NA RAIZ DA ROSEIRA PASSA O MENSAGEIRO:

RAÍZES DA TRANSMISSÃO VERNACULAR E A PLASTICIDADE DA PALAVRA NA ALDEIA DE ALVRE

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

NA RAIZ DA ROSEIRA PASSA O MENSAGEIRO: RAÍZES DA TRANSMISSÃO VERNACULAR E A PLASTICIDADE DA PALAVRA NA ALDEIA DE ALVRE

INÊS VIEIRA
2024

RELATÓRIO DE PROJETO APRESENTADO À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERISADE DO PORTO NO MESTRADO DE ARTES PLÁSTICAS - ESCULTURA
ORIENTADO PELA PROFESSORA FILIPA CRUZ

AGRADECIMENTOS

Dedico os primeiros agradecimentos aos meus pais e à minha avó Minda por me contarem as histórias de quando eram pequeninos, e dessa forma serem os primeiros construtores e transmissores ao mensageiro desta história.

Um agradecimento especial à minha professora orientadora, Filipa Cruz, pelo apoio em todo o percurso e por ser um ouvinte que também construiu a narrativa.

À Rita, que me lembra das histórias que me esqueci, porque somos um recipiente duplo da mensagem. Pela demasiada honestidade que só de uma irmã se pode ter e pelo design do documento, claro!

Ao André, por fazermos o percurso de braço dado.

Aos meus amigos mais antigos, que em cafés de fim-de-semana me ajudam a descansar do emaranhado que é a vida e dessa forma continuar este percurso. À Sofia, à Joana, ao Ben, ao Mário, Gutierres e ao Rafa.

Aos meus colegas amigos, que numa licenciatura e num mestrado, foram os depositários de muitas histórias na partilha de cafés, almoços, e intervalos. Ao Gonçalo, à Isabel, ao Gil Raro e ao Mário.

Por fim, aqueles que não sabem que aqui estão, que neste vai e vem entre o Porto e Alvre talvez nem me conheçam, a todos os habitantes de Alvre - os meus vizinhos, os vizinhos da minha avó, os primos e amigos dos meus pais, aos que passeiam as ovelhas e ainda cultivam os campos, os que se encontram no café ao domingo, às senhoras do coro, a quem faz os tapetes de flores e de serrim, aos que ainda vão ver os peixes à leveda. A todos eles que são as histórias que conto.

VIII *RESUMO / ABSTRACT*
X *GLOSSÁRIO*
XII *ILUSTRAÇÃO BOTÁNICA LEGENDADA*
001 *NA RAIZ DA ROSEIRA*
005 *CAULE*
07 SER CONTADOR DE HISTÓRIAS
12 O MENSAGEIRO E A MEMÓRIA DE UM LUGAR.
18 O LEVANTAMENTO (DESDE A IMAGEM À HISTÓRIA) COMO PRESERVAÇÃO DO LUGAR.
24 O ESPAÇO COMUM, O ESPAÇO PARTILHADO E NARRATIVAS DE UM LUGAR
031 *MERISTEMA*
34 O LUGAR E A LENDA
42 A LENDA E O LUGAR
47 AS PALAVRAS SÃO COMO COMPREENDER UM LUGAR. O GLOSSÁRIO.
061 *FLOR*
63 PRIMEIRA PARTE - MENSAGEIRO
65 SEGUNDA PARTE - MENSAGEM
68 TERCEIRA PARTE - OBJETOS DE MENSAGEM CARTAS DE UM AO OUTRO
085 *BEM ME QUER - PÉTALA QUE CAIU AO CHÃO*
096 *BIBLIOGRAFIA*
099 *ANEXO I - RAIZ DA ROSEIRA*

RESUMO

Mensageiro
Palavra
Espaço Rural
Estória e História
Transmissão

Na raiz da roseira passa o mensageiro: Raízes de transmissão vernacular e a plasticidade da palavra na aldeia de Alvre baseia-se nas implicações da palavra e nas suas manifestações espaciais, materiais e compositivas num meio rural específico. As consequências são pensadas como forma de conexão com o espectador, partindo das narrativas deste lugar.

A partir da experiência empírica com a aldeia de Alvre, analisa-se as suas redes de transmissão, a ligação com o outro a partir da palavra vernacular, que se desdobra nas suas estórias e histórias. É o mensageiro quem guia a mensagem deste lugar no qual se procura a preservação de uma herança histórica e, também, perceber os caminhos de transmissão entre o mensageiro, a mensagem e o outro. Para que haja um mensageiro tem de haver um depositário, um outro para quem se repassa a mensagem, a história narrada é uma das principais mensagens deste mensageiro e será a partir da mesma que se desenvolvem os objetos escultóricos que dão origem a este projeto. O projeto escultórico consiste na construção das transmissões vernaculares de Alvre em palavras-objeto que se figuram em letras, frases ou parágrafos da mensagem, tornando-se objetos de ligação com o outro a partir do sentido, da matéria e da sua posição no espaço.

A roseira é encarada neste projeto como um elemento metafórico de transmissão onde a *Raiz* é o reservatório de todos os segredos e é no seu crescimento vertical que se desenvolve e se divide esta investigação: o *Caule*, o *Meristema*, a *Flor* e a *Pétala*. Cada uma destas etapas desenvolve uma fase da investigação que dá origem ao processo artístico. O mensageiro conta a história, e após o *Glossário* e a *Na Raiz da Roseira* (texto introdutório que guia esta investigação) convidasse o leitor a acompanhar o crescimento da roseira desde o subsolo até ao topo.

ABSTRACT

The messenger passes through the rose's roots. Vernacular netwoorks of transference and the plasticity of words in Alvre takes as its substructure word's inferences and its spatial, material and composite expressions in a rural setting. These enunciations are proposed as a connection point to the viewer, starting from narratives original to this place.

The empirical experience of the village Alvre is the starting point, inspecting its communication network, the connection with the other through vernacular language, disjointed in its histories and stories. It's sought in the messenger who guides Alvre's meaning, the relevance to preserve historical heritage, finding interlocking pathways between messenger, message and the recipient. To justify the presence of a messenger, there's someone who shares and deposits a message; the narrated story is one of the main messages of its messenger and from it will bloom a sculptural practice which is the base of this project.

The production of sculptural pieces consists in transmuting vernacular expressions characteristic to Alvre into word-objects, letters, phrases or paragraphs of the message, thus turning them in objects capable of establishing connections, through their tridimensionality and placement in space. The rose is taken as a metaphorical narrative device where the Root is a reservoir for all secrets and in its vertical growth this study can be divided: Stem, Meristem, flower and Petal. Each chapter recounts a step in the research process where the artistic practice begins. The messenger tells a story, after "Glossary" and "In the Rose's Root", introductory text which guides this theorical endeavor, the reader is invited to track the rose's growth from the substrate to the top of the flower.

Messenger
Word
Rural Environment
History and Story
The Other
Transmission

GLOSSÁRIO

O glossário serve tradicionalmente para que se encontrem as palavras especificas de um determinado tema. Apesar de comummente o glossário aparecer no final de um livro, subverto esta demanda para que logo de princípio se percebam várias expressões que se presentificam ao longo da investigação. Para que se possa ler e entender seriamente o conteúdo que se desenrolará, terei de desvendar à partida interrogações que podem surgir, nomeadamente quanto ao significado da palavra.
Da mesma maneira que o lugar de investigação é específico acredito que várias expressões ou conceitos também têm de ter leituras particulares.
Uma planta como uma história.

MENSAGEIRO O mensageiro é quem faz o transporte das histórias, estórias e objetos, quem nele tudo guarda.
O mensageiro sou eu.

LUGAR Quando se fala de lugar, ligado aos objetos escultóricas, fala-se de Alvre, Aguiar de Sousa, Paredes, Porto.

ESPAÇO RURAL Todo o lugar em que os avós tenham dedos gordos, que as suas profissões fossem ser agricultor, marceneiro, carpinteiro ou qualquer outra arte que na sua aprendizagem dispensem idas à cidade.
O lugar é espaço rural. O espaço rural é lugar. Os espaços rurais são também lugar de investigação quando o mensageiro recebe mensagens de lá pelos seres amados.

RAIZ Espaço embrionário, de depósito, de recolha e de partida.

HISTÓRIAS OU ESTÓRIAS A história é o conhecimento factual e científico sobre acontecimentos reais; o termo estória refere-se à narrativa popular, aos ditos tradicionais e ao que vai sendo transmitido, dados factuais, para que se possa tomar em consideração como dados reais. A certo ponto o mensageiro não percebe aquilo que realmente importa como história ou aquilo que é "apenas" estória, logo, estória ou história significarão aquilo que é aprendido pelo mensageiro – desde aquilo que é arquivo histórico, as estórias narradas – o arquivo pode ser estória dado a sua transmissão familiar e as estórias narradas passam a ser histórias narradas.

MENSAGEM A transmissão de saberes, de cultura, de estórias ou histórias, de intrigas, de raízes familiares, de provérbios, de palavras mal ditas, de cantigas para andar no campo, de sinos de igreja, de fotografias e cartas, de engenhos.

SER AMADO Nos objetos artísticos, existem seres amados principais, secundários e terciários. O principal é o lugar. Os secundários são os seres que se deparam diante do mensageiro, de um para o outro, de um perante o outro - um só percurso, ou conexão transparente. Os terciários são o outro.

O OUTRO Qualquer personagem que não tem uma ligação direta ao mensageiro, mas que aparece nas histórias, grande parte destes outros são os habitantes do meio rural.

ILUSTRAÇÃO BOTÂNICA LEGENDADA

como é que a palavra deslocada do seu espaço, e transformada em objeto, continua a ser forma de comunicação com o outro?

À semelhança da roseira, que assim como outros seres vivos, é caracterizada pela sua capacidade de desenvolvimento e crescimento, há na planta órgãos e constituintes que têm o papel de a fazer crescer até que chegue ao seu auge – a flor. O Relatório de Projeto divide-se em quatro partes, que crescem a partir do capítulo zero, verticalmente, desde a raiz até à flor, como uma forma gradual de desenvolvimento e encadeamento da investigação, porque os capítulos são construtores que se conectam para crescer até ao elemento final.

Na Raiz da Roseira identifica onde surge o título do projeto, assim como a ideia da transmissão da palavra para outra pessoa. É dentro do texto de Maria Gabriela Llansol *Na casa de Julho e Agosto* (2003) que a raiz da roseira é apresentada como o lugar onde se escondem as palavras de beguinas silenciosas, sendo a troca de cartas a única forma de comunicação que é mantida em segredo. A partir desta leitura, o texto constrói-se como se constrói uma roseira: O zero é a origem, é onde se semeiam as palavras e cada capítulo é a parte constituinte seguinte.

Caule é o nome do primeiro capítulo, o que liga a origem (a Raiz) ao mundo exterior, que identifica o lugar da planta - que o dá a conhecer ao outro e estabelece uma primeira e imediata ligação: o caule é o contador de histórias, o mensageiro que toma lugar de diversas formas: o presenteador, o transmissor, o preservador e o depositário (que foi ouvinte, depositário e se torna mensageiro). A partir do *Ensaio sobre a Dádiv*a (1950) de Marcel Mauss, explico o mensageiro como o detentor da dádiva que é a partilha da hereditariedade – o património imaterial que é a herança histórica (ou estórica). O mensageiro é um transmissor de histórias a partir das *Cidades Invisíveis* (1972) de Italo Calvino desenvolvo a ideia de dar a conhecer um lugar sem recorrer à imagem do lugar. Para pensar o mensageiro como um preservador de um lugar que pode ter um fim, parto para uma reflexão do filme *Vilarinho das Furnas* (1971) de António Campos como um preservador de um lugar e de um tempo que, naturalmente, terminou, sendo o seu trabalho considerado um cinema documental antropológico. Por fim, proponho o depositário e ouvinte com uma ligação ao espaço comum e ao espaço partilhado na obra de Alberto Carneiro que nos projetos *o canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* (1968), *Uma flores-*

ta para os teus sonhos (1970) e *Um campo depois da colheita para deleite estético dos nossos corpos* (1973-76) conduz o espectador a espaços da sua memória. Pretendo que este capítulo albergue uma proposta do que pode ser um mensageiro, para conseguir perceber que tipo de mensageiro é o desta investigação.

Segundo capítulo, ***Meristema***, é o tecido vegetal que constrói o caule. Este tecido construtor do caule é O lugar (diferente de um) e por isso é sobre a investigação a partir de Alvre, que será pensado como um lugar de palavras. Este capítulo introduz a lenda e procura perceber a sua importância para a especificidade deste lugar específico - que é por si a importância da palavra e da história narrada. Partindo da *Monografia de Aguiar de Sousa* (1988), reflito sobre a Lenda da Senhora do Salto de forma a perceber como é que esta interfere no desenvolvimento do lugar e qual o seu impacto para tornar aquele lugar como propenso a contadores de histórias. Após esta reflexão sobre a forma como a palavra constrói um lugar, a escola é pensada como a origem: sustentado a partir do texto *Ficção como cesta: uma teoria e outros textos* (2022) de Ursula K. Le Guin cruzando-o com arquivo familiar. Por fim, pensar as palavras do lugar – palavras que só escutei nesta região e que, na sua generalidade, não são palavras novas mas alte-rações semânticas. Deparei-me com estas palavras em 2021/2022, e reuni-as num glossário de Alvre: analiso esta reunião de palavras através do livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977) de Roland Barthes como proposta para se pensar a construção dicionarística como análise de um conceito.

O terceiro capítulo ***Flor***, que será a finalidade do crescimento da roseira, baseia-se no projeto escultórico, uma explicação detalhada sobre quem é o mensageiro dos objetos, qual é a mensagem que produz e, por fim, como é que se interligam os objetos desenvolvidos nos últimos dois anos a partir dessa mensagem. Procura-se responder a perguntas levantadas pela investigação como a possibilidade do entendimento sob os objetos, e de que forma a transmissão vernacular, a palavra específica de um lugar pode ser passada a partir de objetos que criam diálogos com o espectador.

Por fim, ***bem me quer – pétala que caiu ao chã***o é a possível conclusão deste projeto, que procura refletir sobre a sua importância para o mensageiro, o que ainda pode ser feito, e como é que pode ser encarada a roseira daqui para a frente.

Tomando forma de livro, a capa é pensada como um desdobrável que apresenta arquivo fotográfico familiar, as fotografias dispostas apresentam os mensageiros que antecederam e foram fonte de transmissão para o mensageiro desta narrativa.

0. NA RAIZ DA ROSEIRA

NA RAIZ DA ROSEIRA

Soube, então, Margarida que não te podia escrever, mas jurei enterrar as minhas cartas junto à raiz das roseiras porque "pelas raízes das roseiras", segundo um dos segredos de Alice, "passa o mensageiro"

Maria Gabriela Llansol, *Na Casa de Julho e Agosto*, p.59

Remeto a 2021 a minha leitura do livro N*a casa de Julho e Agosto* (2003) da autora portuguesa Maria Gabriela Llansol, onde a história se desenrola num mosteiro de beguinas silenciosas, e sobre a viagem de uma delas, entre a Bélgica e Lisboa. Nesta viagem, que se desdobra entre a constante despedida e o constante regresso, onde o próprio espaço e personagens se confundem, deixa para trás uma tentativa de homem herói usual nas histórias de viagens. A personagem desdobra-se numa panóplia de mulheres, que ao mudar-se o nome e confundindo-se na história, será sempre a mesma.

Voltando ao silêncio das beguinas, todos os segredos e enredos serão necessários a uma história onde a vida parece um jogo de secretismo e onde a raiz da roseira é lançada como o lugar de troca das cartas – que seria a única forma de comunicação destas mulheres. *Na raiz da roseira passa o mensageiro* foi a frase que mergulhou em mim e talvez pelo enamoramento se deixou ficar quentinha à espera de ser decifrada. Já tendo voltado ao livro sei que estive sempre a parafrasear. Na verdade o que está escrito poderá ser mais rico, porém os segredos que ficam. Sou também portadora de um dos segredos de Alice.

Cabe à raiz de qualquer planta ser o órgão de fixação ao solo, tal como o órgão de absorção de nutrientes e água, assim o que talvez a autora nos possa propor a leitura metafórica sobre as palavras, a comunicação, como de alimentação de uma comunidade e das suas relações interpessoais. Por outro lado, a fixação a um lugar também consegue ser visto pelo espectro da palavra, a comunicação tem destas coisas, não comunicamos todos da mesma forma. A forma como falamos ou escrevemos fixa-nos a um lugar, a pessoas. No fundo procuramos sempre quem fala como nós, uma herança inscrita na palavra falada.

(XI) Mas feio, belo, são termos que tenho de perguntar-lhe o que são, pois se ela falar haverá novo espaço, nova vida para mim. O que é uma pessoa quando é texto? De que vive?

Maria Gabriela Llansol, *Texto-Catarina,* p.19

No livro *Texto-Catarina* (2020), a autora interroga-se sobre de que vive uma pessoa que é texto, eu diria que não vive das palavras, porque já as conhece e já as é de alguma forma. Talvez viva das situações que propiciam os diálogos. Esta pessoa é uma raiz do tempo, uma apanhadora do tempo ou o mensageiro das histórias.

É realmente impressionante como não consegui parar de pensar na raiz da roseira, tão bonita e preciosa era esta ideia de encontro de palavras com o outro. Troca de palavras, que podem ser símbolos, mas que no final têm sempre o poder de encontro (e de consequente desencontro). A ideia da beguina silenciosa apresentada no livro como uma transmissora de histórias, será uma das ideias mais fortes naquilo que é pensar o não dizível – naquilo que são mais do que as palavras sonoras – os significados das palavras para além dela – o que pode ser visual – que se multiplicará em múltiplos significados.

Mas agora já conheço o segredo de Alice, de Gabriela, de Margarida, ou de simplesmente *Mulher*[1]. Nem todos os segredos são dignos de verdade, mas eu sei que as raízes sempre esconderam segredos: a minha avó diz para não as deixar à vista.

[1] *Daqui, da Casa de Julho e Agosto, quem parte para conhecer o mundo e o medo não é o homem (o herói do conto popular, da epopeia e do romance), é a mulher, desdobrada em várias figuras de beguina, e com a qual tu próprio te confundirás, Luís. Agora é a mulher que conduz o movimento do Texto, chame-se ela Ana ou Hadewijch, Infausta ou Temia, Emily ou simplesmente a Mulher. Ela é o princípio ativo e transformador, singularizada por uma "pulsão da escrita" (que não a esgota) e por uma capacidade de ver que a colocam fora do jardim francês da geometria dos sexos (..).* Do posfácio de João Barreto *N'A Casa de Julho e Agosto* (Llansol, p.177).

1. CAULE

SER CONTADOR DE HISTÓRIAS

os que trocam presentes mutuamente
São amigos por mais tempo,
Se as coisas conseguirem tomar bom caminho.

42 Devemos ser amigos
Do nosso amigo
E trocar presente por presente;

Marcel Mauss, *Ensaio sobre a Dádiva,* p.53

Depois de ser semente e de germinar, as plantas têm caule, que, ligado à raiz é o órgão que transporta as seivas – todos os nutrientes e água absorvidos pela raiz, são depois conduzidos ao resto da planta. O caule é responsável pela sustentação da planta, das copas das árvores, dos nós, dos ramos, das folhas, dos espinhos e das flores. Os caules podem ser eretos, rastejantes, trepadores ou volúveis.

O caule é um contador de histórias, é quem sabe o segredo da raiz porque está ligado a ela. Se a raiz é o elemento da absorção de nutrientes, o caule é o elemento de transmissão: é por ele que os nutrientes da raiz chegam aos ramos, às folhas, aos espinhos e aos botões das plantas. O caule é o mensageiro, não vive escondido como a raíz, ele dá-se a conhecer ao mundo exterior: é quem agarra nos segredos da raiz e os dá a conhecer à luz do sol.

Marcel Mauss (1872-1950) começa o seu *Ensaio sobre a Dádiva* com ***Havamál*** um poema dos sábios mitológicos escandinavos[2]. O poema aborda a troca de presentes entre comunidades como um contrato de paz ou amizade, e a consequente obrigatoriedade de retribuir o presente. As trocas que se analisam não são sempre bens monetários ou coisas úteis economicamente, Mauss chama *amabilidades* ao que é trocado numa grande parte dos contratos e dá o exemplo de festas, danças, feiras ou serviços militares. Esta troca não é assim tão amável, o autor descreve-as como um contrassenso *o carácter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e todavia forçado e interessado destas prestações.* (Mauss, 1950, p.55). Por muito inocentes que estas trocas pareçam, são contratos, uma vez

[2] ***Eda.*** *os sábios escandinavos estão familiarizados com este traço da sua antiguidade nacional. (Eda poético que a par do Eda em posa reúne as tradições mitológicas e lendárias dos antigos povos escandinavos).* (Mauss, p.61).

que não sendo retribuídos, os gestos podiam despoletar guerras e intrigas, tanto entre sociedades como entre indivíduos. No final, para Mauss, estas ofertas e retribuições são uma questão de honra.

Durante o ensaio, a *oferta* relaciona-se frequentemente com a *dádiva*, uma vez que os dois são, segundo Mauss, a origem da sociedade. A dádiva para Mauss é o que recebemos do outro, seja físico ou espiritual, é o presente que vai sendo trocado por aqueles que nos antecederam até chegar a nós *Ora, esse taonga*[3] *que ela me dá é o espírito (hau) do taonga que eu recebi de vós e que lhe dei. Tenho de vos devolver os taonga que eu recebi por esses taonga (vindos de vós).* (Mauss, 1950, p.68)

O que proponho é pensar a transmissão e a memória como um objeto de troca e de que forma é que as histórias são dádivas. Assim como o caule é o canal nutricional entre a raiz e o resto da planta, o mensageiro é um transmissor do que lhe foi contado: as histórias, segredos, os conhecimentos e as rezas, são o seu alimento e a preservação reside em transmiti-la. O mensageiro transforma o seu ouvinte em depositário. Os ouvintes são depositários de histórias, até o mensageiro já foi depositário, mas o mensageiro tem a missão de as passar a outros: preservar as histórias plantando-as na memória de alguém. Mauss explica este desejo de tornar os outros depositários, como uma forma de justiça e retribuição: *Não seria justo (tika) da minha parte guardar esses taonga para mim, sejam eles desejáveis (rawe), ou desagradáveis (kino)* (Mauss, 1950, p.68)

Para Mauss, os artigos oferecidos devem ser repassados independentemente do peso que tenham para o outro, neste caso sendo os taonga ligados à cultura religiosa e à espiritualidade do povo, a passagem deles é por isso a certeza da continuação de um novo legado a determinados rituais, religiões, sociedades individuais e específicas. Os *taonga* são a dádiva: a herança histórica que carregam para a continuação de um povo, uma cultura ou sociedade.

A dádiva é uma grande parte das vezes um património imaterial - lendas, histórias ou estórias que se vão passando geracionalmente. A transmissão é uma forma de retribuição da dádiva: o mensageiro conta as histórias tornando os ouvintes depositários, que um dia poderão ter a vontade de retribuir o

[3] ***Taonga.*** Na religião maori, são os artigos oferecidos, *fortemente ligados à pessoa, ao clã, ao solo; eles são o veículo do seu mana, da sua força mágica, religiosa e espiritual.* (Mauss, p67).

que lhes foi passado, contando a história a outro. A troca entre mensageiro e ouvinte, que se torna depositário e um dia ele próprio mensageiro, pode ser encarada como uma resistência contra a perda das estórias.

Naquilo que são os dois pólos da transmissão (depositário e ouvinte) o mensageiro é os dois, e essa é a dádiva – o presente geracional que, sendo ou não desejável, continua a ser passado. A troca pode ser vista em várias relações humanas que se reflectem em nós e nos outros. Por exemplo na aprendizagem, um professor já foi ensinado e agora transmite-o aos seus alunos, e um dia algum daqueles alunos poderá ser transmissor; as figuras paternais tiveram de uma forma ou de outra figuras paternais, e os amantes já viram em algum lado o amor. Quem se sentou um dia a tocar numa mão rugosa, a ouvir como essa mão já foi suave e lisinha como a sua conhece o amor.

Fig 1. Avô materno a.o centro, com a minha mãe à frente, ladeado dos seus sobrinhos.
Arquivo Familiar, 1976.

Fig 2. Avó materna, avô materno com o seu filho ao colo, prima Ana Maria e bisavó materna (da esquerda para a direita). Arquivo familiar, 1962.

O MENSAGEIRO E A MEMÓRIA DE UM LUGAR.

Em 1972, o jornalista e escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) lança o livro *As Cidades Invisíveis* (1972), um livro sobre as viagens de Marco Polo, como mercador e embaixador, para conhecer o império de Grand Khan.

Durante dezassete anos, o mercador oriundo de Veneza, Marco Polo, foi embaixador e diplomata no império tártaro, e dada a extensão do império reinado pelo Grand Khan, a missão de Marco Polo n'*As Cidades Invisíveis* é para além da ação diplomática, ser mensageiro e dar a conhecer ao imperador as suas cidades. Proponho que se analise a missão de Marco Polo como um mensageiro e transmissor de culturas e sociedades sem recorrer à imagem. Marco Polo transporta as memórias que guarda dos lugares e que, apesar das suas diferenças, são interpretados a partir das suas semelhanças.

Para além do que é factual (o império, o imperador e Marco Polo) o livro fantasia os diálogos possíveis entre mensageiro e depositário, que ambiciona saber sempre mais, e conhecer as cinquenta e cinco cidades relatadas neste livro.

Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas estas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. Mas a peculiaridade desta é quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtas e lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se uma mulher que grita: uh!; é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sintam felizes. (Calvino, 1972, p.11)

O primeiro capítulo, *As cidades e a memória*, começa com a descrição da cidade Diomira. Nesta história Marco Polo

contrasta dois polos de como conhecer uma cidade: a partir da sua imagem, aquilo que é palpável e imaginável – porque apesar de não conhecer as estátuas de bronze de Diomira, as cúpulas de prata ou o galo de ouro; e a partir das semelhanças com outras cidades: o imperador conhecia outras estátuas de bronze e cúpulas de prata e galos de ouro, e assim poderá transportar aquilo que já conhece à prior para aquilo que é a imagem de Diomira – como uma colagem. Na descrição de Diomira, volta-se aos segredos, àquilo que é a experiência e a memória de um lugar, àquilo que é particular: um anoitecer de Setembro, em que alguém a gritar faz pensar nas quantidades de vezes que já se possa ter vivido aquilo, mas nunca da mesma maneira. O Grand Khan já presenciou anoiteceres de Setembro, pode ou não ter ouvido uma mulher que grita: *uh*! no seu terraço, mas nunca isso trará a mesma sensação da pessoa que podia caminhar à sua volta: porque conhecer uma cidade a partir das histórias será sempre subjetivo e uma incógnita no conhecimento, porque as cidades são mutáveis assim como as pessoas que por lá passam ou habitam.

Quando li este texto pela primeira vez - remoto-o a 2022 que foi também quando esta investigação começou a ganhar a forma que tem hoje -, pareceu-me relevante para pensar a memória coletiva e os *lieux de mémoire*[4] e esta descrição de Diomira ainda me parece importante para perceber como é que o papel de mensageiro acaba por também ter impacto nestes dois conceitos tão abrangentes. Apesar de ser mais extenso e abrangente, um exemplo de *lieux de mémoire* poderá ser Paris: se nos mostrarem imagens de uma qualquer baguete, um perfume comprado em qualquer hipermercado e um coração vermelho sem qualquer rigor anatómico, ao perguntarmos que cidade é esta? Qualquer pessoa, num país com cultura eurocêntrica, poderia, muito rapidamente, responder Paris; simples, mas nem todas as pessoas terão tido a oportunidade de visitar esta cidade, mas as ideias, informações e as imagens disseminam-se de tal maneira que qualquer pessoa julga conhecer a cidade mesmo sem nunca ter atravessado uma rua. Sim, a culpa é dos mensageiros. De quem quer conhecer Paris ou Diomira sem nunca lá ter estado, e principalmente de quem passa as suas memórias de um lugar a alguém, porque afinal a cidade é mais do que sua imagem.

[4] *lieux de mémoire* (francês) em português *lugares de memória* é um conceito histórico desenvolvido pelo historiador Pierre Nora na sua obra homónima publicada entre 1984 e 1992.

Uma descrição de Zaira tal como é hoje deveria conter todo o passado de Zaira. Mas a cidade não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos postes de bandeiras, cada segmento marcado por sua vez de arranhões, riscos, cortes e entalhes. (Calvino, 1972, p.14)

Numa segunda estória, Marco Polo apresenta a cidade de Zaira, e acredita que conhecer esta cidade (descrevê-la) não pode conter apenas aquilo que hoje é visível – para se falar de Zaira tem de se conhecer a sua história, o seu passado. Mas Zaira podia ser Paris, não será por escutar, por ver ou por imaginar as associações pictóricas que se conhece a cidade.

A verdade é a que na cidade não encontramos o seu passado se não em memorandos, ou placas de fontes, mas podemos talvez o encontrar a partir dos olhares atentos – a história da cidade não são só os grandes feitos ou batalhas – são as histórias comuns, o que aparece e desaparece nas ruas sem que quase ninguém dê conta.

Em línguas incompreensíveis para Khan , os mensageiros referiam noticias ouvidas em línguas que lhes eram incompreensíveis. (...) Recém chegado e ignorando completamente a língua de Levante, Marco Polo não podia exprimir-se de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de xadrez. (...) não havia questão ou curiosidade que não respondesse. Contudo, cada notícia a respeito de um lugar trazia à mente do imperador o primeiro gesto ou objeto com o qual o lugar fora apresentado por Marco." (Calvino, 1972, p.25)

Após as estórias, pensamentos, sobre as várias cidades, Calvino conta ao leitor sobre o retorno das viagens de Marco Polo, e de que forma as cidades são apresentadas a Grand Khan. O mercador, ao contrário dos outros mensageiros, não traz dialetos nem histórias tão longínquas que serão incompreensíveis para quem nunca as conheceu – trás aquilo que é palpável e os lugares que são comuns.

Aqui está presente a ideia de oferta – mas pensar como aquilo que é palpável parece ter tanto valor como as estórias - *quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido*[5] - é a forma como se conta perante quem entende. As imagens, assim como esses lugares-comuns, são o veículo para a memória. Os lugares que não conhecemos constroem-se a partir delas. Marco Polo é o mensageiro das histórias e dos lugares que os outros não veem, é quem a partir de lugares comuns, de gestos e de relíquias preserva a memória de um lugar nos outros, mas nem todos os mensageiros se podem dar ao luxo de preservar o lugar levando-o consigo em forma de objeto, muitos preservam os lugares que vão desaparecer, como é o caso de António Campos, cineasta português que ficou conhecido pelo documentário de lugares que iriam desaparecer como o caso da aldeia minhota de Vilarinho das Furnas. Para este mensageiro preservar um lugar é poder mostrar aos outros a imagem do que ele era, a relíquia é o negativo que transporta a memória de um lugar ao qual já não se pode voltar.

[5] *Por definição é impossível mapear estas cidades invisíveis e, por consequência, inviável localizá-las. (...) Graças a eles, transcende qualquer fronteira. "quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido* Adriano Schwartz, editor do caderno *Mais!*

Fig 3. Mapa topográfico de Aguiar de Sousa.

N
AGUIAR
ALVRE
CASTELO
SENHIDE
Escola Primária
Largo de S. Sebastião
Capela de S. Sebastião
Travessa da Carriça
Jardim de Infância
Travessa de Santo António
Travessa de Nossa Senhora da Conceição
Travessa de Monguete
Travessa de Ponte Nova
Rua das Covadinhas
Rua da Ponte Nova
Rua de Igreja de Stª Maria
Travessa da Escola Primária
Rua Vale Salgueiros
Travessa da Via
Travessa da Fonte da Senhora
Rua de Paulo Oliveira Duarte
Largo de S. Brando
Rua Paulo Reinaldo
Rua Direita
Rua Direita de Senhid
Rua Direita de Senhide
Rua Direita de Senhide
Rua Direita de Senhide

Rua de Cabeceiras
Rua de Vila Flor
Rua Velha
Rua Direita
Rua Central
Rua da Escola
Largo do Cruzeiro
Largo do Pinheiro
Igreja Matriz
Cemitério
Fonte
Fonte do Lavadouro
Fonte do Poço
Fonte do Pinheiro
Fonte do Tanque
Fonte do Vale
Fonte Nova
Fonte Velha
Fonte Vila Flor
Fonte Vila Nova
Fonte Vila Velha
Fonte Vila Verde
Fonte Vila Branca
Fonte Vila Preta
Fonte Vila Amarela
Fonte Vila Azul
Fonte Vila Roxa
Fonte Vila Cinza
Fonte Vila Marrom
Fonte Vila Rosa
Fonte Vila Laranja
Fonte Vila Verde
Fonte Vila Branca
Fonte Vila Preta
Fonte Vila Amarela
Fonte Vila Azul
Fonte Vila Roxa
Fonte Vila Cinza
Fonte Vila Marrom
Fonte Vila Rosa
Fonte Vila Laranja
SARNADA
BRANDÃO
Serra
Rio

O LEVANTAMENTO (DESDE A IMAGEM À HISTÓRIA) COMO PRESERVAÇÃO DO LUGAR.

Vilarinho morre nas águas que a viram nascer.

Sinopse do filme *Vilarinho das Furnas* (1971), António de Campos

O mensageiro, para além daquele que tudo sabe, é aquele que tudo quer saber, é quem quer preservar a história (ou as estórias), quem não quer deixar morrer um passado para que este possa ser elevado no futuro. O mensageiro é, provavelmente, uma personagem nostálgica – agarra-se ao presente e ao passado e transporta-os como um amuleto. Neste subcapítulo proponho que se entenda o mensageiro como o transmissor de lugares, culturas ou modos de vida que tendem a desaparecer, lugares que só ficarão preservados a partir do registo: a imagem, o arquivo e a mensagem: as histórias que se contam são também memória.

Num panorama artístico, veja-se o mensageiro a partir do cinema: seria quem constrói o documentário, quem tenta representar o real, seja esse passado ou presente. Claro que a ficção estará sempre ao pé porque a imagem também ganha forma a partir dos olhos de quem a vê. Mas quando se fala de preservação e representação do real, o cinema (assim como as artes plásticas ou a literatura) também tem as suas ramificações e a esta chama-se etnografia de salvaguarda – documentar uma cultura antes que desapareça.

Em Portugal, destaca-se o cineasta António Campos (1922-1999), que em longas e curtas-metragens, revela um especial interesse sobre esta ideia em representar o real, seja na documentação de povoações que desaparecerão, seja numa documentação histórica e política da sociedade portuguesa naquela época. António Campos nasce em Leiria em 1922, e tendo-se mostrado à margem daquilo que era o documentário, o cinema etnográfico, e a etnografia de salvaguarda. Acaba por praticá-los já depois do seu auge que será o início do século XX

(vinte) com os filmes sobre a cultura dos povos nativos de Crow, documentados por Robert H. Lowie (1883-1957), questão importante nos Estados Unidos uma vez que estes povos estavam a ser empurrados das suas terras, forçados a participar em conflitos bélicos e adaptarem-se a modos de vida diferentes dos seus, perdendo os seus rituais, costumes e cultura.

Naquilo que é o destaque dado ao cineasta português, há uma série de características da sua prática que lhe conferem o grau de etnógrafo, e de mensageiro – por um lado o registo do presente e do atual, como modo de preservação; por outro, a real aproximação às comunidades e consequentemente o registo *in loco*.

Em 1969, dá-se a notícia que uma pequena aldeia situada na margem do Minho iria desaparecer submersa pelas águas de uma barragem que se dava ordem a começar a construir naquele lugar. O filme *Vilarinho das Furnas* de António Campos, filme homónimo à aldeia que será submersa, chega ao público em 1971, após dezoito meses de trabalho em contacto com o povo da aldeia, e quase um ano após o seu total desaparecimento. No documentário *Falamos sobre António Campos* (2009) de Catarina Alves Costa, produzido para a RTP2, aparece em modo entrevista, cedida pelos Arquivos da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP), António Campos a falar sobre o filme *Vilarinho das Furnas*.

Apresentado como desconhecido do grande público *que faz cinema por sua conta e risco* fala daquilo que foi a sua urgência emir documentar a aldeia quando soube que esta ia desaparecer. Com o registo do filme, sabe-se que a aldeia funcionava como uma comuna, com leis próprias e um estilo e vida comunitário, diferente daquilo que se conhece de outras aldeias em Portugal. Isto mostra-se um entrave para o cineasta, que aparece na aldeia com apenas uma pessoa e quer entrar na vida, nas casas daquelas pessoas. António Campos conta que teve de abandonar o projeto quatro vezes por não estar a ser bem visto pela comunidade, mas tinha sempre a vontade de voltar novamente – tinha plena consciência que se não fosse naquele momento nunca mais teria essa oportunidade. As filmagens dispersas entre os montes da Serra Amarela, procissões e eventos religiosos, a vida mundana, e uma extensa

explicação sobre o funcionamento da aldeia serviram de eterno registo àquilo que não podemos mais encontrar.

Descobri António Campos numa ficção, numa curta-metragem chamada *A Invenção do Amor* (1965) mostrada em 16mm no PortoPosDoc, no Rivoli (tiro o bilhete da carteira) a 27 de Novembro de 2020 (volto a guardar). O filme surge da adaptação do poema de Daniel Filipe, com o mesmo nome, e surge como um grito (poético) de revolta à opressão e censura sentida em Portugal na época, representando um casal que é perseguido pela polícia e o seu único crime foi ter inventado o amor. No filme, mesmo que tratado como uma ficção, ressaltam o sentimento de sufoco, medo, fuga e silêncio. Por isso, encaro-o como uma eventual representação da realidade da época.

Talvez se possa concluir que mesmo noutros registos não documentais, nota-se no autor a vontade de representar o real - o presente - que um dia se tornará passado e continuará a ser uma preservação da memória de um lugar (no caso, de uma sociedade). A partir do filme *Vilarinho das Furnas* e da curta *A Invenção do Amor*, dos dois anos que os separam, a relação entre eles também pode ser um retrato social e político de Portugal no final dos anos 60. Por um lado um Portugal rural e descentralizado que permite que se adotem outros tipos de políticas como uma comuna; por outro um Portugal da capital com uma acentuada preocupação com a política da atualidade. António Campos é um cineasta etnógrafo e um depositário dos lugares, das sociedades e das culturas que registou. Hoje, deparando-nos com esses registos, podemos ser depositários do que já não existe, do que já não podemos sequer conhecer nos termos em que Campos o retrata; porém Vilarinho das Furnas não *morre nas águas que o viram nascer* para as pessoas que lá habitavam, uma vez que continuam a juntar-se no lugar e manter contacto, sabem onde viviam ou os antepassados deles viviam. Vilarinho das Furnas continua a ser raiz, lugar de armazenamento das histórias e das palavras para os moradores, a morte nas águas acontece para o autor que documenta um lugar que não pode voltar a ser mais visto daquela maneira - este mensageiro preserva a mensagem da forma como a viveu, outros mensageiros regressam à raiz para encontrar novas estórias para transportar.

Fig 4. Imagem do filme *Vilarinho das Furnas* de António Campos.

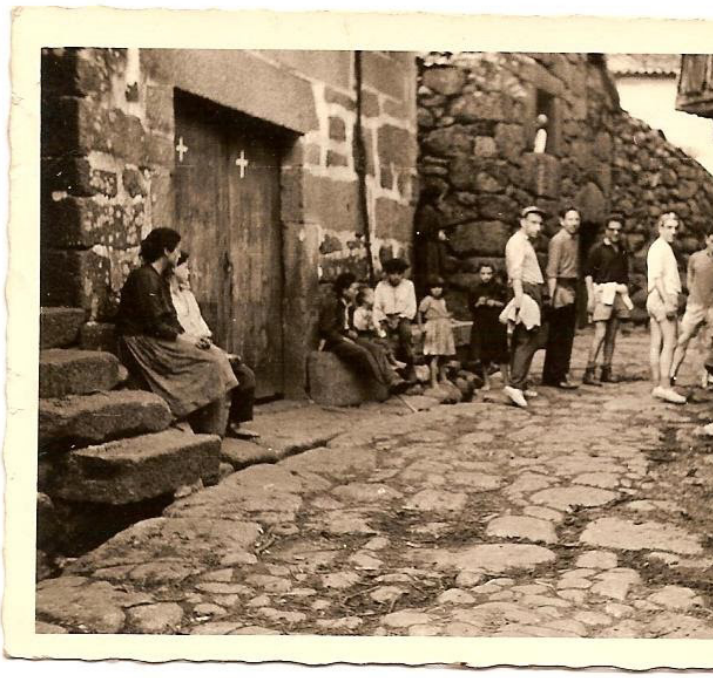


Fig 5. Imagem do filme *Vilarinho das Furnas* de António Campos.

Fig 6 e 7. Fotografias do arquivo de António Campos nas gravações de *Vilarinho das Furnas*.

O ESPAÇO COMUM, O ESPAÇO PARTILHADO E NARRATIVAS DE UM LUGAR.

Marco Polo dá a conhecer as cidades de Grand Khan sem nunca ter mostrado imagens, sem que haja um arquivo imagético das fontes, das pontes, das ruas, dos tesouros das cidades ao imperador, porque a melhor forma de as contar era a partir do que podia levar consigo e aquilo que a partir das imagens de outros o imperador já conhecera. António Campos a partir do filme preserva um lugar no tempo, de modo a que hoje não sobrem só as mensagens ou as memórias, mas uma imagem fiel de como é um lugar, Campos congela a mensagem, não a deixa ganhar outras formas ao longo do tempo, só muda a visão de quem vê o filme. O que os dois acabam por fazer é um retrato como o de Barthes, *este retrato não é psicológico, é estrutural* é conhecer a cidade apenas a partir da perspetiva de quem a contempla e não dela própria contemplada (a sua história). Assim, talvez seja legítimo afirmar que os lugares constituem as suas próprias narrativas, criadas a partir de lugares comuns – aquilo que já conhecemos sem nunca termos conhecido, ou que julgamos ter conhecido – que poderão dar origem a espaços também eles comuns e partilhados com o outro.

Para que se analise o espaço comum e partilhado no panorâma escultórico, proponho que se olhe para três obras do escultor Alberto Carneiro (1937-2017) produzidas no início da segunda metade do século XX, por partirem da vivência e experiência do lugar onde cresceu e remeterem a memórias do escultor. A primeira, de 1968, *o canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* consiste na instalação de canas da Índia dispostas por todo o espaço expositivo que quase chegam ao teto, posicionam-se em diversas diagonais e tangentes entre elas criando sensação quase de desorientação de tentativa de encontro. Num artigo escrito pelo ensaísta português Delfim Sardo (1962) para a Culturgest ele descreve este quase cenário como *ao transformar a sua organização estética em ficção de verdade original e, nesse propósito (que para Alberto Carneiro*

é ecológico, como escreveu no Manifesto de 1968), envolver o espectador – sobretudo porque num canavial, a procura é pelo corpo ausente, por aquele corpo que, um dia (se algum dia) poderá completar o nosso.

Sardo identifica o canavial como um lugar de desencontro, mas principalmente de tentativa de encontro e será essa busca que o Carneiro acaba por dar ao espectador, esse é o espaço partilhado: deixá-lo num espaço estético, que, a partir da matéria e do cheiro, pode ligar-se a memórias também do espectador, mas a partilha será a busca por algo, alguém, como se escondesse um segredo que se tenta desvendar. N'*Uma floresta para os teus sonhos* (1970) surgem uma série de troncos de madeira de pinheiro posicionadas verticalmente no chão, umas maiores outras mais pequenas, dando uma ilusão de meia floresta, mais uma vez ligada a memórias de infância do autor onde sendo a floresta um lugar de uniformidade estética vegetal poderá ser um lugar de criação e imaginação ligado ao sonho ou à fantasia. Por fim, *Um campo depois da colheita para deleite estético dos nossos corpos* (1973-76) o espaço de exposição é transformado num campo de trigo depois da colheita, o chão é coberto de trigo de onde emergem fardos pirâmides que quase fazem lembrar pequenas cabana, este talvez mais semelhante ao primeiro naquilo que é a ligação com o espectador.

No mesmo artigo, Delfim Sardo, indica a forte semelhança destas.

As três são situações telúricas nas quais o cheiro da terra recriado no espaço expositivo pela rigorosa e cuidadosa organização de elementos do ciclo da natureza produzem máquinas de viajar no tempo e no espaço para o espectador. E mais à frente identifica a primeira obra como impulsionadoras das que vieram a seguir, *O canavial é uma obra extraordinária – um passaporte, manipulado pelo artista, em direção a algo que não pertence ao domínio da natureza criada, mas da própria natureza criadora.*

Assim, parece-me justo dizer que as três as esculturas podem ser vistas pela lupa da natureza; as três obras propoem uma presença campestre, com a repetição organizada de elementos naturais (a natureza criada) mas que ao espectador remetem a viagens no tempo e à memória (natureza criadora) e essa será a verdadeira força das obras.

Alberto Carneiro é, nestas três obras, o mensageiro e transmissor das suas narrativas, uma vez que as três esculturas são uma partilha de memórias do autor da representação da sua juventude. Ao entrar neste universo de Alberto Carneiro o espectador submerge na imensidão de cheiros, texturas e ambiente criados pelas matérias, que são transportadas da memória do autor para o espaço de exposição e, finalmente, até à memória do espectador, criando um espaço partilhado que não é necessariamente a mesma experiência do autor mas o encontro entre as duas, ou uma que influencia a outra. O espectador pode nunca ter visitado os lugares que o escultor retrata, mas certamente já foi rodeado de natureza de outras formas, ou as histórias de outros podem ressoar na sua memória deparando-se com estes ambientes, e assim é criado entre o expectador e o objeto artístico (neste caso instalações escultóricas) um encontro na memória comum. O mensageiro destes objetos é,um mensageiro da sua experiência, das suas memórias e recordações, onde a raiz é o seu lugar embrionário, o lugar que o viu crescer - e é daí que desenterra os motes das suas esculturas. Alberto Carneiro é um mensageiro apenas responsável pelas suas histórias, não foi depositário apenas transmissor, de um lugar e de memórias que apenas a ele pertencem.

Fig 8. *o canavial: memória meta morfose de um corpo ausente* (1968) Museu de Arte Contemporânea- Fortaleza de São Tiago, Funchal, 2003.

Fig 9. *uma floresta para os teus sonhos* (1970)
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.

Fig 10. *um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976) Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1976.

2. MERISTEMA

, continuo a construção do texto como a construção de uma planta, a roseira.

Se a raiz é a origem, o caule é o que liga a origem ao exterior e por isso é um mensageiro; o meristema é o tecido vegetal responsável pelo crescimento do caule: o mensageiro é feito de histórias e de lugares – de histórias de lugares.

Num vale ladeado de montanhas com cheiro a eucalipto, perto do rio Douro (mas ainda tem de se andar), há uma aldeia, certamente parecida com outras aldeias, chama-se Alvre, fica em Aguiar de Sousa. Este lugar não será muito distinto de outros espaços rurais, porém escolho-a por ser familiar. Por ser onde me encontro quando me levanto.

Alvre é o meristema primário, aquele que está diretamente ligado ao crescimento e desenvolvimento primário da planta - é onde encontro as histórias, as mensagens, as imagens, as matérias, as pessoas, as lendas – Alvre é responsável por alimentar o mensageiro.

O LUGAR E A LENDA.

Segundo José Quaresma (1965-) n'*A produção artística como investigação. Exigência em terno de uma tipologia de Art Based Research* (2014) a natureza da investigação em arte, na atualidade, deve partir da prática artística sem que essa se esqueça da *a ambivalência dos métodos que acompanham estas modalidades de investigação que interligam trabalhos artísticos, prazer estético e argumentação* (p.142) criando uma relação prático-teórica e não inteiramente teórico-prática.

Sendo a prática artística desenvolvida a partir de Alvre, retiro de lá o prazer estético e a argumentação: os materiais para a concretização dos trabalhos artísticos. A deslocação dos materiais (que são as histórias e as matérias) é feita como forma de transmissão do meio rural específico a partir da prática artística. Assim, poderá ser posto em discussão com práticas similares, e fazer parte de uma investigação sobre o meio rural, sendo considerada discussão em arte, uma vez que se prevê um *objeto de encrespada discussão*(p.145)

Alvre é uma pequena aldeia da freguesia de Aguiar de Sousa, no concelho de Paredes, distrito do Porto. Em 1988 em reunião da Câmara Municipal deliberou-se a atualização da Monografia do concelho, dividida em vinte e quatro fascículos (vinte e quatro freguesias). A *Monografia do Concelho de Paredes 1- Aguiar de Sousa* (1988) escrita pelo autor Manuel Ferreira Coelho é a primeira a ser publicada, uma vez que a ordem lançada decorreu alfabeticamente. Trata-se da principal fonte para obter grande parte da informação histórica sobre o lugar. As estórias, essas, deixo-as para a minha família que eles sabem como as contar, e contam-mas tantas vezes que me calhou a mim ter de as contar ao outro.

Alvre – Este topónimo é um cognato do nome pessoal Ávaro que, como Alvar, representa o genitivo Alvari, ou seja: de Álvaro, nome de origem germânica que me parece conter os elementos alls e wars, cujo significado etimológico para tal é "o que se defende de todos. (Coelho, 1988, p.12)

Não vejo este lugar como um guerreiro germânico, grande e robusto, como indica a palavra *wars*, é um lugar pacato de pessoas humildes que travam batalhas do dia a dia, ou no

seu passado gravado pelo trabalho da agricultura, pouco podiam fazer se não travar as pragas da terra e doenças dos animais que lhes davam sustento. É robusta na sua densidade verde sendo ladeada por grandes montanhas que a protegem, mas que também a ameaçam pelas grandes plantações de eucaliptos das encostas.

é um caso feliz começar-se pela freguesia que no passado deu o nome e foi cabeça de: Terra Julgado, Concelho e Arcediagado. (...) já que a essa história de reporta a uma grande área de influência, e não exclusivamente a uma parte ínfima do conjunto que então prevalecia. (Coelho, 1988, p.12)

A *Monografia* dá a pista de que historicamente este lugar é de grande importância. Quando começa a contextualização da situação geográfica sabe-se que a sua primeira demarcação de território está escrita nas Inquirições de 1258 e é demarcada a partir das margens dos rios, ribeiros e riachos: *do modo como corre a água*[6].

Em Aguiar de Sousa, há dois monumentos arqueológicos com valor histórico. Um castelo que, apesar de não se saber a data de construção, sabe-se que foi tomado no ano de 995 e seria um castelo estratégico para proteção do território, uma vez que se localizava numa montanha bastante mais pequena do as que a ladeiam, e onde no fundo passa um rio importante para a comunicação entre povoados. E a Mamoa de Brandião, referida no documento de 1258, que será o vestígio de uma grande construção sepulcrais da Pré-História. Os dois encontravam-se ao abandono no ano da edição da Monografia, porém, na atualidade são visitáveis e estão dentro daquilo que se pôde salvar, preservados. Apesar dos dois monumentos, o lugar que recebe mais visitantes é a Senhora do Salto, pertencente ora à aldeia de Alvre, ora ao lugar de Aguiar (ninguém se decide). É um lugar com duas casas, uma capela e o que leva à visita não é o espaço físico mas sim a imaterialidade da lenda da Senhora do Salto.

Era no princípio uma capela muito pequenina, quase perdida no fundo do vale por onde serpenteia o rio Sousa. A sua origem é atribuída por uns ao cumprimento de um mandato recebido numa pretensa visão, por outros a um milagre em que alguém é salvo de morrer ao saltar a cavalo de grande altura por intercessão de

[6] *Começa no lugar que se chama Bica; daí segue pelo fim da serra do Castiçal e passa à praça da Armada; daí pelo limite da serra de Ferrugenta como vem a água contra o Castelo e topa na porta; depois pelo canal do ribeiro do Osso do mesmo modo que dar a Real, em seguida ao fim de Figueiró; depois para a portela de São Salvador de Recarei, do modo como corre a água; em seguida para a corga de Louredo; depois para a portela de Sertã; em seguida para o fim de Bedões maiores; depois para o Seixo de Senrela; depois para Lousada; depois para a portela do Seixo; depois pela crita de cima do Monte Agudo, como corre a água; depois pelo vale da Cadela pequena; depois para a Mamoa de Brandião; depois pelo fim da serra de Açores, como corre a água; depois vai topar no Bico. (Coelho, 1988, p.20.*

Nova Senhora. A lenda sobrelevando a história (Coelho, 1988, p.63) A lenda conta a história de um cavaleiro que é perseguido pelo demónio e sendo a sua única opção atirar-se com o seu cavalo do precipício grita *Valha-me Nossa Senhora do Salto*! e acaba por cair ileso deixando as marcas das patas do cavalo gravadas nas pedras do rio. Na Monografia a lenda é descrita como algo que *a população guarda e reproduz* e mais uma das *lendas poéticas e inofensivas, tentando justificar dessa forma o nome da padroeira da capela* (Coelho, 1988, p.66). No entanto, as visitas para se verem as grandes perfurações nas pedras do rio são imensas, mesmo havendo factos geológicos que provam que essas perfurações são feitas dada à agressividade da água do rio daquela zona.

Sobre a Senhora do Salto, sobre o lugar e a lenda, o mensageiro pode passar aquilo que é o factual e material: a capela existe, os penhascos existem, e as perfurações nas pedras do rio também, mas isto ainda é caule, é o mundo visível das histórias do mensageiro - a lenda, que é imaterial, é o verdadeiro meristema deste lugar e o que alimenta as histórias do mensageiro sobre o caule. Retorno à ideia de Mauss e da dádiva de contar uma estória como um peso histórico de transmitir o que foi transmitido, de preservar um lugar, uma comunidade a partir do que contamos sobre ela. Para os mensageiros, os responsáveis por repassar estas estórias a outros depositários , a lenda pode ser importante para cativar a partir do mistério – ninguém sabe o que é verdade ou mentira, mas acreditam nela de alguma forma, por mais não seja para ter outra história para contar.

Fig 11. *Imagem de arquivo familiar de paisagem da Senhora do Salto.*

Fig 12. *Imagem de arquivo familiar da gruta da apararição da Senhora do Salto.*

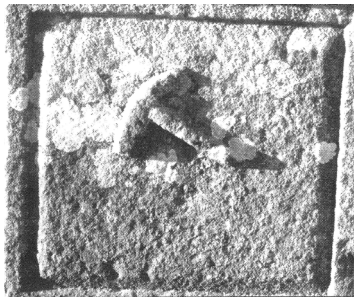


Fig 13 e 14. Imagens da Senhora Salto retiradas na *Monografia de Aguiar de Sousa.*

Fig 15. Imagens da Senhora Salto retiradas na *Monografia de Aguiar de Sousa.*

Fig 16 e 17. Imagens da Senhora Salto retiradas na *Monografia de Aguiar de Sousa.*

A LENDA E O LUGAR

É por isso que gosto de romances: em vez de heróis, encontramos neles pessoas

A Ficção como cesta: uma teoria e outros textos, Ursula K. Le Guin, p.23

A História é normalmente contada a partir de grandes batalhas, enormes enredos que em quedas, saltos e cambaleares narram o herói como o construtor do mundo civilizado a partir das maiores barbáries. O progresso são histórias de heróis, e por isso poderá pensar-se que os dispositivos dos heróis – lanças, facas e pontas aguçadas - foram os primeiros dispositivos culturais, porém, Elisabeth Fisher (1924-1982) em 1975 aponta o recipiente como objeto primordial e é a partir desse dado que Ursula K. le Guin (1929-2018) constrói o ensaio *A Ficção como Cesta: uma teoria* (1976). O que proponho a partir deste ensaio é um mensageiro não como contador das batalhas, caçadas ou vitórias, mas como contador das histórias do dia a dia, das lendas, do trabalho e de quem constrói um lugar para a transmissão de conhecimentos que são, também, as pequenas vitórias do quotidiano.

Na pré-história, a forma de alimentação do ser humano, em grande parte dos pontos geográficos onde se encontravam, era recolector, apenas recolhiam o necessário à sobrevivência: plantas, raízes ou sementes; o resto do tempo gastavam-no a comer, claro, a cuidar dos filhos e das casas, ou a ter *pensamentos interessantes*[7] - mas houve quem se aventurasse a caçar, e todas as outras coisas aos olhos da História parecem tornar-se irrelevantes.

É difícil contar uma história realmente emocionante a partir do modo como lutei para arrancar uma semente de aveia selvagem da sua casaca, e depois outra (...) não consegue competir com a forma como enfiei a minha lança nas profundezas de um titânico (...). Esta história não tem apenas ação: tem um herói.
(Le Guin, 2022, p.9)

Le Guin fala-nos sobre como Virginia Woolf (1882-1941) já na década de trinta do século vinte, ao escrever *Three Guineas* (1938), propunha paralelamente uma nova leitura sob o inglês, um glossário, em que heroísmo seria *garrafismo*[8] e herói *garrafa*. Enquanto Woolf propõe o herói como garrafa, Le Guin

[7]Teoria da Cesta, p.7.

[8]*Botulism.*

assume a garrafa como herói - não como objeto de gargalo, mas como *contentor em geral, coisa que guarda a outra*. Eu proponho a alfabetização como heroísmo. A autora dá o exemplo de ao usar-se um recipiente para apanhar as sementes, o ser humano da Pré-História, do Neolítico ou do Paleolítico, poderia armazenar comida e não sair para se alimentar num dia de chuva; enquanto vai coletar a sua comida também é importante ter algo que segure o filho a si para que os braços possam trabalhar e agilizar a colheita – estes são exemplos dados pela autora, antes de apresentar a teoria da cesta de Fisher[9]. A partir destes dados contará a *nova história* [10].

Chegaria ao ponto de dizer que a forma natural, apropriada e adequada do romance, pode ser a de uma saca, de uma cesta. Um livro carrega palavras. As palavras guardam coisas. Transportam significados. Um romance é um frasco medicinal, que mantém as coisas numa relação particular e poderosa entre si e connosco. (Le Guin, 2022, p.21)

Da mesma forma que Le Guin afirma que o dispositivo que conta a história é um recipiente, sugiro que esse recipiente possa ser metaforizado e transformado: a biblioteca é recipiente dos livros, o livro é o recipiente das palavras, das imagens e das histórias. Assim, a escola, por ser o bloco arquitetónico que envolve o ambiente que nos permite aprender a ler a história, pode ser também um recipiente?

Na minha aldeia, a primeira escola era na casa da minha avó paterna; a segunda foi construída pelas mulheres da aldeia: pela minha bisavó materna, e pela minha bisavó paterna, a primeira a partir de um primeiro financiamento para que se começasse a construir, a segunda doou um terreno para a sua construção. Criou-se um coletivo com outras mulheres, que numa série de peditórios e idas ao edifício do município conseguiram criar ali uma escola, não só como edifício, mas como lugar para se aprender a história. Criaram a cesta, a bolsa, a concha, a rede para que não houvesse nenhuma pessoa na aldeia que aprendesse a ler. Não sei bem que voltas o mundo deu, mas ao construir-se outra escola na aldeia (financiada pelo Estado) a escola das minhas avós, converteu-se num minimercado e snack-bar, e o segundo piso na casa de alguém, e se enquanto escola era o lugar de transmissão primordial pela via do ensino, continuou a ser lugar de conversa, de transmissão de estórias e

[9] *O primeiro dispositivo cultural foi provavelmente um recipiente...Muitos teóricos acreditam que as primeiras invenções culturais devem ter sido recipientes para guardar produtos recolectados e algum tipo de bolsa ou rede para carregar coisas" É o que nos diz Elizabeth Fisher, em Women's Creation* (McGraw-Hill, 1975) Le Guin, p.13.

[10] *todos nós já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, coisas para espancar e perfurar e acertar, coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre a coisa para colocar as coisas, o contentar para a coisa contida. Esta é uma nova história. Isto é a novidade* Le Guin p.13.

ensinamentos, e no final a cesta maior: um lugar casa.

Esta é a história mais heroica que herdei, das mulheres que não se dedicavam à caça e muitas nem à agricultura, e que só choravam a guerra ao verem os filhos serem levados, que se dedicavam a fazer tranças às meninas, a cuidar do lar e da família, a cultivarem o campo e a cozinharem com o que havia nele. A construção da escola foi uma forma de cuidado, para que a distância e o cansaço da viagem não fossem razões de desistência, para que os filhos ou os netos pudessem ter melhores trabalhos que não dependessem apenas da quantidade de terras que possuíam, que tivessem as ferramentas para ler, para escrever, e quem sabe para um futuro melhor. A herança desta história só colide em mim e na minha irmã; os primos dos meus pais e os meus primos só têm um lado da história, o facto de os meus pais se terem conhecido e casado fez com que a história fosse contada pelos dois lados – eles herdaram as histórias das suas avós, e agora só eu posso ser o mensageiro dela. Apesar do seu heroísmo (a alfabetização digna de uma aldeia) esta história não é uma ficção, mas à luz de Le Guin pode ser um romance pelo seu lugar de quotidiano, de história que não tem um fim porque também não obedece a um início.

(Uma vez, li um manual de como escrever que dizia: "Uma história deve ser entendida como uma batalha" e continuava a discorrer sobre estratégias, ataques, vitórias, etc) Conflito, competição, stress, luta, etc., no contexto da narrativa concebida como saco / barriga / caixa / casa / frasco medicinal podem ser vistos como elementos necessários de um todo que, em si, não deve ser caracterizado como sendo conflituoso ou harmonioso, uma vez que o seu propósito não é a resolução nem o êxtase, mas ser um processo continuo. (Le Guin, 2022, p.23)

A descrição de Le Guin do romance como a saca/ barriga/ caixa/ casa é semelhante à relação que estabeleço entre estes conceitos e a escola: como edifício e lugar concreto para o ensino, como algo que agiliza a vida quotidiana – as crianças já não têm de percorrer quilómetros exagerados, a certo ponto as mães já não precisam de pedir aos filhos para lerem as cartas do marido que está no Brasil. O frasco medicinal, ao contrário dos outros recetáculos, diria que é a propriedade educadora e de ensino. E apesar do seu heroísmo, que seria o de salvar um lugar do analfabetismo, é um ato sem *resolução* ou *êxtase* porque a criação de uma escola tem em vista uma continuidade, uma lenta mas eficaz transformação social e cultural.

Fig 18. Avó materna, bisavó paterna (terceira e quarta pessoa da esquerda para a direita) com outras senhoras de Alvre. Arquivo familiar, 1950.

Fig 19. Braçadeira dos mordomos da Comissão de Festas Sta Marta, Alvre, em 1987.

AS PALAVRAS SÃO COMO COMPREENDER UM LUGAR. O GLOSSÁRIO.

A lenda é entendida, dicionaristicamente, como uma narrativa transmitida pela tradição oral e escrita que perdura através do tempo, normalmente de carácter fantasioso, combinando factos reais com irreais através da imaginação humana. Como qualquer outro fator de influência de um lugar, seja ele histórico ou estórico, a lenda é digna de ser estudada percebendo-se a veracidade da mesma, como o cancioneiro Pedro Moreira de Neves escreve numa canção dirigida à Senhora do Salto da qual faz a alusão a factos históricos e à geografia do lugar *Anda o teu nome na lenda? / A lenda também ensina*.

Marc Augé (1935-2023), etnógrafo francês, tem uma vasta obra sobre a ideia de não-lugar em contraste com o lugar (lugar antropológico) e aquilo que define um lugar é um espaço histórico, identitário e relacional. A hipótese que levanto é que as palavras sejam, neste lugar específico, para além do seu valor relacional, um traço identitário, como o espaço que influencia a linguagem ou a linguagem que influencia o espaço. A partir de um lugar no meio de penhascos e floresta ergue-se uma capela a partir de uma lenda que passa a ser lugar de peregrinação ou de visita apenas. Iniciando-se nesta ideia de palavras que constroem e transformam o lugar pensei na maneira como as pessoas do próprio lugar comunicam. Muitas vezes as palavras apresentam distanciamentos semânticos daquilo que é a língua portuguesa *bem falada* (se isso realmente existir uma vez que a linguagem e a língua portuguesa estão em constante mutação) criando uma linguagem vernacular de comunidades específicas.

Roland Barthes (1915-1980) escreve o livro *Fragmentos de um discurso Amoroso* (1977) como uma decantação do conceito de amor a partir de um segmento de palavras organizados por ordem alfabética, de forma a fazer compreender o discurso amoroso.

É um retrato – se assim o quisermos entender- o que aqui se propõe; mas este retrato não é psicológico; é estrutural: permite

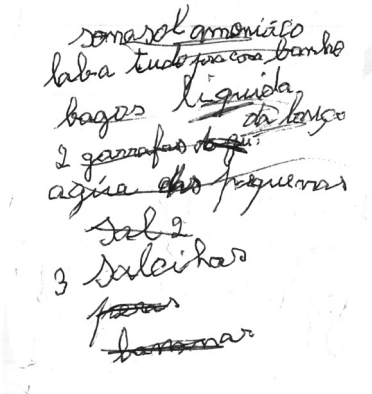
conhecer uma situação da palavra: a situação de alguém que fala por si, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado), que não fala (Barthes, 1977, p.9)

Da mesma forma que Barthes escrutina a palavra para analisar o conceito do amor na perspectiva do ser amoroso, em 2021 criei um glossário da minha aldeia de forma a conseguir representar Alvre. Com esse glossário queria perceber as particularidades da língua, perceber de que forma a maneira como se fala provém de uma influência social e cultural, fazendo das palavras vernáculas um traço da identidade de um lugar. O glossário é constituído por palavras que não sendo neologismos são truncações, trocas silábicas e pequenas alterações de palavras que são entendidas na oralidade, mas quando passadas à escritas criam confusão e discordância no significado de cada uma - são quase palavras novas. Este glossário deu origem a uma série de peças escultóricas onde as palavras apareciam, e eram geradas verdadeiras discussões em torno do seu significado.

É princípio específico deste discurso (e do texto que o representa) o facto das suas figuras não poderem ser ordenadas: dispor, caminhar, concorrer para um fim (para uma estabilidade): não há primeiras nem últimas. (Barthes, 1977, p.14)

O glossário na lógica de Barthes é um método não hereditário de construção: lembrando-me ou ouvindo uma palavra que faça sentido adicionar ao glossário – palavras que não ouço noutros locais e que em conversa com pessoas de outros lugares percebo que não são usuais no vocabulário comum. À semelhança do discurso de Barthes, estas palavras vernaculares não sofrem nenhum tipo de ordenação ou hereditariedade entre si, são todas analisadas com o mesmo cuidado.

Naquilo que diz respeito à ideia de conversa, e interessa-me a conversa pela palavra, Barthes inicia o capítulo com *Declaração. Propensão do sujeito apaixonado para falar abundantemente, numa emoção contida, com o ser amado do seu amor, dele, de si, de ambos: a declaração não incide sobre o testemunho do amor, mas sobre a forma infinitamente comentada, da relação de amor.* (Barthes, 1977, p.96)



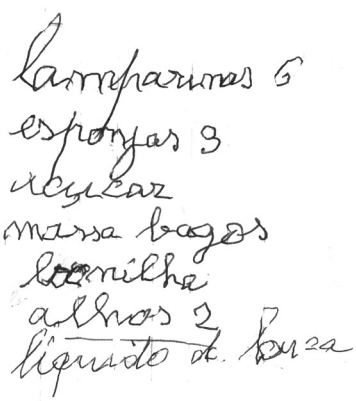
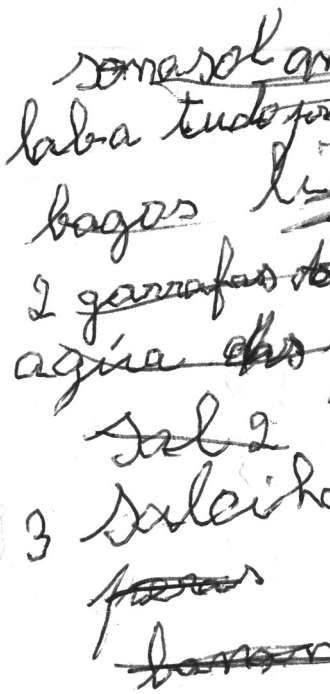


Fig 20, 21, 22, 23, 24, 25 digitalizações de listas de compras da avó, arquivo pessoal 2021.

batatas fritas
amêndoas
maçãs
peixe
costelas um bocado
1 frango partido
4 panados



vinilhas
fosforos
amaciador
liquido para loiça
sal baunilha bicarbonato
fruta

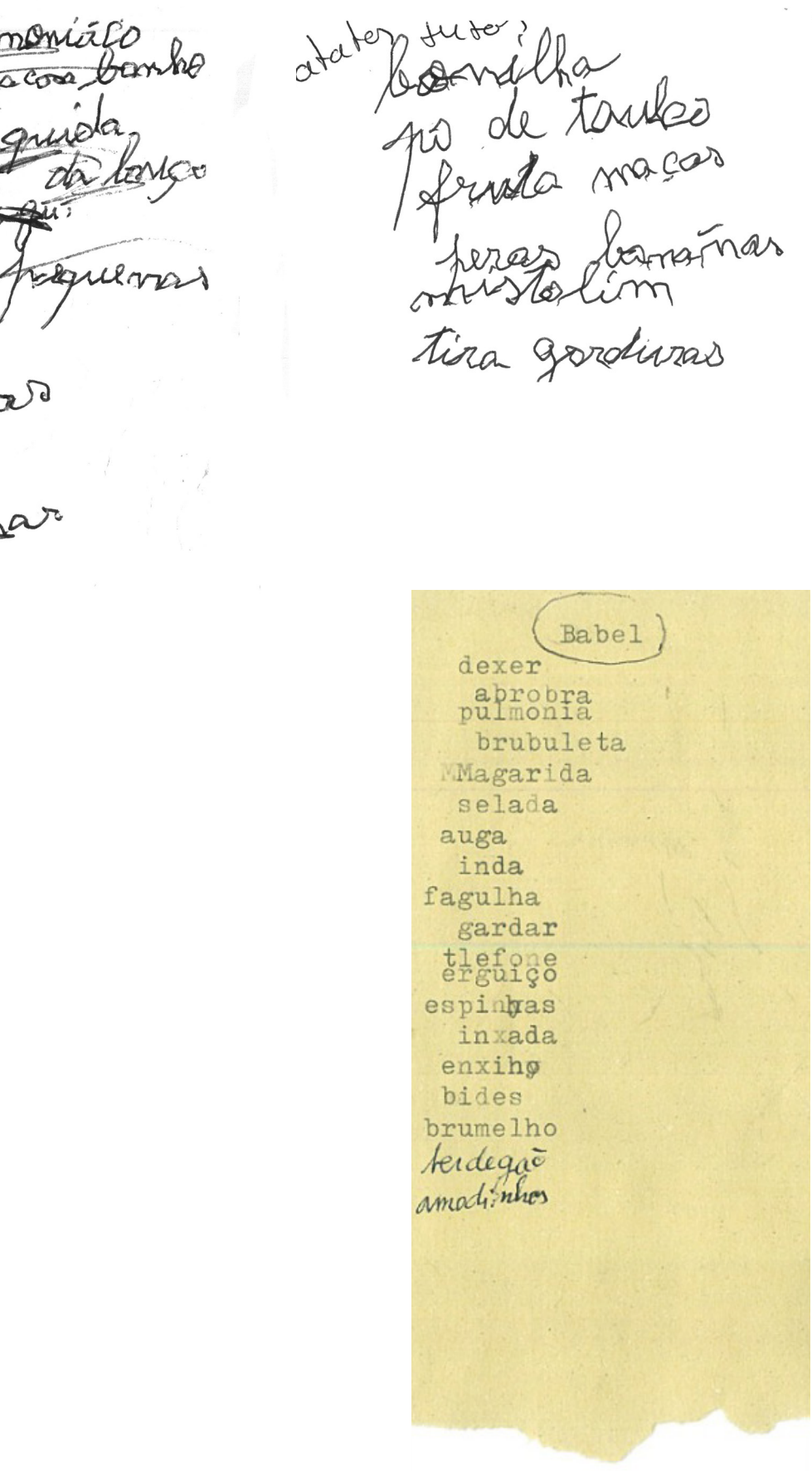


Fig 26 primeiros apontamentos do glossário em 2021.

Entre 2021 e 2022 desenvolvi três projetos escultóricos. Olhando em retrospectiva eram o início do projeto que construo agora e os três provém de um olhar muito mais analítico sobre Alvre e as palavras do glossário, conjugando-as com matérias e cheiros do espaço e verdadeiros mapeamentos a partir da minha memória da aldeia. *41.1243130, -8.407581* (2021-22) consistia num tapete de eucalipto de dois metros por dois metros, com várias pedras de xisto gravadas com as palavras do glossário, dispostas sob as folhas . Conceptualmente pretende a partir das matérias predominantes de Alvre, a pedra de xisto e o eucalipto, criar uma memória visual e olfativa com o espectador, remetendo-o à sua própria recordação de outros espaços rurais que pudesse ter visitado ou vivido independentemente da sua memória sobre o espaço específico a ser tratado. Na sinopse que escrevi à data interrogava se *Poderão as nossas próprias recordações, por mais íntimas e particulares, também despertar a memória e a sensibilidade do outro?*. Não sei se agora tenho a resposta a isso, mas percebi que o cheiro a eucalipto que era evidente no espaço despertava conversas sobre memórias de infância quando as mães, ou as avós, ferviam eucalipto para ajudar a tratar alguma doença respiratória. As palavras do glossário eram gravadas no xisto pela sua ligação à tradição da aprendizagem da escrita e eram dispostas regradamente a partir de um mapa, que não sendo à escala, era criado a partir da minha recordação daquelas palavras em lugares específicos da aldeia.

Com o final da minha licenciatura, e talvez numa tentativa de enterrar o glossário para poder partir para outros objetos (talvez os que faço agora),acontece o *jaz, em memória para sempre* (2022), um paralelipípedo de vidro com 120 centímetros de altura, terra vertida no seu interior e com um tampo de xisto onde encaixava o glossário em formato livro.

, *fez-se o glossário e enterrou-se. enterrou-se a auga, com o enxinho e a selada que é deste tempo.*

a mesma vontade de fazer um livro, de reunir num objeto todas as palavras que outrora foram só nossas, não será muito diferente da vontade humana de enterrar os mortos: dar-lhes um lugar para se eternizarem na memória do outro - as palavras e os corpos. (Inês Vieira, 2022)

A ideia de começar o texto com a vírgula tirei-a do *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969) da autora brasileira Clarice Lispector (1920-1977), que se inicia da mesma forma, dando a entender que já tinha começado antes - porque já outros trabalhos que aqui não referencio tiveram durante 2021 princípio a partir do glossário, mas pretendiam tratar jogos de palavras ou o livro de artista. O glossário do topo fica à altura do xisto, ao longe não é percebido mas ao perto o espectador mais atento vê-o e folheia-o. A peça é de vulto redondo e a pedra de xisto é gravada a toda a volta com uma frase que funciona como loop e pode começar ou terminar em qualquer das faces. Por fim, na base estavam 12,6 quilogramas de terra (de Alvre), era o corpo, que pesava o meu peso vezes 21 gramas [11] porque este corpo era um corpo vivo, que fechava um capítulo mas continuava outros a partir das palavras. Apesar de uma carga quase fúnebre comprovou-se no espaço expositivo, com o tempo, que o corpo era vivo: com o ressoar do vidro e da terra húmida no final de alguns dias começam a crescer plantas de espécies que não chegam a ser reconhecíveis.

Assim como no discurso amoroso, em que o ser apaixonado *liberta-o, alimenta-o, ramifica-o fá-lo explodir (a linguagem tem prazer em tocar-se a si própria)* (p.96) foi na produção escultórica a partir do glossário que encontrei o lugar de explosão na investigação sobre a palavra de um território. Hoje, vejo os meus objetos como a libertação da conversa, da declaração de Barthes, *do tu passo ao ele; e, depois, do ele passo ao se: elaboro um discurso abstrato sobre o amor* (p.97) o discurso já não é sobre o espaço mas sobre a abstração dele como um ser amado, e sobretudo do amor para com um espaço que não é, necessariamente, o material e físico: a sua pedra, as suas árvores, os sons ou as palavras, já não é o desenho cartográfico das ruas, não é o fontanário nem as alminhas, sem me esquecer de tudo isso especulo sobre os momentos amorosos, o que me faz sentir aconchegada pelo lugar como se ainda me fizesse trancinhas ou me ensinasse a ler.

[11] Referência ao estudo do médico americano Duncan MacDougall, que no início do século XX publicou um estudo em que afirma que a alma pesa 21 (vinte e um) gramas. Apesar de desmentido mais tarde e refutada a forma como a experiência foi feita, às vinte uma gramas popularizaram-se como um valor poético do peso da alma.

Fig 27. *41.1243130, -8.407581* no Centro em Arte Contemporânea de Espinho, 2022.

Fig 28. *41.1243130, -8.407581"*no Centro em Arte Contemporânea de Espinho, 2022.

Fig 29. *jaz em memória para sempre* n'oMuseu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2022.

Fig 30. *jaz em memória para sempre* n'oMuseu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2022.

Fig 31. *jaz em memória para sempre* n'oMuseu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2022.

Fig 32. *jaz em memória para sempre* n'oMuseu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2022.

3. FLOR

PRIMEIRA PARTE
eu sou mensageiro

A flor da roseira é o apogeu o esplendor da planta, é por ela que trabalha a raiz, o caule, o (ou os) meristema(s), é pela flor que as seivas atravessam a roseira desde a raiz até ao topo, que os raios de sol alimentam os organismos autotróficos que os transformam em química e fomentam a vida e o crescimento da planta. É pela rosa que a roseira vive, que a roseira cresce, proponho que esta roseira não seja a idealização da planta vertical que cresce e dá origem a uma só flor, mas a planta que se subdivide, que se multiplica e do mesmo caule cresce ramificações que dão origem a várias rosas. Proponho que a flor seja vista como o objeto plástico - o apogeu da investigação - é pela rosa que o mensageiro se desdobra, se dá a conhecer e transmite o conhecimento absorvido pela raiz, assinalado pelo caule e nutrido pelo meristema. É a rosa, o objeto plástico que pode ser deslocado como objeto por si próprio, a roseira se é tirada do solo não existe mais como ser vivo, a rosa pode ser deslocada.

N'*A raiz da roseira passa o mensageiro*, o mensageiro atravessa o espaço e transmite as estórias aos depositários. Acredito, à luz de Barthes que o ser amoroso é aquele que fala constantemente sobre e para o ser amado *a situação de alguém que fala por si, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado), que não fala* (Barthes, 1977, p.9). Sendo eu o mensageiro, posso expressar-me de muitas formas, posso falar, posso cantar ou dançar a história, podia só escrevê-la, mas a realidade é que não sou escritora e a forma que tenho mais fiel de contar é a partir do objeto escultórico, da palavra transformada em objeto. Eu sou o mensageiro, o ser amado é o lugar, e a conversa de um para o outro acontece no espaço e faz-se diante do espectador. A forma que o mensageiro tem como transmitir Alvre é a partir da disseminação das histórias do lugar, o mensageiro pode conhecer vários lugares mas vai sempre encontrar a beleza naquilo que lhe é familiar do lugar.

Para se entender a transmissão/deslocação ligada à familiaridade dos lugares proponho que se olhe novamente para *A casa de Julho de Agosto* de Llansol, o texto sobre uma viagem entre Lisboa e Antuérpia para se chegar às raízes, para se encontrar as raízes. É no posfácio do livro, um diálogo entre a *Mulher-Luz*, o *Homem-Sombra* e o *Texto* que são dadas respos-

tas sobre a viagem do livro, a mulher sombra explica:

Eu acho que as raízes que aqui se buscam são as de um litoral português (...) Eu própria as busco, na viagem - que é também uma viragem em ti, Texto, para a trilogia que se segue - que faço a Lisboa, aprendendo e falando a língua, que é raiz primeira, mas sempre problemática porque só a partir da distância lhe podemos chamar nossa. (Llansol, 2003, p. 178)

Imagina-se que quem mais muda de lugar, quem conhece mais sítios é quem menos tem consciência do seu lugar, das suas raízes, porém será quem, estando fora terá a verdadeira consciência de qual é essa raiz. As raízes são os lugares que só reconhecemos como nossos quando estamos longe deles, ou que só conseguimos analisar, encontrar aconchego ou beleza na distância *Eu própria senti, em Lisboa, que "junto à raiz da língua, nenhuma palavra se encontrava comigo"* (Llansol, 2003, p.178). A deslocação é necessária para se reconhecer a raiz: a língua, o lugar e, consequentemente, as estórias.

O projeto parte do território, da raiz, das palavras, da transmissão de conhecimentos: tecnológicos (como o tratamento da lã) ou de estórias de antigamente; do material (como o xisto, o serrim, o barro ou lã) que num exercício de deslocação dão origem aos objetos escultóricos. Para chegar à raiz, para encontrar as particularidades de cada parte que carrego preciso da deslocação do transporte para o Porto para poder dissecar, falar sobre a raiz e fazer uma decantação daquilo que realmente tem interesse; o Porto é a escola, o lugar de trabalho e de pesquisa, de desdobrar e investigar sobre o que é trazido de Alvre - o lugar de retiro, de contacto com o natural, o lugar onde se ouvem as estórias. A raiz é Alvre mas a origem é o Porto - a escola, e o ambiente que a envolve. O mensageiro é por isso, o transmissor no ambiente urbano, onde mostra aos outros o que lhe foi ensinado no ambiente rural, onde é o depositário e onde o outro lhe transmite conhecimentos. Desse modo, o projeto vive de ofertas de um para o outro: do lugar para o mensageiro, do mensageiro para o lugar, do mensageiro para o(s) ser(es) amado(s), dos seres amados para o mensageiro, e para o espectador. A leitura proporciona o lugar do espectador, não são objetos silenciosos.

SEGUNDA PARTE
a mensagem

No livro *Grau Zera da Escrita* escrito por Roland Barthes em 1953, o autor que ao longo do livro faz uma travessia entre a escrita e a linguagem antiga e contemporânea começa o livro por fazer uma distinção clara entre linguagem e escrita. Linguagem (ou língua) para Barthes não está linearmente ligada à escrita (ou à temporalidade da escrita), a língua não precisa da escrita, mas a escrita está linearmente ligada à linguagem. Para Barthes, a língua é posta ao escritor como um *limite externo*[12], a língua é influenciada pelo contexto histórico, cultural, temporal e social: a linguagem não é só expressa pela escrita, mas pela fala ou pelo movimento corporal. Porém, a escrita *é uma realidade ambígua: por um lado, nasce incontestavelmente de um confronto entre o escritor e a sua sociedade; por outro lado, por uma espécie de transferência mágica, remete o escritor dessa finalidade social para as fontes instrumentais da sua criação.* (Barthes, 1953, p.21) Os instrumentos, são o estilo ou a natureza da escrita, a escrita é consciente de si - escolhe ser feita de determinada maneira, a linguagem é livre - é mutável nas suas formas. Barthes insiste até que a escrita não é comunicativa, que é fechada na sua própria rigidez de expressão: *Todas as escritas apresentam um carácter de fechamento que é estranho à linguagem falada. A escrita não é um instrumento de comunicação, não é um caminho aberto por onde passa uma só intenção de linguagem. É toda uma desordem que se escoa através da fala (...) A escrita é, pelo contrário, uma linguagem endurecida (...) a imagem de uma fala construída muito antes de ser inventada* (Barthes, 1953, p24). Assim, a linguagem em todas as suas formas - um grito, um gesto, um som, uma dança, uma palavra, a fala ou até a escrita, será uma forma libertadora de expressão, enquanto que a escrita se reprime, obedecendo a ordem, estilos e naturezas, a escrita é consciente de si, porém, a escrita é feita para contar a história da linguagem[13].

Independentemente da importância da língua como um elemento cultural e libertador, ou a escrita como uma forma cultural e histórica, parece-me importante pensar na função do leitor - sem leitor não há língua nem linguagem, porque apesar das suas múltiplas diferenças há uma semelhança indiscutível: a necessidade do leitor para que possam ser percebidas inteira-

[12] *Por isso, para o escritor, a língua é apenas um horizonte humano que instala ao longe uma certa familiaridade, totalmente negativa: dizer que o Camus e Queneau falam a mesma língua não é mais do que presumir, por meio de uma operação diferencial, a todas as línguas, arcaicas ou futuristas, que eles não falam: (...) a língua do escritor não é tanto um fundo como um limite externo* (Barthes, 1953, p.18).

[13] *(...) Ao passo que uma linguagem idealmente livre nunca poderia assinalar a minha história e a minha liberdade, a escrita à qual me confio é já instituição; revela o meu passado e a minha escolha, dá-me uma história, exibe a minha situação, compromete-me sem que eu o tenha de dizer.* (Barthes, 1953, p.29).

mente. As duas são feitas para chegar a outro, são elementos de comunicação, como fios que se ligam um ao outro, a mensagem deste mensageiro é traduzível nas duas formas: linguagem quando se transforma plásticamente, e se desdobra em múltiplas formas de ser lido pelo outro, altamente influenciada pelo contexto que se insere (a palavra vernacular sofre da liberdade apontada à língua); e na escrita como a consciência social de si, como sendo uma forma de registo e explicação da linguagem usada - mas onde realmente o mensageiro pretende chegar é ao leitor.

De um para o outro; do outro para mim: de mim para o outro - este é o princípio que procuro com os objetos que construo para a investigação que vos escrevo. Esta ideia vem da oferta de Mauss para mim: na urgência de passar algo que nos foi passado, ou pelo peso que se carrega, ou pela alegria de mostrar ao outro, ou apenas pela vontade de ser mensageiro - de carregar e transmitir. Marcel Mauss, chama de dádivas às ofertas que repassamos, património muitas vezes imaterial que pertence ao legado de uma família, uma cultura, uma história, que tem importância para quem a conta e quem a repassa. Neste caso específico, aquilo que poderia chamar *dádiva* são as histórias que transporto de Alvre, as palavras vernaculares, que tento passar ao outro a partir de objetos plásticos, preservando assim a relação entre um mensageiro e o depositário - o depositário que também já foi mensageiro: um perante o outro, e um que se transforma noutro. Eu que sou depositária em Alvre, e torno-me o mensageiro fora dela. Se voltar ao segundo capítulo onde assumo a alfabetização como uma forma de cuidado e a escola como a cesta de um lugar de transmissão (como disseminação da dádiva) as palavras transformadas em objetos, por meio da escultura (mas também de uma escola dado o contexto da investigação) são eles transmissão a partir da prática artística.

As relações que estabeleço com o espectador (que poderá ser o depositário) aparecem a partir da matéria, da composição no espaço e no modo de produção. Apesar das ligações serem entrelaçadas entre uns e outros nas suas especificidades, todos eles têm dois fatores em comum: a palavra vernacular, característica de Alvre, seja na forma como as frases são ditas, ou que partem de estórias deste lugar; e serem elementos de ligação entre um ponto A e um ponto B mesmo quando estes pontos

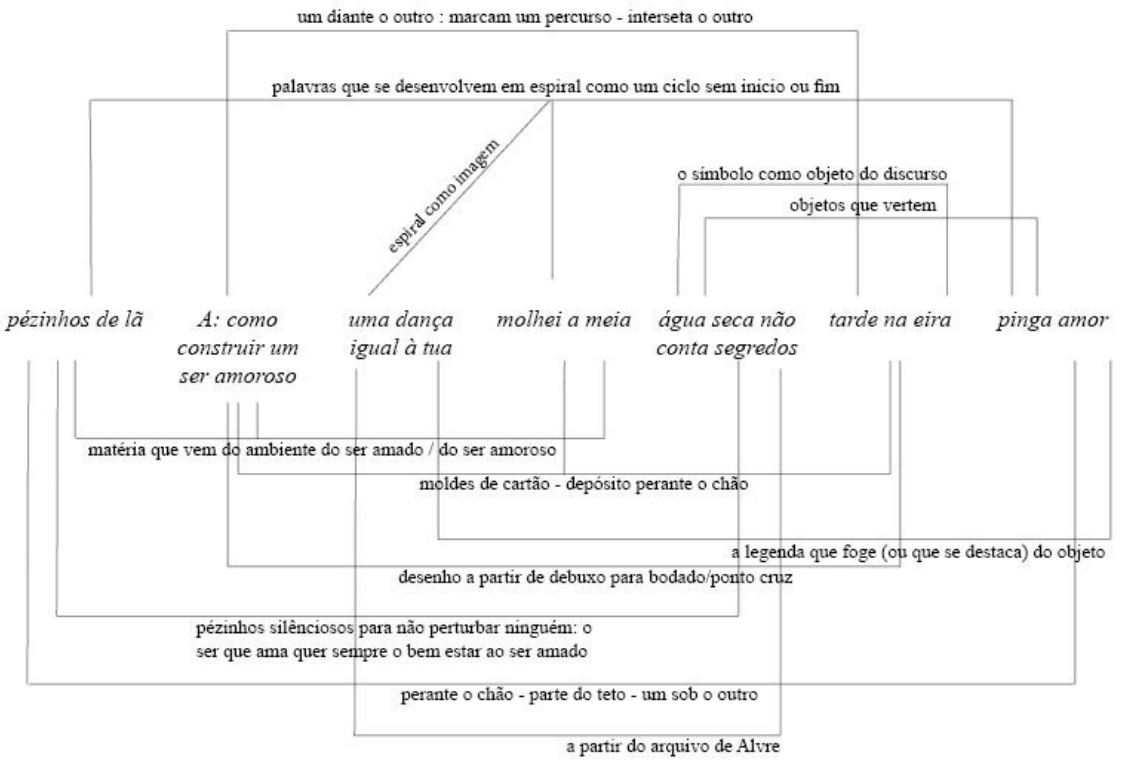
são espirais que não terão na sua forma um início e um fim, têm sempre esse princípio e final a partir da leitura do espectador que começará sempre num ponto A e termina num ponto B.

O mensageiro sou eu e ofereço, pela urgência da transmissão, ao espectador as minhas histórias do lugar a partir do objeto artístico - a mensagem. Se para Mauss a oferta pode não ser apenas os objetos de valor, como pedras preciosas ou ferramentas de batalha, a dádiva é a oferta da transmissão do património imaterial - a cultura e as estórias de um lugar. Segundo a Comissão Nacional da Unesco, o património cultural imaterial são *tradições ou expressões vivas herdadas dos nossos antepassados e transmitidas aos nossos descendentes*[14], que se revelam em artes do espetáculo, ou artesanato tradicional, rituais festivos, práticas sociais e eventos, conhecimentos ligados à natureza e ao universo e aquele que será mais importante aqui *Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor do património cultural imaterial*; assim, a tradição oral de passagem de estórias, lendas e as palavras vernaculares, inserem-me diretamente no património imaterial de um lugar. Assim, a palavra castiça do lugar de Alvre, passada de forma quase inusitada de geração em geração (que pode não fazer uso dela mas reconhece-a) faz parte do património desse lugar, sendo necessários objetos (estes materiais) para que o mensageiro possa preservar, documentar, transportar e transmitir: o arquivo do lugar, o que existe e o que está em constante construção, com funções diferentes; o primeiro, para consulta, para se retratar e reconhecer o passado; o segundo para se congelar o lugar como o conhecemos, ou como temos memória dele - o mensageiro é profundamente nostálgico e tanto fala do passado como um presente ou do presente como um passado. Eu, o mensageiro, tomo ainda uma terceira forma, o da partilha, da recordação e das memórias, como forma de retratar o lugar ou a percepção dele.

[14] O património cultural imaterial inclui as tradições ou expressões vivas herdadas dos nossos antepassados e transmitidas aos nossos descendentes, tais como:
a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor do património cultural imaterial;
b) Artes do espetáculo;
c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;
d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;
e) Aptidões ligadas ao artesanato tradicional.

TERCEIRA PARTE
OBJETOS DE MENSAGEM - DIÁLOGOS DE UM PARA O OUTRO

A dicotomia mensagem-mensageiro é geradora de objetos escultóricos, que, em relação, dialogam através de aproximações simbólicas, matéricas e de ocupação do espaço.



Espaço: N'*A raiz da roseira passa o mensageiro* deparamo-nos com objetos escultóricos que vagueiam pelo espaço, não são objetos feitos para espaços específicos mas que se adaptam a mim.

Mensageiro: Os objetos não vivem sem o espaço, apesar de não se estar perante objetos feitos para espaços específicos, são sempre objetos que entram em relação contigo, que criam diálogos entre o espaço e o espectador. São como ofertas de um para o outro. Tu, o espaço dá a possibilidade do espectador estar perante a obra e o espectador oferece ao espaço o poder da observação e da contextualização. Os objetos que se apresentam, estão fortemente ligados ao espaço na sua disposição - são percursos.

Espaço: Já não é a primeira vez que se fala em percursos. Do ser amado para o outro - de um ser que fala por si para um ser não verbal, mas de que maneira é que encontraste isso em mim, de forma física e objetiva?

Mensageiro: Por exemplo em *pézinhos de lã* (2023) e *A: como construir o ser o amoroso*(2023) a ideia de percurso e/ou relação entre o objeto e o espaço estava muito presente. No primeiro, como uma ligação espacial (desde o teto até ao chão), que para o espectador acontece como uma queda vertical que acompanha o espaço, e ao embater com o chão se desenrola numa espiral. A espiral termina naquilo que poderia ser a consequência do ser que está entre o amor e o não amor, *a sedução e o fascínio* que para Llansol só o corpo em *queda no poço*[15] pode fazer essa distinção. O cordão de lã desenrola-se numa linha fina que atravessa o espaço verticalmente que seduz e/ou fascina o espectador para o resto da história, a queda em espiral que termina na frase *pé ante pé*, outra forma de dizer pé entre pé, pézinho a pézinho, pé de lã que segue (vagarosamente delicadamente, amedrontadamente) o outro. Nem todo o amor que se recebe é linearmente bom, por vezes a relação entre o ser amoroso e o ser amado é controversa, o ser amoroso recebe por vezes o amor a medo, devagar, delicadamente, esperando sempre a reação do ser amado. O percurso que se fala aqui é o da queda transformadora, um percurso vertical; já em *A: como construir o ser amoroso* o que acontece é um percurso que na prática leva o espectador a seguir o caminho da exposição, o espectador segue o ponto A, numa procura pelo ponto B.

Espaço: mas por muito que os veja a procurar, nunca se chega a encontrar o verdadeiro ponto B, apenas uma inversão de cor, já não é o serrim vermelho que constrói o A mas o serrim que envolve o A.

Mensageiro: Essa inversão é importante, mas antes tem de se entender o percurso. A escultura é feita de serrim tingido remetendo aos tapetes de serrim, flores ou sal oferecidos pelas comunidades mais rurais aos santos nas procissões religiosas. Normalmente estes tapetes são feitos pelas mulheres destes lugares, que se juntam para os fazer numa forma de cuidado e amor com a igreja mas sobretudo como uma tradição comunitária. Desta forma marcam um percurso de devoção amorosa com o outro (que se multiplica em nomes e em formas) mas é

[15] *(...) Só existe a possibilidade de dar, à beira do poço. Se não fores até lá, não tens maneira de distinguir entre a sedução e o fascínio, porque só o corpo é capaz de fazer essa distinção.*
O texto diz ao homem que avance, que arrisque.
O texto diz uma palavra misteriosa aos amantes: os corpos são transportados pelos anjos para a sua finalidade.
Desde que os amantes sejam inabaláveis, nesse risco que é a queda no poço (Llansol, 2003, p.148)

sempre um ser amoroso que envolve o ser amado, até que por fim, ao terminar-se o percurso é também o ser amado que envolve o ser amoroso, ora pela visão de final feliz, ora pela obsessão que envolve o percurso.

Espaço: Mas o percurso é dado pelo movimento dos objetos ou do espectador? Diria que o percurso é dado por estar perante algo, como um de frente para o outro. O espectador perante o chão, o espectador perante a parede, o espectador que segue um percurso que é uma repetição de objetos, o espectador perante o símbolo, a matéria e a palavra. Estar perante as coisas, faz com que o espectador possa seguir o percurso da ordem dos objetos, criando caminhos (ligações) que são a relação entre eles e eu. O percurso também pode ser dado pela relação passada do espectador com o espaço (que não sou eu mas outros espaços), por exemplo na *tarde na eira* (2024) apesar de na sua estética se ligar o *A* pela natureza do desenho de debuxo, não são caminhos semelhantes.

Mensageiro: De todo, enquanto um se liga diretamente ao ato de caminhar, e pela sua disposição no espaço marcar um percurso que será difícil de contornar pelo espectador, a *tarde na eira* ou macaca de símbolos não faz o espectador deslocar-se fisicamente, mas ao deparar-se com a forma do jogo da macaca há um percurso imaginário do espectador para o jogo - o espectador não faz o percurso mas sabe exatamente onde se teria de mover uma vez que já foi posto em contexto com aquela forma noutros espaços.

Espaço: mas claro que a ligação entre o imaginário do espectador vai sempre originar interpretações muito distintas ou muito semelhantes dependendo do contexto socio-cultural e geográfico, se é ou não semelhante ao do autor, a forma e relação com a matéria serão o que poderá uniformizar a leitura do espectador.

Mensageiro: entende-se a matérias como o transporte do lugar, por exemplo, da lã de ovelha, do barro, e do serrim, todas estas foram transportadas de Alvre até ao Porto, do rural para o urbano, para darem origem a esculturas. E apesar de poderem não ser interpretadas desse modo poderá ver nelas a ligação a outros espaços rurais.

Matéria: a lã de ovelha, usada em *pézinhos de lã* é das ovelhas da senhora Lourdes, tratada pela tua mãe e por ti e pela tua avó, o serrim é de uma pequena indústria, quase caseira, de mobiliário porque as grandes fábricas já não guardam o serrim.

Mensageiro: por exemplo *molhei a meia* (2024) é a história de uma relação amorosa antiga, Alvre dispensa de várias fontes de água aos moradores, uma forma de encontro para além do domingo era um encontro no fontanário a meio da semana. A estória torna-se trágica quando um cântaro parte e prejudica o encontro e é aqui que o depósito da matéria (que é terracota seca encontrada nas Serras do Porto onde se insere a aldeia) que se vai espalhando pelo espaço, pelos pés que passam, pela umidade do solo, pelo vento transcreve uma estória que se vai dissipando.

Matéria: Pode então ser visto como um largar de uma estória, mas eu que sei que sou recolhida e construída novamente sinto que sou engarrafada para dar de beber noutro lugar, no momento a forma que me deram é desconstruída mas apenas para contar a história.

Mensageiro: Que é uma forma de conservação e preservação de histórias (consequentemente de pessoas) e de matérias. Outra forma de ver a preservação da matéria será o uso do arquivo, como no vídeo *uma dança igual à tua* (2023) e *água seca não conta segredos* (2024).

Matéria: O arquivo apesar de ser um material de preservação e conservação de um lugar/acontecimento que já não se pode conhecer, pode ser um material artístico porque se pode construir por cima dele, porque quando falamos de arquivo fotográfico ou vídeo, estamos a falar de duas formas que são mutáveis e que dependem do autor para a continuação do seu rigor.

Mensageiro: No caso o arquivo usado teve fontes e reinvenções plásticas diferentes. N'*Uma dança igual à tua*, uma projeção de dois metros por dois com uma legenda deslocada da tela, pertence a um videoclipe do cantor Roberto Carlos que gravou na aldeia, a música chama-se *Baila Baila* (1985), o objeto foi pensado para a exposição *Chão que Pega* na Junta de Freguesia do Bonfim com a temática de baile, o vídeo mostra apenas uma

sequência em constante loop (quase sem início nem final) em que as pessoas do vídeo pela sua dimensão, se tornam quase elementos do próprio espaço em contraste - festa, saltos, braços que se dão e se largam.

Matéria: Dessa forma o arquivo é usado na sua plasticidade, o vídeo é vídeo, porém observa-se um uso diferente do arquivo em *água seca não conta segredos*, uma vez que a peça é feita à semelhança do que se encontra no arquivo. Considera-se uma reinterpretação? uma cópia?

Mensageiro: Encontrei a imagem na *Monografia de Aguiar de Sousa* há uns anos, a fotografia era muito bonita, quase como uma gravura e aquilo encantou-me, supostamente a fonte era perto do cemitério e da igreja de Senande, mas nunca a tinha visto, não sabia se existia ou não. Agora sei que não existe, mas acho que foi o mistério que me fascinou. Ao saber da sua desintegração, e por isso já não ser uma fonte que deita água, resolvi construir à sua semelhança, uma fonte que fala em água mas não a verte. Assim como uma corrente de água que atravessa lugares consigo, metaforicamente, levar lugares, histórias e pessoas. Esta fonte só faz o percurso e conta os segredos: *não mexas os pés que os acordas* o que dizem às crianças quando as levam à pesca - não se podem mexer.

Matéria: Apesar dos dois trabalhos, no seu estado físico terem matérias, o primeiro a tela de projeção, madeira para a estrutura e o projetor; a segunda a cerâmica, a coluna que envia o som, a parede de gesso; aquilo que se considera a matéria - o material que está por trás é o arquivo.

Mensageiro: o símbolo e a palavra são também considerados matérias e a palavra vernacular considerada arquivo.

Palavra: Se há algo que todos os objetos têm em comum é o uso de palavras, desde a frase, à letra. Todas elas.

Mensageiro: Todos vivem da palavra, são passíveis de ser lidos, para além de tudo o que pode ser semelhante entre eles: como as matérias, disposições no espaço ou coerências estéticas, essa é a familiaridade entre todos. O uso da palavra vernacular ligasse às estórias que são contadas em cada objeto, todas elas são estórias ligadas à aldeia - dela, dos seus habitantes ou minhas.

Palavra: apenas *tarde na eira* (2024) tem a ausência total de palavras, mas constrói-se a partir de símbolos, é suposto que os símbolos lhe constituam também o estatuto de objeto de leitura?

Mensageiro: Acredito que os símbolos apesar de não serem palavras, remetem à leitura, ao entendimento, uma vez que tal como a palavra remetem ao significado de um objeto, como se os símbolos também chamasse à boca. No caso de *tarde na eira* remetem a símbolos de debuxos de bordados, assim como já tinha acontecido com *A: como construir um ser amoroso*, e remetem ora a objetos de intrusão como objetos amorosos (tesouras/facas/chaves vs. pássaros/corações e novamente o *a*), os objetos envolvem-se numa leitura que os envolve - como a chave que abre o coração, os as tesouras apontadas para o A que tanto o amedrontam como o envolvem. São as tardes na eira, que envolvem com amor como se afiam e apontadas disputas e desentendimento entre os participantes das brincadeiras de criança.

*

Mensageiro: os objetos são palavras, as palavras transformam-se em objetos e na vernaculidade da palavra encontro o meu lugar como mensageiro de Alvre, são palavras, símbolos, matérias que se desdobram e fazem-me comunicar com o outro a partir do espaço, da matéria, do som, das texturas, do cheiro e assim chegar às suas histórias.

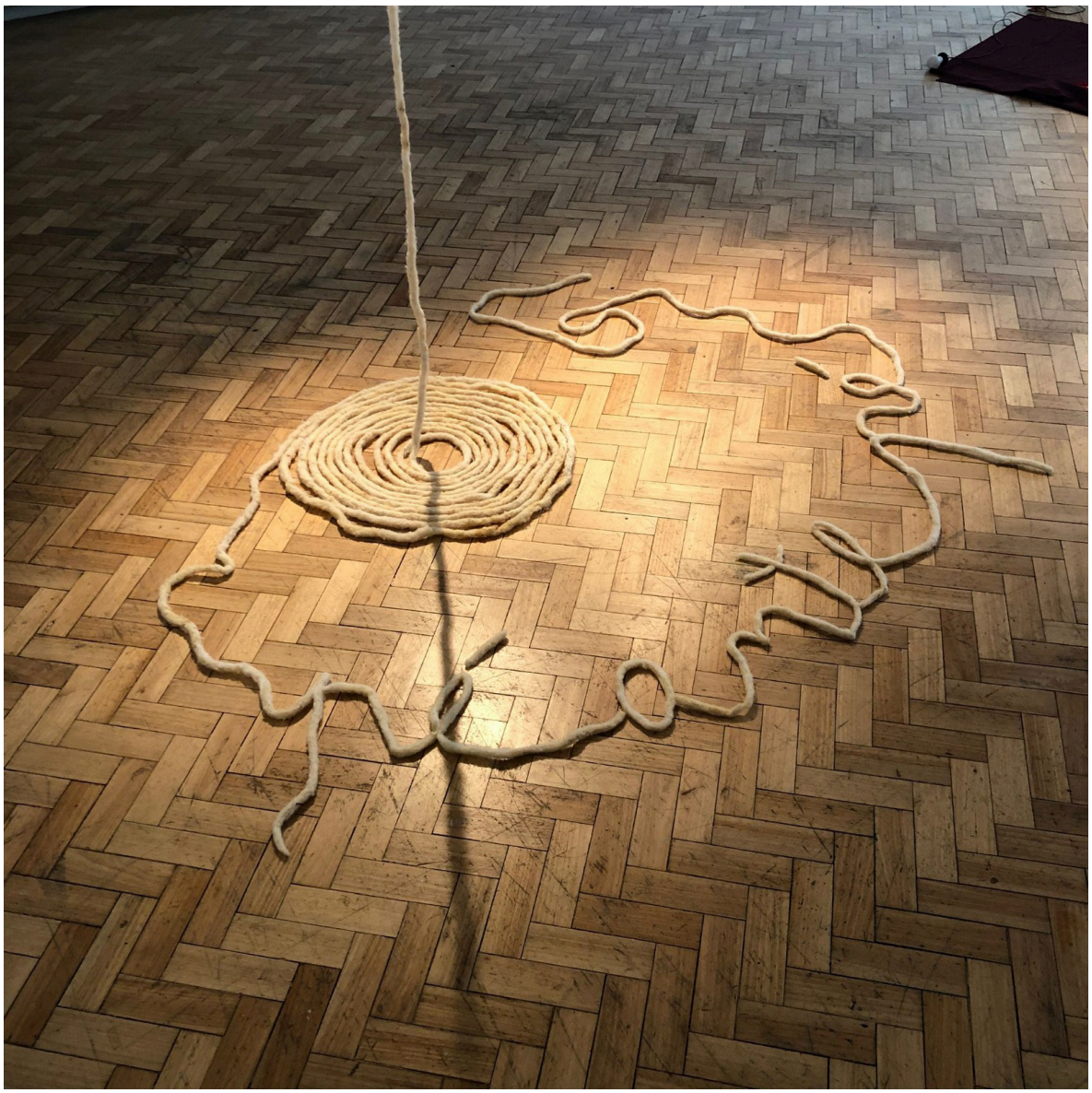


Fig 33. *pé ante pé* n'oMuseu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2023.

Fig 34. *A: como construir um ser amoroso* no Convento de Corpus Christi, 2023.

Fig 35. *A: como construir um ser amoroso* no Convento de Corpus Christi, 2023.

Fig 36 Still do video *uma dança igual à tua* na Junta de Freguesia do Bonfim, 2024.

Fig 37 Still do vídeo *uma dança igual à tua* na Junta de Freguesia do Bonfim, 2024.

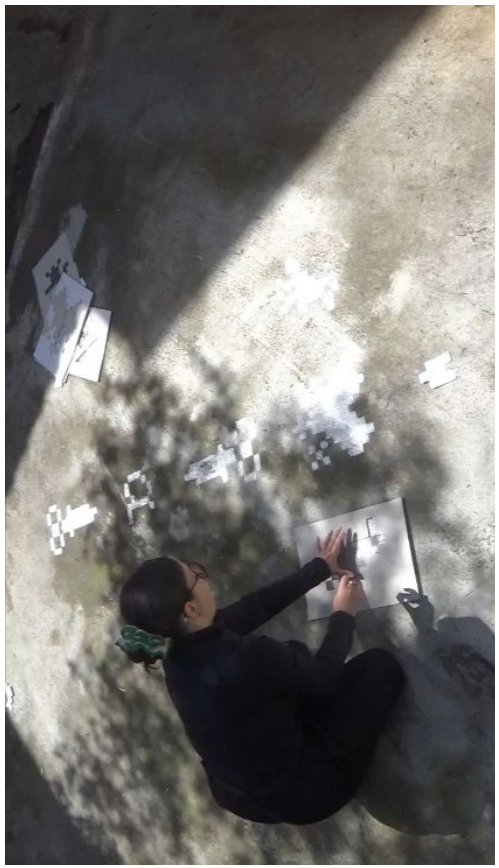
Fig 38. *molhei a meia* na Casa da Imagem, 2024.

Fig 39. *molhei a meia* na Casa da Imagem, 2024.

Fig 40. IImagens de fonte retiradas na *Monografia de Aguiar de Sousa* que dá origem á peça *água seca não conta segredos* n'A Sede.

Fig 41. *tarde na eira* n'A Sede, 2024.

Fig 43, 44, 45. Fotgrafias da construção de *tarde na eira* n'A Sede pela Rita 2024.



4. BEM ME QUER PÉTALA QUE CAIU AO CHÃO

Como qualquer ser vivo, a roseira tem um início de vida e um final, o final não é a queda da flor. Se plantamos uma roseira no jardim, ou se a vimos crescer em jardins alheios que se espreitam nos passeios de cidade ou de campo, preferencialmente esta estaria sempre em flor, no percurso dos mensageiros.

Da raiz cresce o caule, apresenta-se como o polo de transmissão, um lugar que recebe e dá, onde se armazenam os segredos que são levados pelo mensageiro, que se desdobra em transmissor e receptor de lugares e de histórias, e segundo a teoria de Marcel Mauss chamamos-lhe *dádiva* à transmissão do mensageiro. O mensageiro recorre à memória e à recordação para o transporte da dádiva, seja esta física, metafísica ou apenas psicológica, desse modo propõe-se três tipos de perspectiva sob a forma como o mensageiro recorre à memória para contar a sua dádiva. Na primeira, partindo das explorações de Marco Polo, percebe-se de que forma é possível transmitir ao depositário contextos, conceitos, línguas e culturas que ele nunca contactou, recorrendo à memória colectiva, àquilo que é reconhecível pelo depositário, para que ele as possa perceber. Se inicialmente se fala sobre a memória colectiva como forma de ensinar o outro, a seguir dá-se o exemplo da preservação e do arquivo como forma de visita àquilo que o mensageiro sabe que não poderá voltar a ver. Documentar um lugar, como António de Campos fez com V*ilarinho das Furnas*, a *Armação da Abóbora* (n'*A Almadrava Atuneira*) ou n'*A Invenção do Amor*, é deixar representado um espaço histórico, social e principalmente temporal, para que o outro possa sempre voltar a encontrá-lo. A partir da obra de Alberto Carneiro perceber de que forma o mensageiro pode contar as suas estórias aos outros a partir de objetos, que não são necessariamente os que correspondem aos acontecimentos reais, mas que constroem ambientes que levam uma história ou espectador.

O mensageiro desta história talvez seja um híbrido entre todos, mas não necessariamente com percentagens iguais. Este mensageiro tenta construir objetos que se conectam ao outro a partir das suas estórias, tentam estabelecer uma relação entre as estórias e o espectador pelo meio da palavra, mas também de formas ou materiais que fazem alusão à memória colectiva; faz uso do arquivo e tenta criar outro pelo uso da palavra vernacular, e pelo escrutínio de um lugar específico uma forma de documentação.

Da mesma forma que o mensageiro é nutrido pelas estórias, quem faz a roseira crescer é o meristema, que para o mensageiro desta história é Alvre. Alvre é responsável pelas suas palavras, que atraem o mensageiro ao mesmo tempo que o fazem querer sair para descansar, há uma espécie de enamoramento entre os dois, e é o ensino que trás o cuidado entre um e o outro. No meristema, investiga-se a história do lugar, as estórias do lugar e o ensino como um ato de cuidar do outro e da palavra, propõe-se a palavra vernacular de Alvre como uma forma de entender este lugar e estudá-lo.

Numa última instância da investigação, o mensageiro tem de se apresentar, apresentar a mensagem e aquilo que é o lugar dos objetos que constrói que são lugares de um para o outro: do espectador para o espaço, para o espectador, para a matéria, para a palavra, o arquivo e o símbolo. A dádiva deste mensageiro é o lugar, a palavra e as estórias dele, poder ver o passado e criar um presente, é envolver uma comunidade que não sabe que está envolvida a partir da escultura. O mensageiro tem uma enorme capacidade de transformação: ouve as estórias, mas quem lhas conta não sabe de que forma é que vão ser recontadas.

Elvira Leite (1936) em 1977 desenvolve *Quem te ensinou? Ninguém*, o projeto social foi levado a cabo pela artista e pedagoga é feito com crianças moradoras do largo da Pena Ventosa, no Bairro da Sé, Porto, registando-se a partir da fotografia. O projeto dá-se em seguimento da dissolução do SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local) que após o 25 de Abril de 1974 aparece em Portugal com vista a dar apoio à reestruturação da habitação precária que se fazia sentir nas grandes cidades em zonas desfavorecidas económica e socialmente. Do SAAL, com grande impacto na cidade do Porto, nascem as primeiras comissões de moradores, que fomentam a discussão de rua e conectam coletivos de vizinhos.

Com a extinção do grupo, *Elvira Leite compreendeu a agitação e também a desilusão que se vivia nas ruas, convocando a comunidade da Pena Ventosa, em particular as crianças, para uma ação de descoberta participativa, fundamentalmente autodidata, com um método que privilegiava o diálogo (...)* (Susana Lourenço Marques, p.23) e transforma o projeto num jogo autodidata, de partilha, que se figura em desenhos, em teatros,

em pinturas, em música. Assim, a partir dos registros fotográficos feitos ao longo do ano de desenvolvimento do projeto, nota-se a rua como um espaço de atelier. Interessa pensar no lado de quem lá estava, dos moradores da Pena Ventosa.

Para os moradores de Pena Ventosa, aqui retratados, não será apenas o apelo a procurar o aqui e agora das imagens fotográficas, mas, como num álbum de família, reconstituir as memórias de infância e de jogo, residentes e irrepetíveis, e reconhecer-se como sujeitos dessa mesma História. (Lourenço Marques, p.24)

É apaixonante esta ideia de álbum de família, talvez uma ideia totalmente romantizada de reconhecerem os pares nas imagens: irmãos, vizinhos, primos ou colegas de escola mas quando deixa de ser o projeto de Elvira Leite e começa a ser um enredo de histórias (dos moradores) mas que também se reconhecem e se sentem representados na história de Leite.

Apesar de serem largamente distintos o projeto de Elvira Leite e o que se apresenta, aproximam-se pela mesma lógica de cápsula de tempo, de retrato (um fotográfico, outro escultórico de um lugar) de uma comunidade num tempo real ao qual o seu futuro é incerto pela sua naturalidade fora do comum. O que largamente os difere é que este nunca foi mostrado aos habitantes de Alvre, e talvez esse seja o próximo passo, perceber o que é que a comunidade retira daqui tendo em conta que tanto deles retirei em segredo. Imagino que se pudessem relacionar, mas será que a percepção das coisas seria semelhante à minha? Perceberiam que o rio e a fonte eram o que nos faziam encontrar nos verões quentes passados? Teriam eles também estórias para partilhar? isso certamente, Alvre é um lugar de palavras.

Sendo sempre necessário ao mensageiro sair da ruralidade para a cidade para a poder analisar e trabalhar sobre ela, talvez lhe seja agora necessário esse espaço para analisar este percurso e trabalhar a partir dele.

Por muito que a estória se prolongue ou finde aqui mesmo, os rios ainda correm e haverá sempre raízes de outras roseiras para levantar.

O mensageiro não deixa de contar histórias, nem que as invente.

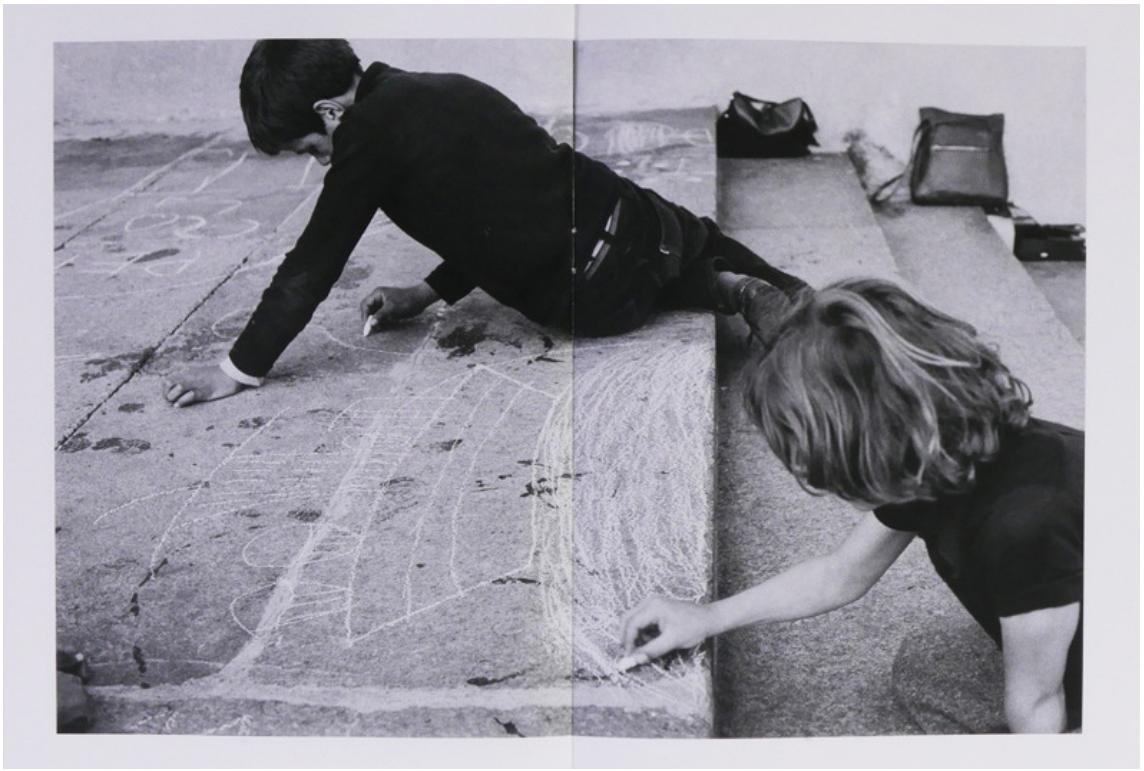
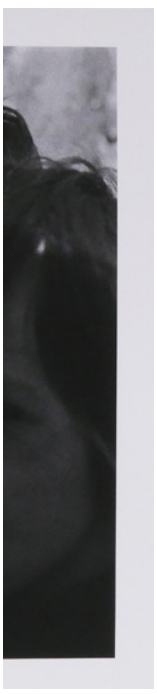


Fig 45, 46 e 47. *Quem te Ensinou? Ninguém* (1977) Elvira Leite.



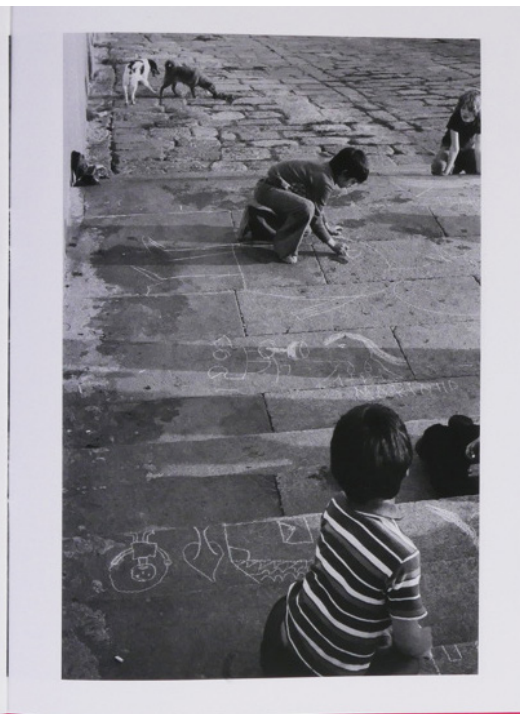


Fig 48, 49, 50 e 51. *Arquivo fotgráfico da minha mãe, com os amigos de Leça que nunca conheci, o rio, o campo de futebol e os amigos e por fim, mãe, quando era só filha e ainda andava ao colo.*

BEM ME QUER -
PÉTALA QUE CAIU
AO CHÃO

Fig 52, 53 e 54. *Arquivo fotográfico da minha mãe, com as primas Armandina, Silvia e Margarida e Fernanda, a mãe e a Silvia novamente e por fim a mãe e os sogros.*

BIBLIOGRAFIA

Barthes, R. (1953). O Grau Zero da Escrita. Lisboa: Edições 70.

Barthes, R. (1977). Fragmentos de um discurso amoroso. Lisboa: Edições 70.

Calvino, I. (1972). As Cidades Invisíveis. Lisboa: Editorial Teorema.

Campos, A. (Realizador). (1961). A Almadraba Atuneira [Filme].

Campos, A. (Realizador). (1965). A Invenção do Amor [Filme].

Campos, A. (Realizador). (1971). Vilarinho das Furnas [Filme].

Coelho, M. F. (1988). Monografia do Concelho de Paredes 1-Freguesia de Aguiar de Sousa. Paredes: Câmara Municipal de Paredes.

Costa, C. A. (Realizador). (2016). FALAMOS DE ANTÓNIO CAMPOS / LETS TALK ABOUT CAMPOS [Filme].

Foucault, M. (1997). A Ordem do Discurso. Lisboa: Relógio D'Água.

Guin, U. K. (2022). A Ficção como Cesta: uma Teoria e outros textos. Lisboa: dois dias.

Joly, M. (1994). Introdução à Análise da Imagem. Lisboa: Edições 70.

Leite, E. (1977). Quem te ensinou? Ninguém. Porto: Pierrot le Fou.

Llansol, M. G. (2003). Na casa de Julho e Agosto. Lisboa: Relógio d'Água.

Llansol, M. G. (2004). O Raio Sobre o Lápis. Lisboa: Assírio & Alvim.

Llansol, M. G. (2020). O TEXTO-CATARINA. Lisboa: Sr TesteEdições.

lenda. (13 de Maio de 2014). Obtido de Priberan Dicionário: https://dicionario.priberam.org/lenda

Mauss, M. (1950). Ensaio sobre a Dádiva. Lisboa: Edições 70.

Meristemas. (1 de Setembro de 2024). Obtido de Biologia Net: https://www.biologianet.com/botanica/meristemas.htm
Mitchell, W. (1986). Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press.

Património Cultural Imaterial. (1 de Setembro de 2024). Obtido de Comissão Nacional da UNESCO: https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial

Quaresma, J. (2015). A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia de Art Based Research. Edição do Centro de Filosofia - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Sardo, D. (s.d.). ANTES. Obtido de Google Arts and Culture: https://artsandculture.google.com/asset/o-canavial-mem%C3%B3ria-metamorfose-de-um-corpo-ausente/TgHDpa3NTrBUJQ

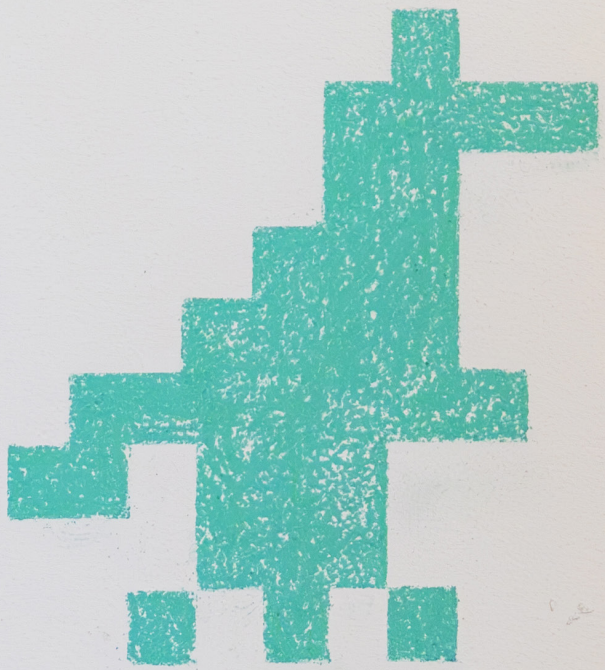
ANEXO I

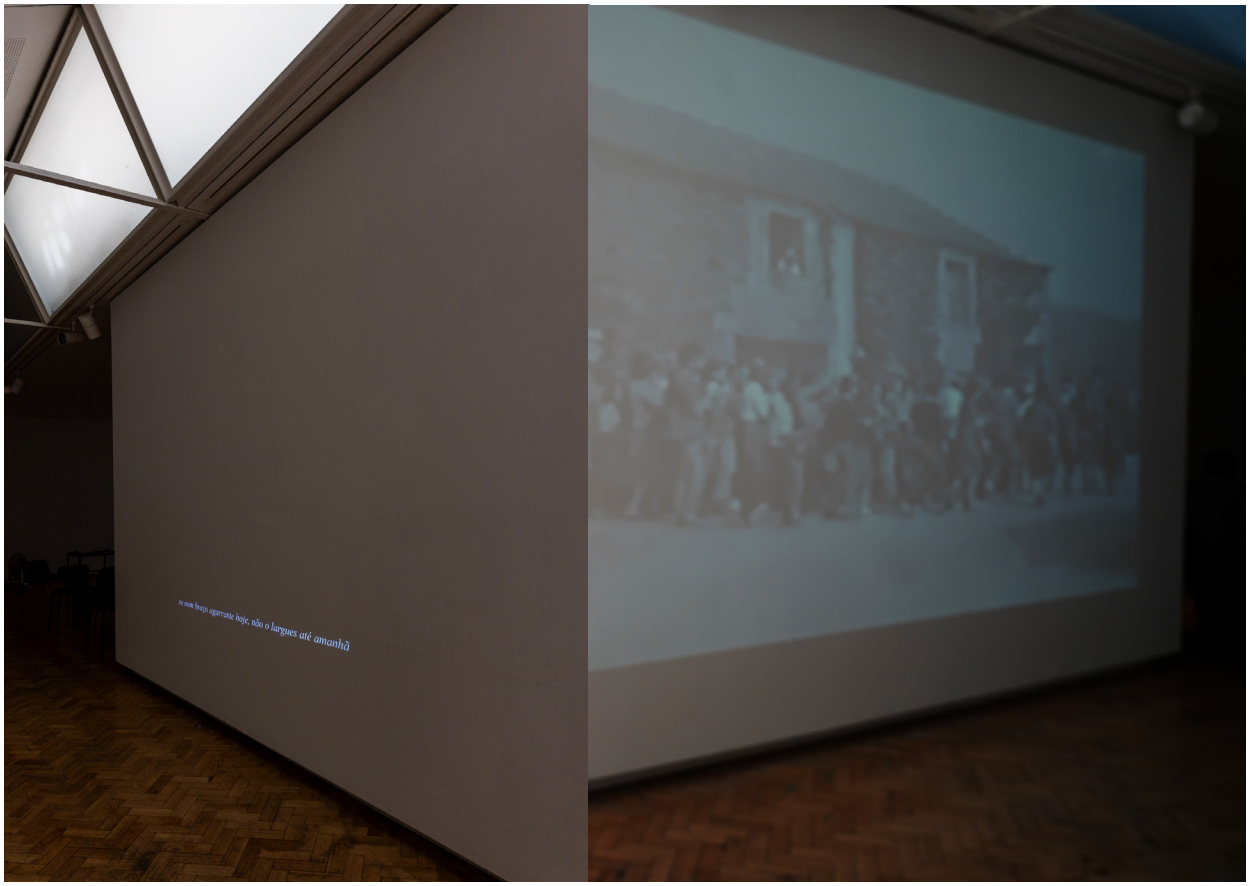
Anexo I

Mostra de objetos plásticos produzidos no contexto do Mestrado em Artes Plásticas na no Ramo de Esultura e apresentados na defesa da prova pública do Relatório de Projeto noMuseu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Design da imagem gráfica
Rita Vieira

Fotografias
David Lopes e José Miguel Pereira




e nem hesito esperarte hoje, não o largues até amanhã

O JARRO PARTIU
E FOI-SE

PORTO
2024