoi, retratando-o como “um autêntico manual de composição”. Assumida a sua *linhagem* dadaísta, compreendemos a importância que técnicas como a colagem, a montagem ou os jogos podem ter no seu trabalho. A propósito da última técnica, vejamos alguns preceitos do inusitado manual:

Transformations de jeux préexistants (...) et invention de jeux inédits (...) définissent conjointement des comportements et un espace de sociabilité potentielle capables de

⁷⁴ A palavra *jogo* foi usada pela coreógrafa na descrição da dinâmica descoberta em estúdio. Manipulando livremente o tronco de cortiça com um espelho à sua frente, Vera reparou que as imagens refletidas sugeriam outras imagens por associação de forma. Depois de reunir material suficiente, fez uma seleção dos elementos e testou o seu encadeamento.

déjouer les exigences du monde extérieur. À condition, toutefois que le jeu lui-même soit pris au sérieux et qu'ainsi il confirme son aptitude à contredire, ou à mettre momentanément entre parenthèses, la pesanteur, la pauvreté ou la vanité d'une réalité qu'il récuse par son existence même. (Durozoi, 2005: 76)

O dilema agir-pensar marcou o percurso de Vera Mantero desde o início e mereceu já uma atenção particular por parte de diversos investigadores de dança e performance. Sílvia Coelho, em *O Espinho de Kleist e a possibilidade de dançar-pensar*, procede a um estudo comparativo do texto *Sobre o Teatro de Marionetas* (1810), de Heinrich von Kleist, e do solo de Vera Mantero *Talvez Ela Pudesse Dançar Primeiro e Pensar Depois* (1991). Partindo de uma análise da falácia da oposição corpo-mente, a dissertação “trata, por um lado, da questão de a consciência emergir depois do gesto ter sido feito, e por outro, do pensamento como fardo que impede e bloqueia a ação” (Coelho, 2010: 5).

Atentemos no texto de divulgação de um *workshop* orientado por Vera Mantero e no modo como estende a outros a ideia de um “corpo pensante”:

A relaxação, o uso da voz, a escrita, a respiração e a associação livre são alguns dos meios a serem usados neste workshop por forma a chegarmos aos movimentos, ações, estruturas e desejos de composição que se encontram neste momento em nós (...). Serão também importantes os estados particulares de consciência, a atenção a sinais exteriores e interiores (*awareness*), o uso do espaço e a exploração de objetos e materiais. Ironia e mãos vazias levar-nos-ão mais longe ainda.⁷⁵

É de salientar o modo como se enumeram meios de natureza completamente diversa, misturados no discurso de modo pouco cartesiano. Meios físicos, de natureza mecânica ou sensorial – como a respiração, o relaxamento muscular ou a voz – surgem mesclados com meios do intelecto – como a escrita, a associação livre, a consciência ou a *awareness*⁷⁶. A expressão “desejos de composição” subtrai o processo a uma lógica puramente conceptual e remete-o para uma dimensão física e emocional. O convite lança ainda a ideia (preciosa) de que, mesmo ao desejo, é necessário *chegar*.

Voltando à coreografia em análise, verificamos que o espelho devolve ao criador a perspectiva do outro, espectador, alteridade sem a qual a dança, enquanto arte performativa, não

⁷⁵ Vera Mantero, texto de divulgação de “O Corpo Pensante”, workshop de improvisação e interpretação.

⁷⁶ Pode definir-se *awareness* como um estado de atenção, abertura e permeabilidade a estímulos interiores e exteriores que é essencial ao trabalho do bailarino.

existe. As imagens em movimento orientam a descoberta de uma composição⁷⁷ feita a partir do interior da matéria em metamorfose. Este modo de compor dá lugar a uma escrita⁷⁸ inconfundível, cujos fundamentos remetem para práticas da arte moderna europeia e americana⁷⁹. Enquanto “laboratório da escrita [coreográfica]” (Louppe, 1997: 223), a composição integra múltiplas dinâmicas de jogo. Laban investigou o fluxo de movimento natural e os focos de tensão, através de uma espécie de jogo de xadrez, onde se ensaiavam todas as possibilidades de movimento da “cinesfera”⁸⁰. Cunningham abraçou a filosofia do acaso e recorreu ao *chance-process*, método aleatório que evita estereótipos do bailarino, permitindo o acesso a estruturas profundas habitualmente inacessíveis. Steve Paxton lançou o *contact-improvisation*, usando-o como matriz da obra, técnica de formação e meio de investigação da matéria e do bailarino.

Em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Gonçalo M. Tavares comenta uma afirmação de Novalis, para quem o artista devia unir “sem cessar extremos opostos” (1989: 24). O escritor português faz uma apologia desta prática como estratégia de criação:

Unir sem cessar pressupõe unir coisas desunidas, desligadas, e quanto mais afastadas, quanto mais improvável a sua ligação, melhor. (...) ligações individuais, privadas, no sentido em que não pertencem a mais ninguém e não são copiáveis, são surpreendentes; ligações que só podem ser feitas por indivíduos livres, desligados de fórmulas fixas, porque estas emperram, colocam-se à frente da imaginação e impedem o seu funcionamento. (2013: 137)

A diversidade de documentos a que Vera recorre nesta conferência-performance – de natureza musical, filosófica, literária ou coreográfica – e a singularidade do material que com eles produz comprovam a sua vocação para criar ligações improváveis.

Observemos um exemplo da sua permeabilidade numa história sucedida durante a circulação da peça. Em abril de 2015, a convite da Associação Cultural Materiais Diversos, Vera visitou uma escola primária de Alcanena e apresentou em sala de aula excertos de *Os*

⁷⁷ Conforme explica Laurence Louppe, o termo *composição* designa a “matriz de invenção e organização do movimento que dará origem à obra” e uma “filosofia de acção” (1997: 223), “implica um desenvolvimento a partir de movimentos originais suscitados pela inspiração individual” (*ibidem*).

⁷⁸ Na aceção de Louppe: “A escrita é para nós o que funda o acto coreográfico, independentemente das suas conceções ou definições, porque contém todo o *trabalho* da dança” (1997: 222).

⁷⁹ Para uma abordagem a métodos de composição, aconselha-se a leitura do texto “A composição”, integrado na *Poética da Dança Contemporânea*, de Laurence Louppe (1997: 221-253).

⁸⁰ A “cinesfera” designa o espaço da proximidade do bailarino, cujos contornos os membros podem alcançar; neste espaço se joga uma rede de interferências e tensões que Laban investigou longamente.

Serrenhos do Caldeirão. Assistindo à coreografia da Mulher-Árvore, certas crianças captaram instintivamente a dinâmica de jogo. Compreendendo o seu enunciado implícito, reagiam a cada quadro antes de a bailarina proferir a respetiva frase e atribuíam elas próprias um título a cada postura.

Narrando o episódio na entrevista que nos concedeu, comenta: “disseram coisas giríssimas, delirantes, coisas que eu não digo”. Depois da experiência na escola, Vera alterou algumas frases do seu texto, seguindo sugestões apontadas pelos mais novos. A sua abertura ao olhar da criança lembra uma frase de Arthur Cravan: “Allez courir dans les champs, traversez les plaines à fond de train comme un cheval; sautez à corde et, quand vous aurez six ans, vous ne saurez plus rien et vous verrez des choses insensées”⁸¹.

Na última postura da Mulher Árvore, Vera deita-se no chão de olhos fechados com o tronco atravessado sobre o corpo. A frase que ouvimos dá o mote para o fecho da peça. O palco escurece e ao fundo vemos uma última projeção da autoria de Michel Giacometti: José Pereira e Manuel José cantam a “Oração das Almas”. Temos a impressão de que a entoam em memória da Mulher Árvore, fechando assim um ciclo.

Trágico e redentor, o final de *Os Serrenhos do Caldeirão* remete para o intangível, um “património imaterial” que nos une e suplanta, “um movimento interior, ancestral, telúrico” (Costa, 2013) em risco de desaparecer.



Luís da Cruz, *Os Serrenhos do Caldeirão*

⁸¹ A frase de Arthur Cravan é citada por Durozoi em *Dada et les Arts Rebelles* (2005: 54) e ficou célebre por ter sido publicada, em 1914, no n.º 4 da revista *Maintenant*. Este poeta anarquista interessava-se por dança e boxe, viajou longamente e foi o fundador e único redator daquela publicação, com cinco números.

▪ Improviso sobre canto

Bloco poético 7 | Exercício coreográfico 3 | Epílogo

Nesta conferência em volta de um tronco oco de cortiça, Vera Mantero retoma palavras e gestos esquecidos e sobre eles produz um trabalho de atualização no tempo e no espaço.⁸² Após o fecho da peça e o aplauso da plateia, a performer volta a comunicar com o seu público. Refere a surpresa que sentiu ao visitar as práticas laborais e musicais dos serrenhos e assinala que algo falta à sua peça. Lança então um desafio a todos os presentes: o de cantarem para ela dançar. Depois de um breve ensaio, o público entoia uma canção popular, enquanto a bailarina improvisa ao som daquele cantar.⁸³

Na entrevista realizada no Espaço da Penha, a autora destaca a importância deste momento, vendo nele um epílogo. O epílogo vem consolidar uma ideia que está na origem da obra, que atravessa todo o seu processo de composição e se inscreve e atualiza em cada mostra pública:

Com este *retrato alargado* dos Serrenhos do Caldeirão eu falo nesta peça de povos que possuem uma sabedoria que perdemos. uma sabedoria na ligação entre corpo e espírito, entre quotidiano e arte. mas uma sabedoria que podemos (e devemos, para nosso bem) reativar.⁸⁴

Contrariamente ao que sucede nas duas sequências coreográficas que integram a peça, previstas e marcadas, os movimentos do epílogo são livres, celebrando o instante que acontece e que torna a dança presente. Não há nesse instante público nem performer, a massa humana une-se e é por instantes um coletivo em *ligação*.

⁸² A este propósito, recordamos uma frase de Richard Schechner, que pensa a associação entre performance e ritual: “Rituals are collective memories encoded into actions.” (2002: 52)

⁸³ “No fundo, o epílogo é tentar retomar algo. É tentar pôr nas pessoas – nas suas gargantas, nos seus corpos – aqueles sons e aqueles sons servirem para alguém que trabalhe, que dance. [Para que] façam uma coisa juntas e, se calhar, apercebam-se de que é tão fácil aprender uma cançoneta ou uma melodia num minuto. E, de repente, estão todos ali a cantar.” Reiterando a importância de se repor em marcha ações em conjunto, a criadora alude a instâncias como o Festival Andanças, que se dedicam a essa tarefa de um modo especializado. Os festivais de Verão são um outro exemplo atual destas práticas que se multiplicam a cada ano, oferecendo alternativas às tradicionais festas populares.

⁸⁴ Cf. Página oficial da estrutura Rumo do Fumo.

O coreógrafo pós-moderno é portador da herança de gerações de outros que lutaram contra um uso segmentado e maquinal do corpo – ainda que perfeito ou idealizado, na linha de montagem da fábrica, como o corpo na barra da escola de ballet. Na contemporaneidade, cada bailarino funda o seu próprio corpo, descobrindo nele um instrumento de saber, de pensamento e de expressão.

Laurence Louppe, no ensaio “O corpo como poética”, observa que

A anatomia humana e mesmo as funções elementares do corpo foram revisitadas e, por vezes, destacadas ou deslocadas pela dança contemporânea, a fim de a reclamar, além das formas admitidas e reconhecíveis, todos os outros corpos possíveis, corpos poéticos susceptíveis de transformar o mundo mediante a transformação da sua própria matéria. (1997: 74-75)

As extremidades guardam a memória de um poder perdido e os membros superiores e inferiores podem perder funções ou desaparecer. A cabeça tanto se torna personagem principal como mero peso ou brinquedo sobre o chão. A primazia é dada ao tronco como centro supremo de expressão – “o busto, lugar das funções, lugar das vísceras, o tronco, o animal em nós retido há muito nos limbos do sentido” (1997: 73).

Paradoxalmente, enquanto o corpo que dança se liberta, há um outro corpo que se retrai, subtraindo-se à sua dimensão cinética e expressiva. No documentário *Let's Talk about it now*, de Margarida Ferreira de Almeida, em 1999, Vera Mantero assinala esta problemática:

Nós estamos sobrecarregados de pensamento e temos um débito de movimento, a meu ver (...) O corpo é o que nós somos. Para mim é exclusivamente o que nós somos. (...) Tudo o que há de extraordinário em nós, no ser humano – o espírito, a sensibilidade, a emoção, todas essas coisas – são coisas que vêm do nosso corpo, elas surgem-nos no espírito e no nosso pensamento porque estão no nosso corpo. (17'53-19'04)

“Politics goes nowhere without movement” – escreve Randy Martin (1998: 3). Se Vera representa um mundo em falência – material e espiritual, individual e coletiva, por abandono e desagregação –, pode o seu movimento impulsionar o movimento de outros? Pode a breve coreografia religar-nos a um mundo em erosão ou somente assinalar o vazio que ele deixa em nós?

Anti-erosão, um desejo de humanidade

Regressemos à génese da peça, o Festival Encontros do DeVIR 2012. Abertamente assumido como *manifesto político*, o projeto chama a si a responsabilidade de pensar o território algarvio, questionando o presente e perspetivando o futuro. O desafio lançado por José Laginha aos artistas convidados obriga a pensar a dupla dimensão poética e política de cada objeto que integra a programação do Festival.

No caso de Vera Mantero, como articular uma poética da performance com uma política do território?⁸⁵

Embora não tenha conhecido habitantes da Serra do Caldeirão, através do arquivo de Giacometti, Vera acede a vozes e cantares de uma realidade em erosão. O mundo expresso por aquele linguajar perdeu-se já. E não subsiste senão como uma *ruína*, no poema de Prévert, um *silêncio*, segundo Cage, ou uma *vontade pura*, no dizer de Artaud.

Em *Os Serrenhos do Caldeirão* nenhuma arte procura *traduzir* outra, antes concorrem todas, na sua diversidade de linguagens, para a construção da peça. Nenhum poema se explica, antes é lido. Nenhum gesto se descreve, antes se dança. Nenhuma imagem é analisada, antes se vê. O espectador assiste às transformações do sensível, que ativam a sua compreensão do mundo e promovem o pensamento crítico. É conduzido ao *coração vivo e central* do interior algarvio e confrontado com a sua *realidade fundada, fundamental* (Helder, 1999).⁸⁶

⁸⁵ Allsopp e Lepecki observam a importância do sensível e do político nos processos de composição das artes performativas: “Contemporary dance discovers choreography as the polarizing performative and physical force that organizes the whole distribution of the sensible and of the political at the level of the play between command and demand, between moving and writing, as those central elements for all performance composition” (2008: 4).

⁸⁶ Durante a nossa entrevista, Vera Mantero refere que o texto “Por exemplo”, de Herberto Helder, a acompanhou durante o processo de criação. Em *Os Serrenhos do Caldeirão*, a única alusão direta ao texto ocorre quando se introduz a leitura de “O Homem-Árvore”. Vera sugere que Artaud tinha “as correntes da terra ligadas às correntes do poema”, recorrendo a uma expressão do poeta e convocando o seu nome. Cf. Anexo 1 – Guião da peça.

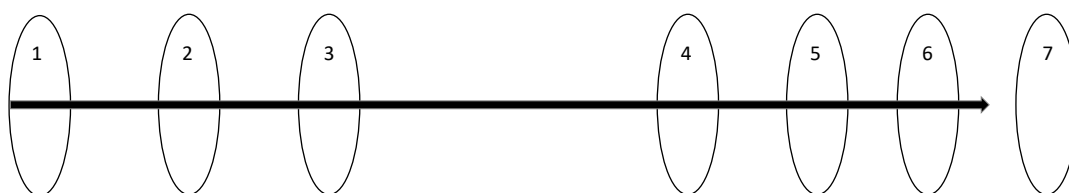
3. Dispositivo

O tempo que dedicámos ao estudo de *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional* revelou o surgimento de um dispositivo que estávamos longe de imaginar no início da investigação. Depois de um contacto continuado com a peça, após pesquisa sobre os diversos materiais e autores e já com a maior parte da dissertação redigida, começou a ganhar forma no nosso imaginário o desenho de uma linha entrecortada por pequenos blocos. A linha apresenta uma natureza narrativa, de cariz racional e pendor expositivo-demonstrativo. Os blocos apresentam uma natureza poética, de cariz intuitivo e pendor performativo-disruptivo. Matriz de invenção e organização da escrita e do movimento, o dispositivo não se limita a uma estrutura, pois nele podemos observar também as dinâmicas das matérias que compõem a peça.

Composição

Um desenho deu corpo ao pensamento. A sensação de que a matéria nos assinalava um mistério, que ao mesmo tempo nos tocava e escapava, foi para nós uma descoberta feliz.

DISPOSITIVO⁸⁷



LINHA NARRATIVA | Conferência em antropologia ficcional

| | | |
|-----------------|--------------------|-------------------------------------|
| Fio Narrativo A | Matéria musical | Cantares de trabalho |
| Fio Narrativo B | Matéria filosófica | Retrato de uma <i>alma selvagem</i> |
| Fio Narrativo C | Matéria acidental | A invenção do silêncio |

BLOCOS POÉTICOS | Performance em exercício intertextual

| | | |
|-----------------|--------------------------|--|
| Bloco Poético 1 | Exercício coreográfico 1 | O girar da roda |
| Bloco Poético 2 | Exercício musical 1 | O toque do ferrinho e o rugido da anta |
| Bloco Poético 3 | Exercício literário 1 | “Signes” |
| Bloco Poético 4 | Exercício literário 2 | “Carta a Pierre Loeb” |
| Bloco Poético 5 | Exercício musical 2 | Canto para os descortidores |
| Bloco Poético 6 | Exercício coreográfico 2 | A Mulher-Árvore |
| Bloco Poético 7 | Exercício coreográfico 3 | Improviso sobre canto |

⁸⁷ A legenda remete para os subtítulos das várias matérias que integram o capítulo 2, permitindo ao leitor situar cada subcapítulo na estrutura da peça.

- Linha narrativa | Conferência em antropologia ficcional

Entre comunicação pedagógica e ciência ficcional, a linha narrativa estende-se do *quase* princípio ao *quase* fim da obra. Integra filmes de Michel Giacometti, fotografias e pensamentos de John Cage e escritos de Eduardo Viveiros de Castro. Apresenta um teor racional e cumpre uma função agregadora. Apresenta ao espectador falsas verdades científicas, fazendo jus ao título que aponta para uma antropologia ficcional.

- Blocos poéticos | Performance em exercício intertextual

Os blocos poéticos interseitam o fio narrativo em diversos momentos, quebrando a sua lógica linear. Contam-se sete exercícios, de formato e duração variáveis, de natureza performativa e disruptiva. Podem surgir de modo súbito e são destacados por momentos de silêncio (anterior e posterior). Apresentam um cariz criativo e cumprem uma função expansiva. Colocam o ouvinte em contacto com materiais sensíveis e furtivos e desafiam a sua abertura ao mistério. A componente intertextual da peça expande-se nestes blocos performativos.

Laurence Louppe comenta um fenómeno relativo à dança que associamos a esta conferência-performance:

em todas as formas de arte e, sobretudo, na dança, a composição advém de uma misteriosa rede, visível ou invisível, de intensidades e de relações necessárias. De facto, a composição em dança contemporânea efectua-se a partir do aparecimento de dinâmicas na matéria, e não a partir de uma forma moldada pelo exterior. (1997: 229)

O dispositivo que criámos procura exprimir uma dramaturgia da conferência-performance observada nas dinâmicas da matéria, um jogo de forças de conexão e de divergência que torna a peça um objeto enigmático.

III. Conclusão

Regressemos ao ponto de partida do nosso estudo. Retomemos a energia inicial, com a curiosidade e a inquietação de quem se propõe uma tarefa que nunca antes realizou.

Querendo indagar as relações entre a palavra e o movimento numa peça contemporânea, buscámos um objeto performativo que pudéssemos ver ao vivo. Critérios de ordem pessoal e científica conduziram à escolha de *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*, de Vera Mantero. Por um lado, a nossa genuína identificação com a peça, a um tempo sólida e delicada. Por outro, o estatuto literário inequívoco de dois textos nela incluídos, o poema de Jacques Prévert e a carta de Antonin Artaud.

A pesquisa que encetámos contemplou quatro fios condutores: contextualização da obra; reconstituição do seu processo criativo; descrição, análise e interpretação das partes e do todo; registo de sensações e ideias no campo da estética da percepção. A peça oferecia uma grande diversidade de referências, o que conduziu a uma multiplicação de temas e autores a investigar. Períodos de pesquisa específica/intensiva intercalados com períodos de pesquisa geral/extensiva marcaram grande parte do percurso, desafiando a nossa capacidade de enfoque e conexão. Dada a variedade de linguagens artísticas envolvidas na criação da obra, fomos levados a incluir no nosso estudo outros materiais (não literários e não coreográficos). Tornavam-se cada vez mais importantes na compreensão de um todo sensível e inteligível, reclamando um espaço próprio.

Neste ponto, tornou-se necessário criar uma estrutura de suporte à escrita, que fizesse jus à riqueza de conteúdos da peça sem pôr em risco a coesão da dissertação. Descobrimos cinco núcleos temáticos em torno dos quais organizámos a análise de fragmentos da peça: as matérias musical, filosófica, literária, coreográfica e acidental. A variedade de expressões artísticas tornou-se assim o principal organizador da dissertação. Três capítulos constituíram o corpo central da tese – génese, matéria e dispositivo – sendo o segundo mais extenso e mais vocacionado para a caracterização de fragmentos da peça, o cruzamento de referências teóricas e o trabalho sobre aspetos sensitivos e conceptuais da performance. À medida que a escrita ganhava corpo, fomos sentido que a estrutura se revelava funcional. A sua flexibilidade permitia a expansão dos conteúdos e o seu carácter cartesiano autorizava uma exposição clara do que em cada momento pretendíamos examinar.

O registo discreto e contido da obra exigia um olhar prolongado, atento a detalhes que abrem para uma pluralidade de outros detalhes. Laurence Louppe afirma que o próprio corpo de quem escreve sobre dança é moldado por ela e que a natureza do observado acaba por urdir

o lugar da percepção (1997). Revemo-nos nesta experiência e diríamos que a afirmação se pode aplicar a todo o objeto performativo.

A peça que apresentamos não será por certo a mesma que Vera criou, pois na imagem que dela transmitimos ficará inscrita a nossa própria subjetividade, marca a que não nos podemos subtrair. A nossa condição é, antes de mais, a de alguém que se move entre estratos da matéria, indagando a peça como objeto e como processo, contemplando-a como realidade material e signo metafórico.

VI. Bibliocoreofilmowebgrafia

I. Obra coreográfica

1. Vera Mantero

1.1. Ativa

MANTERO, Vera

2012 *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*, Faro, Centro de Artes Performativas do Algarve, Festival Encontros do DeVIR 2012.

1.2. Passiva

ALMEIDA, Daphne

s/d *Potência do Vazio – Entre John Cage e Vera Mantero*, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COELHO, Sílvia

2010 *O Espinho de Kleist e a Possibilidade de Dançar-Pensar*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova.

COSTA, Tiago Bartolomeu

2013 “Há gente assim que se sabe espantar com a beleza”, *Público on-line*, 5 de dezembro.

GIL, José, & MANTERO, Vera

1998 “A riqueza de espírito, movimento intenso”, in *Theaterschrift Extra/98*; ed.ut. *Intensificação: Performance Contemporânea Portuguesa*, Ed. André Lepecki, Lisboa, Danças na Cidade / Livros Cotovia: 33-37.

GUERREIRO, António

2013 “Onde é a Serra do Caldeirão?”, *Público on-line*, 12 de dezembro.

LEPECKI, André

1997 “Nas margens do Presente. A dança dialogante de Vera Mantero e de Francisco Camacho”, in *Movimentos Presentes. Aspectos da Dança Independente em Portugal*, coord. Maria José Fazenda, Lisboa, Cotovia: 47-58.

2006 “The melancholic dance of the post-colonial spectral: Vera Mantero summoning Josephine Baker”, in *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Nova Iorque e Abingdon, Routledge: 106-122.

II. Obras literárias

1. Antonin Artaud

1.1. Ativa

1947 “Lettre à Pier Loeb”, Ivry, 23 de abril, in *Antonin Artaud – Œuvres*; ed. ut.: Paris, Éditions Gallimard, 2004: 1602-1607.

2007 *Eu, Antonin Artaud*, trad. e apres. Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio & Alvim.

1.2. Passiva

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix

1972 “Les machines désirantes”, in *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, s/d, 1975: 6-59.

1980 *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

KRISTEVA, Julia

1977 “Le sujet en procès”, *Polylogue*, Paris, Seuil : 55-106.

2. Jacques Prévert

2.1. Ativa

PRÉVERT, Jacques

1951 *Spectacle*; ed. ut.: Saint-Amand, Éditions Gallimard, 2011.

2.2. Passiva

BONAFoux, Pascal

1997 “Drôles de collages”, in *Magazine Littéraire*, n. ° 355, Paris, junho: 58.

CHARDÈRE, Bernard

1997 “Groupe Octobre, l'école libertaire”, in *Magazine Littéraire*, n. ° 355, Paris, junho: 30-32.

III. Geral

AGAMBEN, Giorgio

2002 ed. ut.: *O Aberto. O Homem e o Animal*, Lisboa, Edições 70, 2011.

ALLSOPP, Ric & LEPECKI, André

2008 “Editorial: on choreography”, *Performance Research*, 13 (1), Taylor & Francis Ltd: 1-6.

BRETON, André

1924 “Manifeste du Surréalisme”; ed. ut.: in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966: 11-64.

CAGE, John

1961 *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Hanover & Londres, Wesleyan University Press.

CARLSON, Marvin

2011 “O que é a performance?”, *Género, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus: 23-32.

CARROLL, Noël

2010 “Options for contemporary dance criticism”, *Estudos Performativos: Global Performance, Political Performance – XI Colóquio de Outono*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus: 117-136.

CASTRO, Eduardo Viveiros de

1992 “O mármore e a murta”, ed. ut. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios*, São Paulo Cosac & Naify, 2002: 182-264.

- 2008 “Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis”, in *Encontros*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2008: 226-259.
- DUROZOI, Gérard
2005 *Dada et les Arts Rebelles*, Paris, Éditions Hazan.
- GIL, José
1980 *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, 2ª edição, 1997.
- GODINHO, Paula (Coord.)
2014 *Antropologia e Performance – Agir, Atuar, Exibir*, Coleção Cultura e Sociedade, n.º 12, Ed. 100 Luz.
- GOLDBERG, RoseLee
1979 ed. ut.: *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, trad. Jefferson Luiz e Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, 2ª ed., 2012.
- GUIMARÃES, Ana Paula
1996 “A mulher da roda”, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 9, Lisboa, Edições Colibri: 355-366.
- HELDER, Herberto
1999 *A Phala*, n.º 69, Lisboa, Assírio & Alvim, abril: 89-90.
- LEPECKI, André
2004a “Presence and Body in Dance and Performance Theory”, in *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press: 1-9.
2004b “Inscribing Dance”, *ibidem*: 124-139.
2006a “Introduction: the political ontology of movement”, in *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Nova Iorque e Abingdon, Routledge: 1-18.
2006b “Conclusion: exhausting dance – to be done with the vanishing point”, *ibidem*: 123-131.
- LIMA, Teresa
2009 “A oralidade inscreve-se na nossa conceção de teatro”, *Teatro O Bando – Afectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando: 110-111.
- LOUPPE, Laurence
1997 *Poétique de la Danse Contemporaine*; ed. ut.: *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- MACKENDRICK, Karmen
2004 “Embodying Transgression”, in *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press: 140-156.
- MARTIN, Randy
1998 *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham, Duke University Press.
2004 “Dance and its others: theory, state, nation, and socialism”, in *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press: 47-63.
- MORIER, Henri
1961 *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* ; ed. ut.: 5.ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- NOVALIS
1989 ed. ut.: *Os Discípulos em Saís*, Lisboa, Hiena.
- SCHECHNER, Richard
2002 *Performance Studies*, ed. ut. 2.ª edição, New York & London, Ed. Routledge, 2006.
- TAVARES, Gonçalo M.

2013 *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens*, Alfragide, Ed. Caminho.

IV. Filmografia

ALMEIDA, Margarida Ferreira de

1999 *Let's talk about it now* (documentário), Culturgest, Ministério da Cultura, IPAE.

COELHO, Hugo, & MANTERO, Vera (realizadores)

s/d *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*, Rumo do Fumo, Lisboa.

GIACOMETTI, Michel

2010 *Filmografia Completa de Michel Giacometti*, Tradisom, RTP Edições & Público.

VOGAN, Cathy

1996 *Kristeva on Artaud - interview by Shan Benson*, Paris, Centre Pierre Shaeffer.

GRANGE, Anne & SEBESTIK, Miroslav

1992 *Écoute*, Paris, ARTE France développement, Centre Georges Pompidou, JBA Production, La Sept, Mikros Image & Sacem, 2003.

V. Webgrafia

<http://www.contemporary-dance.org/>

<http://edtl.fcsh.unl.pt/>

<https://www.encontrosdodevir.com/>

<http://www.jacquesprevert.fr/en/>

<http://www.orumodofumo.com/>

<http://www.performance-research.org/>

VII. Anexos

Guião

Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional, Vera Mantero, 2012

GUIÃO SÓ TEXTO

PREPARAÇÃO:

- **TOCADORA DE RODA 3 E MARIANA 2 NO INÍCIO GARAGE BAND, PHONES PARA OUVIR O TOM.**
- **FERRINHO COM MARCA BRANCA PLÁ. BASE DO TRIÂNGULO P MIM, na posição em q o vou colocar.**
- **2º ESTANTE COM TEXTO ARTAUD NA LATERAL.**
- **TRONCO NO CHÃO, PONTA ESTREITA À MINHA DIREITA.**

OLHAR MAIS PARA O PÚBLICO, EM GERAL

HUGO DÁ SINAL ANTES DE BAIXAR A LUZ, VOU PARA TRÁS DO TRONCO, luz diminui:
CANTO CANÇÃO DA "TOCADORA DE RODA" COM O TRONCO NAS MÃOS

voz >> semi-cana rachada / semi a minha voz normal:

"Esta roda está parada, ai esta roda está parada // Por falta de tocador, ai por falta de tocador

Ai a roda já pode seguir, ai que a toca o amor" [ver movimento no Guião completo]

VÍDEO 1: ACABO A CANÇÃO E HUGO LANÇA VÍDEO:

GIACOMETTI ENTREVISTANDO 2 SENHORES EM SALIR.

FICA EM STILL NO FIM, E EU FALO DURANTE O STILL:

"Esta entrevista que acabámos de ver foi feita em 1970. Ou seja, há 45 anos. Foi feita pelo Michel Giacometti (que era aquele senhor que estava ali à esquerda no écran) ao sr. José Pereira e ao sr. Manuel José, em Monte de Cabaços, uma aldeia na Serra do Caldeirão que fica a 90 km de Faro, no Algarve. // O Sr. José Pereira, se ainda for vivo, terá hoje 87 anos e o sr. Manuel José terá 94. o Michel Giacometti sabemos que já morreu e por coincidência morreu precisamente em Faro, apesar de não ser de Faro, nem ser algarvio, nem sequer ser português, e teria hoje 85 anos".

SURGE VÍDEO DA ESTRADA, COMEÇO A FALAR:

VÍDEO 2: +- 1ª ESTRADA.

"Em 2012 fui fazer uma visita à serra do Caldeirão. Fiz esta visita porque me convidaram a fazer um trabalho sobre a serra, que é este que estão a ver aqui hoje, mas esta visita teve tb um significado especial para mim, porque o meu avô materno é de lá; ele nasceu e cresceu naquela região antes de ir viver para Lisboa. Então eu percorri uma série de estradas e de caminhos, fui a várias aldeias, falei com diferentes pessoas... mas, para dizer a verdade..."

ENTRA EFEITO NA VOZ, BAIXA LUZ:

"tenho a sensação de que fui à serra e não vi nada.

não vi / ... quase nada.

vi / que havia... muito silêncio.

vi que estava tudo parado.

vi que não havia / ... nada nem ninguém.

vi que havia muito silêncio.

vi que não havia ninguém".

PEGO NO FERRINHO, AFASTO ESTANTE

VIDEO 3: 2'17" A PANORÂMICA E A ANTA:

INÍCIO VÍDEO: EU EM SILÊNCIO

a partir de uns 10", depois de quase desaparecer a árvore solitária, toco o ferrinho:

DEDO INDICADOR DA MÃO ESQ ENFIADO NO FERRINHO, base do triângulo p mim, MARCA BRANCA POR BAIXO DO DEDO, resto dos dedos + base do polegar apertam ferrinho. ABERTURA DO FERRINHO DO LADO OPOSTO A MIM. NÃO APERTAR DEMASIADO O FERRO DÁ MAIS NUANCES DE SOM:

1

BATE – MOVIMENTOS CIRCULARES RÁPIDO – VAI MUITO GRADUALMENTE DECRESCENDO VELOCIDADE – LENTO – RASPA PARA FORA (TIPO O RALENTAR DA BOLA DE PING PONG...) ESPERA

2

MOVIMENTOS CIRCULARES LENTOS – VAI GRADUALMENTE CRESCENDO VELOCIDADE – RASPA PARA FORA

3

BATE FORTE – RASPA / BATE FORTE – RASPA / 2 OU 3 XS

4

BATE – CIRCULARES RÁPIDOS PARA LENTOS, RÁPIDOS PARA LENTOS, RÁPIDOS PARA LENTOS, – EM LENTO RASPA PARA FORA ESPERA

5

BATE – LINHAS RECTAS E CURTAS, POUCO AUDÍVEL MAS MUITO RÁPIDO, ZONA NÃO RUGOSA, TIPO MASTURB. FEM.

ENTRA O OUTRO VÍDEO DA ANTA, EU CALADA.

QDO VÍDEO ACABA >> INSPIRA FORTEMENTE PELA BOCA E: TEXTO PRÉVERT COM 1ª FOTO

FOTOS RUÍNAS E TEXTO PRÉVERT:

INSPIRAÇÕES FORTES E

LANÇAR FOTO A CADA PRIMEIRO SOM DA MINHA VOZ.

ECRÁ VOLTA A NEGRO A CADA VEZ QUE PARO DE FALAR.

RESPIRA FUNDO:

1 Naquelas ruínas nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento nem folhas mortas nem águas mortas, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nada de suspensão.

RESPIRA FUNDO:

2 Naquelas ruínas não se ouvia nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação.

RESPIRA FUNDO:

3 Naquelas ruínas nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento nem folhas mortas nem águas mortas, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nada de suspensão.

RESPIRA FUNDO:

4 Naquelas ruínas não se ouvia nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação.

RESPIRA FUNDO:

5 Naquelas ruínas não se ouvia nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação.

RESPIRA FUNDO:

6 Naquelas ruínas nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento nem folhas mortas nem águas mortas, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nada de suspensão.

RESPIRA FUNDO:

7 Naquelas ruínas não se ouvia nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação.

Nenhuma exclamação.

RESPIRA FUNDO:

8 ...nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento nem folhas mortas nem águas mortas, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nada de suspensão naquelas ruínas.

RESPIRA FUNDO:

9 ...nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, de pistola de solda, nenhum fio eléctrico arrancado, nenhuma lanterna nem lampiões, nenhum vestígio de móveis, de pedras, de bestas, nenhuma marca de memória do vento, nem o mais pequeno estilhaço de lamparina a petróleo, nada de suspensão.

RESPIRA FUNDO:

10 Naquelas ruínas nenhum sopro, nenhum ruído, nenhum suspiro, nenhum chamamento, nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação, [COMEÇA A BAIXAR A LUZ] nenhuma súplica, nenhuma interrogação, nenhuma exclamação, nenhuma súplica, nenhuma interrogação [NEGRO], nenhuma exclamação... [FADE IN RÁPIDO]

Havia apenas um pequeno pedreiro...

E IMEDIATAMENTE RESPIRA FUNDO E:

CHECAR BEM ESTA PASSAGEM COM O HUGO:

11 ... com um pequeno sotaque... umas vezes agudo umas vezes grave... e isso fazia uma pequena música circunflexa... e era também o tecto da sua casa.

RECOMEÇO SEM IMAGEM NO ÉCRÃ:

depois da visita à serra voltei para casa /
e arrumei no computador os materiais que trouxe da serra, as fotografias,
os vídeos, as minhas anotações,
[ENTRA VÍDEO 6, 1'40"]
mas aconteceu uma coisa que foi: eu tive que mudar de computador, já
depois de vir da serra, porque o meu computador antigo... era mesmo
antigo, e avariou-se definitivamente, tive que arranjar outro. //
// e quando a informação foi passada de um computador para o outro, do
velho para o novo, aconteceu um fenómeno muito curioso, e bastante
estranho: na pasta das fotografias da serra surgiram quatro fotografias que
não eram dali, não eram da serra.
eram 4 fotografias do john cage. do compositor americano john cage.
e eu olhei práquilo e achei / estranho,
// mas também achei simpático da parte do acaso, ter-me trazido práli
aquelas fotografias... porque o Cage é aquela figura absolutamente...
“positiva”! ele é cheio d'humor e de generosidade, de abertura de espírito,
de inteligência... é uma pessoa maravilhosa...! // então resolvi deixá-lo ali,
deixá-lo ficar ali, naquela pasta, pareceu-me um óptimo sinal.
// !ainda por cima o cage é o inventor do silêncio... ele inventou o silêncio.
inventou-o e também descobriu que ele não existe. //
e a serra também inventou o silêncio, eu encontrei muito silêncio na serra,
por isso pareceu-me q... q tudo aquilo batia certo, que fazia sentido.
E curiosamente o John Cage FEZ 100 anos muito pouco tempo antes de eu
estrear esta peça, mais exactamente no dia 5 de setembro de 2012.
quer dizer, teria feito, se ainda fosse vivo. mas fez.

VÍDEO 7 (ENTRA À FACAMAL EU ME CALO) 3'30":

VÍDEO 7 (ENTRA À FACAMAL EU ME CALO) 3'30":

MIGUEL VIEIRA E CENAS DA VIDA RURAL QUOTIDIANA

... uma mulher no vídeo diz: "uns 'tão em Espanha, outros 'tão em França, outros 'tão em..." e:

BEM DEPRESSA (ANTES DO 1º REWIND):

“NÃO SEI SE PERCEBERAM BEM O QUE DISSE ESTA MULHER, VAMOS OUVIR OUTRA VEZ”

a mulher repete... "uns 'tão em Espanha, outros 'tão em França, outros 'tão em..."

BEM DEPRESSA!! (ANTES DO 2º REWIND):

“ISTO JÁ FOI DITO EM 1970...”.

STILL DAS PASTORAS E EU FALO: (Brasil: “bom, eu vou-vos ajudar pq imagino q não tenham percebido mm nada do q diz esta mulher, eu própria demorei mto tempo a perceber... ela diz o seguinte: “mas isto é l miséria, quem hoje é novo... já ñ fica ninguém por aqui, neste sítio... isto tá tudo desapovoado, nem metade do pessoal está já por aqui... pois nós éramos 8 irmãs, foi tudo... uns estão em Espanha, outros 'tão em França, outros...”.

“Se já se dizia isto em 1970... se já há + de 40 anos se dizia q aquela serra estava toda “desapovoada”... não admira q eu não tenha visto lá ninguém no ano passado... Foi ao ouvir esta mulher q eu tive a noção de há qto tempo os serrenhos começaram a abandonar a serra. Já foi há mto tempo q este abandono foi começando... os serrenhos e não só! tudo o q é gente do interior, seja serra, seja vale... e agora até mm do litoral / sai muita gente...

... mas voltando aos serrenhos, eu nunca tinha ouvido a palavra

Serrenhos e achei bastante estranho tanto o Miguel Vieira como o Zé Laginha, que vimos há pouco naquele vídeo, dizerem serrenhos em vez de Serranos, que era a palavra que eu conhecia... mas também não confessei logo a minha ignorância... e fui à internet ver o que é que eram os tais serrenhos, e estranhamente a primeira informação a que cheguei sobre os serrenhos era sobre uma descida anual que eles faziam desde a serra até ao litoral...

Os serrenhos iam uma vez por ano tomar banho ao mar... um banho a que chamavam O Banho Santo. era um ritual de fim de Verão! eles iam com mantas e farnel e passavam aquela noite nos areais das praias, e não iam sozinhos, iam com todos os seus animais, levavam burros e mulas...

e tomavam banho! claro! com a particularidade de os homens tomarem banho em “camisa e ceroulas” e as mulheres tomarem banho com a chamada “saia de baixo” e uma “bata”, e ninguém entrava na água mais do que até à cintura...

isto passava-se sempre a 29 de agosto, que é o dia de S. João da Degola, e chegavam a reunir-se 500 a 600 pessoas na praia. e quando voltavam para cima, quando voltavam para a serra / iam a cantar. eu achei este pormenor muito bonito, que eles voltassem pra cima a cantar.

e quis saber o que é que eles iam a cantar, que canções é que eles cantavam nessa subida. e descobri, graças ao maravilhoso Michel Giacometti, que não era só no regresso do mar que eles cantavam, eles também cantavam noutras ocasiões, e que não são ocasiões nem das mais óbvias nem das mais esperadas...”.

ENTRA VÍDEO 9, OS CAVADORES, OLHO PARA ELES

MAL ACABA DIGO:

OS SERRENHOS // CANTAVAM A TRABALHAR!!...

ENTRA VÍDEO TOCADORA DE RODA

QUANDO ACABA VÍDEO DIGO:

EU: Há nestes cantos uma coisa quase hipnótica, um quase transe. Eu fiquei muito impressionada com esta possibilidade de se poder misturar uma vivência que é estética e espiritual (que é a vivência da música) com a vivência do trabalho /, com a actividade da produção daquilo que precisamos para comer, para vestir, para viver... são dois campos que eu não costumo ver associados, não costumo ver pessoas a cantar e a trabalhar ao mesmo tempo, num escritório, num banco, num supermercado... Normalmente não vejo ninguém a cantar e a trabalhar...

ENTRA VÍDEO PASTORAS, [PUXA ESTA PÁG PARA ESQ]:

EU: no caso destas pastoras há não só algo de hipnótico e da ordem do transe, mas há também um cruzamento entre os sons feitos pelas pastoras / e os sons feitos pelas próprias ovelhas... uma espécie de confusão entre / animal e humano... de que é tão importante lembrarmo-nos... lembrarmo-nos de que há aqui uma grande confusão!... entre animal e humano... entre / entre diferentes espécies também... e entre animal e vegetal também!... Eu acho admirável os serrenhos entenderem tudo isto tão bem!...

ENTRA VÍDEO CANTADEIRAS PARA LAVRADORAS

EU: esta última versão é muito curiosa porque os serrenhos não só / cantavam a trabalhar / como também cantavam para acompanhar o trabalho dos outros! criavam uma espécie de banda sonora para o trabalho dos outros. uma banda sonora de luxo!

e depois encontrei ainda um outro canto, do qual não existem infelizmente imagens (só existe a gravação áudio), e quando eu ouvi esse canto tive a certeza de que havia um engano, este não podia ser um canto dos serrenhos, era com certeza um canto ritual de alguma tribo africana, ou de alguma tribo [aqui] da América do Sul ou algo assim. É que não soava de todo ao canto de um povo europeu...

E no entanto mais tarde tive de facto a confirmação de que o canto, que vamos ouvir agora, era o canto que os serrenhos cantavam enquanto debulhavam os cereais, nas eiras, enquanto batiam com o malho no grão, contra o chão.

e / ouviremos a gravação já de seguida mas eu queria só dizer que acho engraçado porque, nós na cultura ocidental temos uma certa tendência para nos vermos // não só como muito diferentes dos outros animais, // como também para nos vermos como muito diferentes dos povos que ainda praticam certo tipo de rituais; // achamos que funcionamos noutras lógicas, que temos outras estruturas mentais e assim, mas este canto dos serrenhos, que eles cantavam para debulhar o cereal, a meu ver comprova que nós não estamos assim tão longe de algumas formas ancestrais, mais ritualísticas. parece que ainda temos alguma capacidade para fazer ligações entre o mundo do corpo e o mundo do espírito...”

VAI A ESCURO, VÍDEO 10 SOM PESCADORES (SEM IMAGEM) VÍDEO 11
LIVRO DO VIVEIROS DE CASTRO. LOGO QUE REGRESSA A LUZ FALO:

“Depois de todas estas buscas em torno do que cantavam os serrenhos e // tentando ainda perceber quem eram os serrenhos, de facto // felizmente descobri que há um antropólogo (que por acaso é brasileiro), que se chama Eduardo Viveiros de Castro, que fez uma pesquisa extensíssima na Serra do Caldeirão!, e que descreve profundamente a forma de pensar, a maneira de viver e a estrutura mental dos serrenhos.

O título do livro dele é: “A Inconstância da Alma Selvagem” e fala do carácter especialíssimo e da personalidade tão particular deste povo do Caldeirão. Eu vou mencionar apenas dois pontos, para abreviar, de tudo aquilo que ele nos conta:

Em que é que consiste esta **Alma Selvagem** de que ele fala?

Para ele, a alma selvagem é aquela que é indiferente ao dogma, pessoas totalmente alheias a qualquer dogmatismo, a quem os dogmas não dizem nada. Isso por um lado.

E por outro lado, para aquele que possui esta Alma Selvagem, a Contradição FAZ sentido (ou seja, para os serrenhos a contradição faz sentido; contrariamente ao que acontece com todos os outros ocidentais, para quem a contradição é uma incongruência).

E, ainda segundo Viveiros de Castro, parece que já desde tempos imemoriais que há relatos de membros do clero que diziam, e cito, que:

“o gentio desta região é exasperadoramente difícil de converter. A palavra de Deus é acolhida por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. Os serrenhos mostram-se basicamente indiferentes ao dogma cristão”.

E no vídeo que vamos ver a seguir pode comprovar-se tanto a indiferença dos serrenhos perante a religião como a facilidade com que se contradizem, coisa que para eles faz absoluto sentido:

VÍDEO 12, 1'30"

O SENHOR Q SE CONTRADIZ E NÃO SABE REZAR

STILL NO FIM, EU FALO:

parece que até os gregos antigos já condenavam o homem que se contradiz, e o homem que não acredita em nada; achavam que não havia grande diferença entre esse homem e as plantas, entre esse homem e os vegetais... já o Viveiros de Castro, que não é nem grego nem antigo, CELEBRA e REJUBILA com o próprio homem-planta! / que é um homem que, por ser também planta, possui uma lógica superior, um entendimento superior do funcionamento das coisas. e portanto o Viveiros de Castro rejubila com os serrenhos do Caldeirão!...

[HUGO TIRA A IMAGEM]

então, homem planta... eu parecia-me que já tinha ouvido esta expressão, homem-planta, ou pelo menos homem-árvore... isto dizia-me qq coisa... procurei um pouco... e realmente encontrei, um texto chamado precisamente “O Homem-Árvore”, e fiquei muito contente pq é um texto de uma pessoa que eu admiro muito, que é muito importante pra mim, então veio mesmo a calhar.

e decidi ler-vos algumas partes deste texto, mas pareceu-me muito importante dizê-lo carregando este meu tronco ao ombro.

[PEGO NO PESO, VOU BUSCAR ESTANTE 2 E COLOCO NO MEIO DO PALCO]

AO CENTRO NO PALCO:

com este tronco ao ombro eu mato dois coelhos de uma cajadada só:
por um lado prossigo um programa pessoal de ser o mais óbvia possível,
contrariamente ao meu costume; quero ser menos obscura, menos
misteriosa, menos enigmática. e portanto, ler o Homem Árvore com uma
árvore ao ombro parece-me garantir a prossecução desse objectivo.

e o segundo coelho a matar é o seguinte: há muitos anos eu tinha um sonho
que era conseguir criar em cena um GRANDE buraco no meu corpo. um
buraco tão grande que permitisse ver através, ver para o outro lado... mas
estava difícil até agora de encontrar uma forma de fazer isso... e portanto
este buraco aqui ao lado da minha cara, é o mais próximo que eu encontrei
até agora de cumprir esse sonho. e na verdade não há melhor situação pra
dizer um texto do que ao lado de um grande buraco; já dizia Beckett.

mas não é o Beckett o autor do texto que eu vos vou ler, é o Antonin
Artaud, que é um homem que, entre outras coisas, “tinha / as correntes da
terra ligadas às correntes do poema”, como diria o Herberto Helder, o
poeta português Herberto Helder. foi então o Artaud que escreveu “O
Homem-Árvore”, que é na verdade uma carta, uma carta escrita a um
amigo. **Em 1947**, dois anos / depois do fim / de uma guerra descomunal.

[vera diz texto Artaud que começa com:

“O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função...” e que acaba com:

Por isto mesmo eu julgo que o conflito entre a Europa e a Rússia,

e [o conflito entre o Ocidente e o Islão], mesmo que reforçados por bombas atômicas, são
coisa pouca, coisa pouca, ao lado e em face do outro conflito

que vai repentinamente estalar entre aqueles que mantêm uma Humanidade Digestiva, por um

lado, e por outro o Homem de Vontade Pura, e os seus adeptos e seguidores, muito raros, mas que têm a sempiterna força por si.]

VÍDEO 13: 1'11" O INTERIOR DO TRONCO: [vídeo entra qdo pouso estante]

FALO QUANDO VOLTA A LUZ EM MIM, COM GRAVIDADE E CALMA:

foi já de regresso a lisboa que eu percebi que havia outras paisagens com que os serrenhos se cruzavam, e que habitavam, que eu não tinha conseguido filmar na própria serra.

[olha para o vídeo por uns segundos]

não admira q eles tenham um carácter tão diferente. como ouvimos há pouco, eles não são nem alentejanos nem algarvios, eles vivem fora do mapa. têm paisagens quase lunares, têm o silêncio que se ouve na lua, o silêncio que se ouve em marte, o silêncio que se ouve na maioria dos planetas. outros planetas.

ENTRA FOTO DO HOMEM-ÁRVORE

(tirador de cortiça suspenso na árvore com pernas no lugar onde antes havia cortiça):

mais tarde fiz uma segunda visita à serra, // e nessa vez encontrei alguns homens-árvore a trabalhar. / mas já não estavam a cantar.

então resolvi cantar para eles. / escolhi uma canção tradicional do algarve, também recolhida pelo giacometti, uma canção chamada Mariana, mas que eu vou cantar sem palavras.

o Michel Giacometti deixou-nos todo este imenso trabalho, recolhido de norte a sul do nosso país/ [de portugal], como pudemos ver hoje um pouco aqui [[mentira revelada!!!]], e isso permite-nos retomar, quando quisermos, aquilo que parou ali, que ficou / parado ali, há 40 anos / e que nos faz falta.

[LEVANTO-ME E VIRO-ME PARA ÉCRÃ]

ENTRA VÍDEO 14, 3'32"

CANTO PARA ELES A TRABALHAREM

canto Mariana 2 Completo (versão longa + versão minha curta)

ENTRA VÍDEO 15 DOCUMENTÁRIO CAGE, 32"

QUANDO O CAGE FICA EM STILL, FALO:

este John Cage está sempre a aparecer em todo o lado!...

mas por acaso, este prazer profundo de que ele falou ali...

ter prazer com coisas que, aparentemente, não querem dizer

nada... // não ser preciso as coisas terem um significado para se ter

um / um prazer profundo com elas... isto faz-me pensar um

bocadinho nos serrenhos... // ou em quaisquer outros povos que se

dêem ao luxo de não fazer sentido, // povos que não precisam de

fazer sentido... mas que sabem tanto que até conseguem cruzar

espírito e sensibilidade com o trabalho mais rotineiro e mais

essencial que há... parece uma coisa duma enorme sabedoria... //

eu acho que já não temos bem essa sabedoria...

sabemos muita coisa! / mas já não temos bem essa sabedoria...

OLHO PARA O TRONCO PRIMEIRO...

PASSO DIRECTAMENTE PARA AS POSTURAS DA "MULHER-ÁRVORE",
ATÉ: "UMA MULHER QUE MORREU ESMAGADA POR UMA ÁRVORE":

VÍDEO 16 FINAL: GIACOMETTI DIZ:

"VAMOS ENTÃO OUVIR A ORAÇÃO DAS ALMAS" E OS 2 HOMENS
CANTAM A ORAÇÃO DAS ALMAS.

O Homem-Árvore

Antonin Artaud (*Carta a Pierre Loeb*)

EXPLICATIVO TINTIN POR TINTIN:

O tempo em que o homem era uma árvore, sem órgãos nem função,
mas [uma árvore] de vontade,
e árvore de vontade que anda, [uma árvore de vontade que anda...]
[esse tempo] voltará.
Existiu, e voltará.

Porque a grande mentira foi fazer do homem, [fazer do ser humano], um
organismo,
[a grande mentira foi fazer dele um organismo] INSPIRA:
ingestão, assimilação, incubação, excreção;
ingestão, assimilação, incubação, excreção; [VAI "PIORANDO"]
ingestão, assimilação, incubação, excreção; [PIORA.AINDA.MAIS]

[criando assim *Sartre*] toda uma ordem de funções latentes
que escapam ao domínio da vontade que delibera, [da vontade decisora],
a vontade que decide de si a cada instante; [CALMA:]
porque era isso esta árvore humana que anda,
era isso, era uma vontade que decide de si a cada instante,
sem funções ocultas, sem funções subjacentes,
sem funções regidas pelo inconsciente.

Do que somos [verdadeiramente] e do que queremos [verdadeiramente]
[já] pouco resta.
[Há talvez ainda uma vaga] poeira ínfima [que] sobrenada.
e o resto, o que é [o resto]?
[O resto é] um organismo de engolir, [um organismo de tragar],
pesado de carne, e que defeca,
e em cujo campo surge [no campo deste organismo pesado de carne],
surge algo como uma indiscência... longínqua...
surge um arco-íris de reconciliação com deus...
sobrenadam, nadam, os átomos perdidos, as ideias,
os acidentes, os acasos, no conjunto de todo um corpo.

O que foi Baudelaire? O que foi Edgar Allan Poe?
O que foi Gérard de Nerval? O que foi Nietzsche?
Corpos.

[INSPIRA:]

Corpos que comeram e digeriram, dormiram,
ressonaram uma vez por noite,
cagaram entre 25 e 30 000 vezes,
e em face de 30 ou 40 000 refeições,
40 mil sonos, 40 mil roncos,
40 mil bocas acres e azedas ao despertar,

tem cada qual de apresentar 50 poemas.

o que realmente não chega, não é suficiente,
e o equilíbrio entre a **produção mágica** e a **produção automática**
está **MUITO** longe de ser mantido,
está absolutamente desfeito.

mas a realidade humana, [meus senhores], não é isto.

Nós somos os 50 poemas,

o resto não somos nós,

[o resto é] um nada que nos veste, um nada que se ri de nós primeiro,
e que vive às nossas custas, a seguir.

Ora, este nada não é, no entanto, de desconsiderar,

este nada não é uma coisinha qualquer... é alguns.

Quero eu dizer, é alguns homens.

[Alguns homens] que são animais sem vontade própria nem pensamento
próprio, quer dizer,

[alguns homens] sem dor própria ... // sem dor própria,

sem aceitação neles da Vontade de Uma Dor Própria...

e que não encontraram outra forma de vida senão a de falsificar a
humanidade. //

O ser humano era virulento,

não era outra coisa senão nervos eléctricos,

chamas de um fósforo perpetuamente aceso,

mas isso passou à fábula porque os animais aí nasceram,

os animais, essas deficiências de um magnetismo inato,

esse buraco de oco entre dois foles de força

que não eram //

eram nada //

e passaram a ser qualquer coisa,

e a **vida mágica**, a vida mágica do [ser humano] caiu,

o [ser humano] caiu do seu rochedo magnético

e a inspiração que era o fundo, a inspiração que era a base de tudo,

passou a ser o acaso, o acidente, a raridade, a excelência,

talvez excelência...

mas à frente de uma tal colecção de horrores...

que mais valia nunca ter nascido.

Mas na realidade o homem-árvore,
o homem sem função nem órgãos que justifiquem a sua humanidade,
esse homem prosseguiu sob a capa do ilusório do outro,
a capa ilusória do outro,
prosseguiu na sua vontade mas oculta,
sem compromissos nem contacto com o outro.

E aquilo que [vai cair agora] foi aquilo que o quis cercar e imitar
e em breve
num grande golpe
estilo bomba
irá revelar a sua inanidade,
[a sua vacuidade,
a sua futilidade,
o seu nenhum valor].

Porque devia criar-se um crivo, devia criar-se um crivo
entre o primeiro dos homens-árvore
e os outros,
mas [para] os outros foi preciso o tempo,
séculos de tempo
para que esses outros que começaram
ganhassem o seu corpo
como aquele primeiro que não começou
e [que no entanto] não parou de ganhar o seu corpo
mas no nada,
e não havia ninguém,
e não havia começo.
Então?
Então.

Então os que mantêm a ordem do lucro,
que nunca trabalharam,
mas amontoaram grão a grão, desde há biliões de anos, os bens roubados
e conservados em certas cavernas de forças
proibidas a toda a humanidade,
com algumas quantas excepções,
vão ver-se obrigados a gastar as suas energias
nessa coisa que é combater,
vão lá poder deixar de combater,
pois é a sua cremação eterna que está no fim da guerra, esta agora,
apocalíptica,
que está a chegar.

Por isto mesmo eu julgo
que o conflito entre a Europa e a Rússia,
e [o conflito entre o Ocidente e o Islão],
mesmo que reforçados por bombas atômicas,
são coisa pouca, coisa pouca,
ao lado e em face do outro conflito
que vai repentinamente estalar

entre aqueles que mantêm uma Humanidade Digestiva, por um lado,
e por outro o Homem de Vontade Pura,
e os seus adeptos e seguidores,
muito raros, mas que têm a sempiterna força por si.

ARTAUD, Antonin. *Eu*, Antonin Artaud. Lisboa: Hiena Editora, 1988, p. 105-110.

nesta versão ajudou-me a tradução da edição da Hiena, a tradução da edição da Susan Sontag e a versão original em francês.

Jornal Encontros do DeVIR 2012 (excerto)

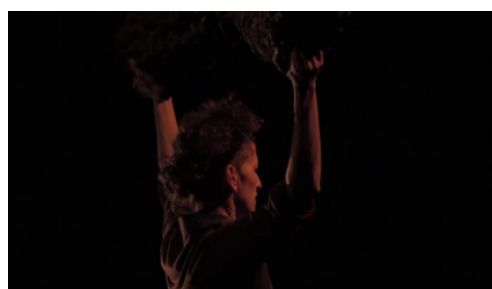
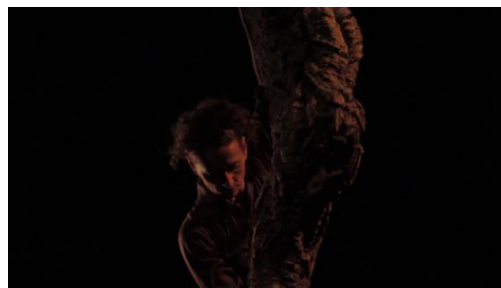
Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional, Vera Mantero, 2012

Vera Mantero

talvez tudo com vozes ao longe, vozes de vidas que já não existem. ou sons de pedras. música de pedra. feita com pedras. "duas pedras afrontadas parecem indicar a abertura". também podia usar o triângulo ("ferrinhos"), mas só para esfregar as duas peças de metal uma na outra, não para bater. fazer com elas um som soprado, um som de silêncio. e dizer ou cantar algo. as melodias daqui são muito bonitas e todas de tendência "orientalóide". parece que são "em eólio". por serem assim lindas e enleadas. e é frequente encontrar-se um curto estribilho que reza assim: "oh, tão lindo!". oh, tão lindo. oh, tão lindo. oh, tão lindo. há gente assim, que se sabe espantar com a beleza. podia talvez fazer uma montagem com vários "oh, tão lindo!" juntos e misturados. Como a sequência de beijos na boca no fim do Cinema Paraíso. muitas das músicas são religiosas mas curiosamente "enxertadas" em ritmos quase dançantes. religião transe. repetição hipnótica. e há também o caso de as músicas na Cortelha começarem todas com um ou no máximo dois acordes no acordeão. "estes artefactos de pedra colocam importantes questões cronoculturais". visita à serra, vídeo 2, 2º clip, por volta dos 3': aqui esta parte da nossa serra é muito sui generis no que diz respeito à produção da cortiça. Porque a tradição está muito enraizada. Toda a vida tiraram a cortiça como tiram, toda a vida tiveram os tiradores de cortiça como têm, toda a vida negociaram a cortiça na árvore como negociam, e toda a vida a cortiça foi tratada como ainda hoje é tratada. visita à serra, vídeo 2, 12º clip, no início: "vejam uma coisa: aparentemente isto não presta pra nada... sim, a esteva... isto é esteva, não é?... sim. isto... onde está castanho... isto, tipo assim... é extraído daqui um óleo. do qual fazem... óleo de essência de esteva e pasta de goma. hmm... ahã... pra quê? (silêncio). indústria cosmética. ah é?... um perfume é tanto mais caro quanto mais tempo ele ficar fixo na pele, correcto? hmm... deve ser... não sei, eu não uso perfume... mas deve ser... (risos) se o perfume ficar 48h na pele vais ver que ele é super caro. ahã... a substância responsável dessa fixação encontra-se aqui" (ramo de esteva na mão desde o início). UM ESTEVAL É UM MAR DE ESTEVAS. visita à serra, vídeo 2, 37º clip: "mas Miguel, diz-me lá, para além das barragens para reter a água, o que é que era importante fazer aqui? olha, parece-me importante... [fica a pensar]... ppvvvv [som com os lábios]... que o Estado diga aos proprietários dos terrenos o seguinte: Meus amigos, ou o vosso terreno começa a produzir alguma coisa ou nós tomamos posse dele. [olha para mim em silêncio com ar de quem pergunta se estou a perceber]. Tás a ver a ideia?. Tou". Maria não acredito que não saibas dar o passo. Dá um passinho atrás de outro, encosta-te aqui ao meu braço. Olha lá maria, meu amor já ganhaste, olha lá maria, não o deixes fugir Olha lá maria, tem muito cuidado, olha lá maria, não o deixes partir. como usar texto de outras maneiras que não pura e simplesmente dizendo-o? acho que esta questão sempre esteve presente em mim em relação ao texto. como agora só consigo imaginar dizer texto de uma maneira normal e estou a estranhar muito isso e isso parece-me uma coisa pobre, lembrei-me que dantes era assim que eu abordava a palavra: nunca a ser dita normalmente, sempre a ser encontrada uma forma outra, "estranha", de a dizer. como se "dizer normalmente" não servisse para se perceber o que se está a dizer, não funcionasse para se perceber o fenómeno do que está a ser dito. e além disso talvez a maior parte das vezes o texto não fosse de facto usado para ser dito e sim para outras coisas. "Quem fala encontra uma extraordinária fonte de inspiração num rosto humano que esteja à sua frente; e um olhar que nos anuncia que um pensamento ainda só meio expresso já foi captado oferece-nos muitas vezes a expressão necessária para a restante metade [que ainda está por expressar/articular]". Heinrich von Kleist, Sobre o Teatro de Marionetas. Coisas deste género intersectadas por uma litania que não tenha nada a ver com coisas deste género.

Exercício coreográfico 1 O girar da roda | 00'05"-03'50"

Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional, Vera Mantero, 2012



Anexo 5

Exercício coreográfico 2 “Mulher-Árvore” | 51’35” – 1’09’48”

Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional, Vera Mantero, 2012

Uma mulher em pé atrás de uma árvore.



Uma mulher em pé atrás da árvore
que tem ao colo.



Uma mulher em pé que se esconde
atrás da árvore que tem ao colo.



Uma mulher que tenta decidir o melhor lugar onde plantar uma árvore.



Uma mulher com uma árvore ao peito.



Uma mulher com cornos de árvore.



Uma mulher com o seu troféu.



Uma mulher halterofilista e silvicultora.



Uma mulher que esvazia uma árvore.



Uma mulher que deixa uma árvore estonteada.



Uma mulher que observa pacientemente o outro lado do mundo através de uma árvore.



Uma mulher que tem *as correntes da terra ligadas às correntes do poema.*



Uma mulher unicórnio.



Uma mulher com um chapéu de árvore.



Uma mulher carregando um fardo, uma cruz.



Uma mulher com uma estola de árvore.



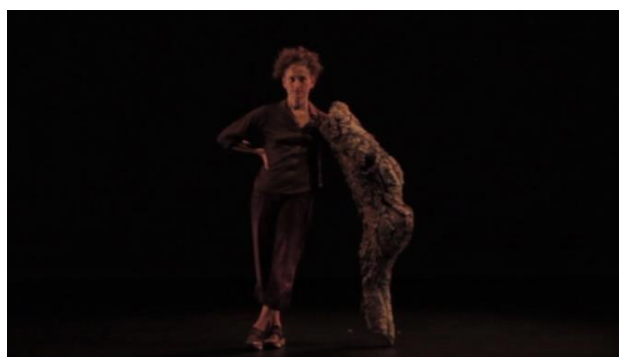
Uma mulher-soldado.



Uma mulher-soldado que perdeu a cabeça.



Uma mulher cujo braço esquerdo sofreu uma profunda alteração.



Uma *pieta* de cortiça.



Uma mulher pendurada numa árvore.



Uma mulher pensadora.



Uma mulher que dorme em cima de uma árvore.



Uma mulher que trepa a uma árvore.



Uma mulher com um enorme falo.



Uma mulher enrolada aos pés de uma árvore.



Uma mulher que morreu esmagada por uma árvore.

