

**CONCEITOS E
DISPOSITIVOS
DE CRIAÇÃO
EM ARTES
PERFORMATIVAS**

FERNANDO MATOS OLIVEIRA
[EDITOR]

Este volume traz a público um conjunto de materiais que resultaram do Colóquio Internacional com o mesmo título, realizado em Coimbra, entre 26 e 28 de novembro de 2015. Na sua formulação original, a proposta de um encontro entre investigadores e criadores pretendia abordar a (auto)reflexividade crescente na arte contemporânea, uma ecologia da criação marcada simultaneamente pelo devir estratégico dos dispositivos (Foucault) e pela sua proliferação (Agamben) incessante. Neste contexto, a arte tende a deslocar-se para além do seu quadro operativo tradicional, caracterizado pelo domínio de uma habilidade, um modo de fazer e por formas de expressão. A valorização crescente das ideias e dos conceitos, enquanto modos de criar mundo e de abrir horizontes sensoriais e cognitivos, ocorre num contexto favorável à experimentação, à transdisciplinaridade e a um conjunto vasto de mediações materiais e tecnológicas. Enquanto arquiteturas de expressão e de encenação, enquanto modelos que regulam a experiência do espectador, a acumulação de dispositivos sugere também formas diversas de pensar o sujeito e de (re)ativar contextos disciplinares tradicionais. Os autores que aceitaram o convite para esta reflexão partilhada, mostram de formas diversas como este quadro contamina de forma marcante a criação contemporânea no domínio das artes performativas.

CONCEITOS E DISPOSITIVOS DE CRIAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

FERNANDO MATOS OLIVEIRA
[EDITOR]

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

TÍTULO
CONCEITOS E DISPOSITIVOS DE CRIAÇÃO
EM ARTES PERFORMATIVAS

EDITOR
Fernando Matos Oliveira

© Ana Mira, André Rosa, Cláudia Madeira, Eduarda Neves, Fernando Matos Oliveira,
Filipa Malva, Francesca Rayner, Frederico Dinis, Isabel Maria Dos, Mário Montenegro,
Regilente Sarzi-Ribeiro, Ricardo Seiya Salgado, Sara Jobard, Simone Mina,
Susana Mendes Silva, Telma João Santos, Vítor Joaquim

CONCEÇÃO GRÁFICA
António Barros

INFOGRAFIA
Catarina Pinto

EDIÇÃO
Imprensa da Universidade de Coimbra
E-mail: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

APOIO EDITORIAL E REVISÃO
Cláudia Morais

FOTOGRAFIA DA CAPA
Pedro Medeiros

IMPRESSÃO
Simões e Linhares, Lda.

ISBN
978-989-26-1271-3

ISBN DIGITAL
978-989-26-1272-0

DOI
<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1272-0>

DEPÓSITO LEGAL
452936/19

5 **INTRODUÇÃO**

Fernando Matos Oliveira

I. CONCEITOS

11 **UM DISPOSITIVO É MAIS QUE UM ADJETIVO, É MAIS QUE UM SUBSTANTIVO**

Eduarda Neves

17 **MAPEAR O INCONSCIENTE: O DOCUMENTO SENSÍVEL COMO CONCEITO E
DESPRISIONAMENTO DE SI NA DANÇA E NA FILOSOFIA**

Ana Mira

33 **PRESENÇA E ESPAÇO: QUÃO PRÓXIMOS PODEMOS ESTAR NA PERFORMANCE?**

Susana Mendes Silva

47 **WHOSE PERFORMANCE IS IT ANYWAY? CO-CREATION BY PERFORMERS AND
AUDIENCES IN CONTEMPORARY PERFORMANCE**

Francesca Rayner

59 **MATEMÁTICA E IMPROVISACÃO DE MOVIMENTO EM ARTE DA PERFORMANCE.
ESTUDO DE CASO**

Telma João Santos

79 **CENOGRAFIA PERFORMATIVA. MANIPULAÇÃO, EXTENSÃO E RESTRIÇÃO EM
O BANDO E TEATRO DE MARIONETAS DO PORTO**

Filipa Malva

91 **CONVERSÇÕES PROVISÓRIAS ENTRE ROUPA, CORPO E PERFORMANCE**

Simone Mina

II. DISPOSITIVOS

113 **O TEMPERAMENTO DO JOGO DRAMÁTICO E A PROFANAÇÃO DOS DISPOSITIVOS
DISCIPLINADORES DO SENSO COMUM**

Ricardo Seiça Salgado

ÍNDICE

- 131 **DESIRE BORDERS: O GÊNERO E O ACONTECIMENTO COMO DISPOSITIVOS BIOTECNOLÓGICOS NA CRIAÇÃO PERFORMATIVA**
André Rosa
- 151 **A QUESTÃO DO OLHAR (E DO OUVIR)**
Vitor Joaquim
- 169 **[RE]DEFINITIONS: EXPERIÊNCIAS PERCETIVAS NA PERFORMANCE 'SITE-SPECIFIC' ATRAVÉS DA ARTICULAÇÃO SONORA E VISUAL**
Frederico Dinis
- 183 **ECO-DISPOSITIVOS EM VERA MANTERO: COMER O CORAÇÃO NAS ÁRVORES**
Fernando Matos Oliveira

III. REMEDIAÇÕES

- 201 **ENTRE DISPOSITIVOS E REMEDIAÇÕES: O TEATRO EM FOTOGRAFIA ESTEREOSCÓPICA**
Cláudia Madeira
- 215 **O MEU CORPO NO CORPO DO OUTRO: ARTE PERFORMATIVA E VÍDEO, DISPOSITIVOS HÍBRIDOS**
Regilene Sarzi-Ribeiro
- 231 **O REAL COMO DISPOSITIVO CÊNICO: ENTRE VERDADE E VEROSSIMILHANÇA**
Sara Jobard
- 245 **TRANSPosição DRAMÁTICA DE CONCEITOS CIENTÍFICOS**
Mário Montenegro
- 257 **DISPOSITIVOS DE INSTALAÇÃO INTERMEDIA: PERFORMER E PÚBLICO PARTICIPANTE ENQUANTO GERADORES DE SENTIDO**
Isabel Maria Dos

Este volume traz a público um conjunto de comunicações apresentadas no Colóquio Internacional com o mesmo título, realizado em Coimbra, entre 26 e 28 de novembro de 2015. O projeto teve apoio da Direção-Geral das Artes e incluiu um conjunto vasto de atividades, contemplando criações originais, debates, *workshops* e a apresentação de espetáculos. O evento decorreu no âmbito de uma parceria entre o Teatro Académico de Gil Vicente e a Associação Pensamento Voador, com os apoios complementares do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX (Ceis20-UC) e da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Na sua formulação original, a proposta de um encontro entre investigadores e criadores pretendia abordar a (auto)reflexividade crescente na arte contemporânea, uma ecologia da criação marcada simultaneamente pelo devir *estratégico* dos dispositivos (Foucault) e ainda pela sua *proliferação* (Agamben). Neste contexto, a arte tende a deslocar-se para além do seu quadro operativo tradicional, caracterizado pelo domínio de uma habilidade, um modo de fazer e por formas de expressão. A valorização crescente das ideias e dos conceitos, enquanto modos de criar mundo e de abrir horizontes sensoriais e cognitivos, ocorre num contexto favorável à experimentação, à transdisciplinaridade e a um conjunto vasto de mediações materiais e tecnológicas. Enquanto arquiteturas de expressão e de encenação, enquanto modelos que regulam a experiência do espectador e condicionam a sua subjetividade, a acumulação de dispositivos sugere também formas diversas de pensar o sujeito e de ativar os contextos disciplinares tradicionais. Estendemos, desde a convocatória feita em 2015 para esta reflexão partilhada, que um tal quadro contamina de modo visível a criação contemporânea no domínio das artes performativas, questionando neste âmbito as noções habituais de espectador, sujeito, autor e obra.

Conceitos e Dispositivos de Criação nas Artes Performativas apresenta-se assim como uma proposição bifronte. O primeiro termo da equação é herdeiro do conceptualismo enquanto movimento amplo nas artes, com uma forte injunção relativamente à performance nos anos 60 e 70. A sua predisposição experimental opera, em grande medida, sobre o protocolo e as garantias da instituição artística, que acolhe a obra conceptual e a certifica enquanto arte, mesmo quando o conceptualismo produziu historicamente desmaterializações radicais do objeto artístico.

INTRODUÇÃO

FERNANDO MATOS OLIVEIRA

O segundo termo da equação tem a sua origem no pensamento de Michel Foucault, onde emerge e toma um lugar central na sua conceptualidade histórico-filosófica. A mais explícita das referências surge numa sua reflexão sobre a *História da Sexualidade*, integrada no primeiro volume de *Dits et écrits*, em 1994, onde o dispositivo traduz um conjunto estratégico de formas e funções, que o leitor poderá visitar, no seu propósito amplo, no texto de Eduarda Neves, incluído neste volume. Sem elidir os contributos de Deleuze e de Agamben para este debate, a versão empoderada do dispositivo, proposta em Foucault, convive efetivamente com a disseminação do conceito na linguagem crítica, presente na descrição de processos e estruturas criativas em artes performativas, nomeadamente as que se relacionam com o uso de aparatos tecnológicos.

Estes ensaios reclamam, portanto, a pertinência do dispositivo para além do macro-sentido de Foucault, na sua congregação (heterogênea, é certo) apesar de tudo totalizante. O termo inscreve-se hoje na prática e no léxico crítico, onde revela possibilidades descritivas evidentes, analisando a organização e a produção do sentido, ao nível concreto da organização dos signos, do texto, da sonoridade e da visualidade. Dito de outro modo, importa considerar modos através dos quais a arte e a pesquisa artísticas possam ir além dos dispositivos de poder, abrindo-se à contingência dos fazeres, da afetividade e do desejo, que são igualmente instâncias da ordem da criação. Este caminho implica abrir o dispositivo plenamente à circulação da energia simbólica que caracteriza o campo das artes e, especialmente, o campo do teatro. Bernard Stiegler recordou isto mesmo nos encontros de Rennes (2005), quando apresentava o teatro como o dispositivo *primordial*, através do qual se inventa o povo para a nação e, nessa medida, um público para o teatro.

O volume integra um conjunto de 17 textos, com abordagens e temáticas diversas, mas que se cruzam de algum modo com as linhas de reflexão propostas para o debate. Esta diversidade atesta, por si própria, a pertinência que os termos conceito e dispositivo têm nas várias disciplinas e especialidades que convivem nas artes performativas. A adesão dos participantes a um encontro com estes objetivos denota, por um lado, que o devir teórico e (auto)reflexivo marca decisivamente os processos de criação contemporâneos; por outro lado, traduz duplamente uma evidência formativa e também uma evidência geracional, que decorre de transformações importantes nestas duas últimas décadas: a profissionalização/escolarização plena dos agentes no teatro, da dança e da performance; a internacionalização crescente das linguagens e das referências autorais; a ação das redes sociais na aceleração das dinâmicas globais.

Os textos estão organizados em três secções, de acordo com o enfoque predominante de cada um. Esta divisão é uma forma, entre outras possíveis, de estabelecer semelhanças e diferenças na organização dos materiais. Desta forma, sucedem-se secções intituladas *Conceitos*, *Dispositivos*

e *Remediações*. Esta última adota o regime crítico aberto pelo trabalho de Jay David Bolter e Richard Grusin (*Remediation: Understanding New Media*, 1999), em particular no modo como considera o registo de experiências, transformações e deslocamentos entre novos e velhos média, gerando obras que preservam marcas das suas diversas inscrições formais.

A primeira parte abre com um texto de Eduarda Neves, sobre o significado que o conceito de dispositivo tem no pensamento de Michel Foucault, estabelecendo a sua genealogia interna e reclamando para ele um lugar insubstituível na articulação de um programa fundador. Por este motivo, a autora defende a distinção crítica entre a latitude deste programa e versões mais operativas, relacionadas com o uso de tecnologias em cena. Nesta primeira parte, os ensaios exploram articulações conceptuais muito diversas. Ana Mira reflete sobre a relação-contaminação entre o corpo que dança e a sua translação escrita, em busca de um documento capaz de libertar e potenciar o autoconhecimento do sujeito. Susana Mendes Silva pensa sobre as condições do espaço necessárias à produção de uma performance na intimidade. Os temas desenvolvidos passam ainda: pela interrogação sobre a natureza do empoderamento promovido pelo tipo de cocriações que coloca em cena experiências e atores da vida real (Francesca Rayner); pelo modo como conceitos matemáticos podem iluminar processos de criação artística e descrever a matriz intersubjetiva ilustrada por um estudo de caso (Tema João Santos); o conceito de cenografia performativa relido a partir de trabalhos d'O Bando e do Teatro de Marionetas do Porto (Filipa Malva); a contiguidade possível entre o ateliê de moda e o ateliê de arte, no contexto das práticas performativas e da produção da presença (Simone Mina).

A segunda parte trabalha de modo mais direto com a semântica política e semiótica dos dispositivos, em inúmeras configurações. Ricardo Seiza Salgado retoma a centralidade do poder como categoria e analisa o modo como a abertura do jogo resiste ou *profana*, no sentido de Agamben, os dispositivos disciplinadores. André Rosa parte de um projeto performativo de criação-investigação, para questionar os dispositivos biotecnológicos presentes na definição das categorias de género e sexualidade. A sonoridade e a visualidade cruzam-se nas leituras propostas por Vítor Joaquim, sobre a dimensão performativa-musical gerada pelo performer eletrónico e a sua vinculação a dispositivos espaciais de apresentação, e por Frederico Dinis, que investiga deslocamentos na perceção sonora e visual ativada em performances *site-specific*. A secção fecha com um estudo sobre formas de inscrição ambiental, próximas do *reenactement* artístico, presentes na obra de Vera Mantero.

A terceira parte decorre sob a perspetiva da remediação, uma dinâmica de criação muito presente nas artes performativas, onde têm vindo a ser recorrentes experiências que mobilizam, por exemplo, performatividades em interação com dispositivos entre o *high* e *low tech*. Cláudia Madeira começa por apresentar um estudo singular sobre os usos históricos da fotografia estereoscópica

e as relações que esta estabelece no plano do arquivo cruzado entre fotografia e teatro, tomando como ponto de partida algumas coleções que representam o universo teatral, da produção, à interpretação e circulação de espetáculos. Regilene Sarzi-Ribeiro investiga a estética do vídeo em Nina Galanternick, com o objetivo de analisar a relação entre a tecno-imagem na contemporaneidade, a performance, o corpo e a constituição do sujeito, sob as condições particulares da ditadura no Brasil. O diálogo intermédia é especificamente convocado por Isabel Maria Dos, que em projetos de criação apresentados nas várias edições do evento *Paisagens Neurológicas* tem explorado a participação e interação performer-tecnologia-público. Mário Montenegro, por seu lado, discorre sobre uma área de investigação a que vem dedicando atenção como encenador, dramaturgo e investigador: a migração conceptual entre o universo científico e artístico. Finalmente, no contexto da tradição do drama ficcional, Sara Jobard olha para as práticas documentais de criação mais recentes, para sugerir o próprio real como dispositivo cénico.

Antes de terminar, são devidos agradecimentos a várias pessoas e instituições, especialmente a Frederico Dinis e Ana Arromba Dinis, a quem agradecemos a resiliência e disponibilidade para este projeto de parceria, desenvolvido entre 2015 e 2016 e que enquadrou o colóquio e demais atividades. Os nossos agradecimentos também são devidos à equipa do Teatro Académico de Gil Vicente, a Mário Montenegro, Elisabete Cardoso, Marisa Santos, António Patrício, Marlene Taveira (Ceis20-UC) e ao apoio documental, fotográfico e editorial de Cláudia Morais.

principal propósito foi desenvolver uma representação de uma identidade, orientando o público através de uma viagem de experiências perceptivas, recorrendo a dois meios: o som, desenvolvido no âmbito da música eletrónica ambiental, e a imagem, com base em fotografia.

O recurso à música eletrónica ambiental para a transmissão de sensações radica na construção de envolventes que ativam a consciência dos ouvintes, envolvendo-os assim na imersividade do som e numa escuta ativa das sonoridades criadas. A utilização da fotografia a preto e branco para a visualização da emoção assenta no desenvolvimento de um jogo entre os sentidos e a percepção, onde a ausência da cor permite a concentração na forma, textura e padrão. Desta forma, desenvolve-se uma componente relacional emotiva, que conduz o espectador à criação da sua própria narrativa pessoal. Estando a experiência perceptiva, a memória e a imaginação em interação constante, o âmbito da performance funde-se com imagens de memória e fantasia de outros locais, tornando-os assim reais, no sentido total da experiência.

Em *[re]definitions* o contexto local circunscreve a sua aura e memória e o público projeta as suas próprias emoções e produtos mentais da percepção sobre a criação, criando dinâmicas de performatividade e experiências relacionais com o público. Trata-se assim de uma abordagem pessoal à performance sonora e visual que radica no conceito de performance e de performance multimédia, trazendo ainda à discussão o conceito de performatividade.

Para o desenvolvimento do projeto foi seguido o conceito de performance multimédia definido como sendo um espaço onde é alcançado um alto grau de performatividade e energia, descentrando-se do corpo/performer e expandindo-se a outros média, neste caso o som e a imagem. As performances sonoras e visuais contemporâneas podem assim ser caracterizadas por qualidades de intermedialidade, imersão e narratividade, sendo estas características usadas neste projeto como pontos focais para estruturar a análise e a investigação, associadas a uma nova articulação sonora e visual.

Referências

Buck, J. (2008). Brian Eno – Ambient 1: Music For Airports. Acedido a 18 de julho de 2015, <http://www.musthear.com/music/reviews/brian-eno/ambient-1-music-for-airports/>

Chilvers, I. & Graves-Smith, J. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 619 (2ª ed.).

Dixon, S. (2007). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge and London: The MIT Press.

Hegarty, P. (2007). *Noise/Music: a history*. London: Continuum International Publishing Group, 13-14.

Packer, R. & Jordan, K., (2001) (eds.). *Multimedia: from Wagner to virtual reality*. New York: Norton & Company.

Russcol, H. (1972). *The liberation of sound: an introduction to electronic music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 85.

Russolo, L. (1967). *The Art of Noise: futurist manifesto*. London: A Great Bear Pamphlet by Something Else Press.

Rutsky, R. L., (1999). *High techne: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Wagner, R., (2001). "The artwork of the future" [1849], in *Multimedia: from Wagner to virtual reality*. R. Packer e K. Jordan (eds.). New York: Norton & Company.

Wardrip-Fruin, N. (2006). *Expressive processing: on process-intensive literature and digital media*, PhD Thesis. Brown University, Providence, Rhode Island.

Westgeest, H. (2008). "The Changeability of Photography in Multimedia Artworks", in *Photography between poetry and politics: the critical position of the photographic medium in contemporary art*. Belfast: Leuven University Press, 7, 3.

**ECO-DISPOSITIVOS EM VERA MANTERO:
*COMER O CORAÇÃO NAS ÁRVORES***

FERNANDO MATOS OLIVEIRA

183

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX,
Universidade de Coimbra (CEIS20_UC)

Nos últimos anos, Vera Mantero tem regressado ao arquivo dos seus trabalhos para proceder a uma deslocação muito significativa nos espaços usados originalmente nas suas apresentações: obras de referência, que no início ocorreram em lugares convencionais e próximos da topografia das artes (galerias, museus ou teatros), têm vindo a ser recriadas em espaços abertos e, de modo crescente, em espaços naturais, com uma dimensão *site-specific* claramente assumida. A coreógrafa procede assim a diversas formas de inscrição ambiental e natural da sua obra, em alguns casos, produzindo alterações complementares na estrutura e na dramaturgia das criações, com a inclusão de música, a alteração de objetos específicos, a criação de novas articulações dramáticas e compositivas, além da transformação evidente das condições de receção que emergem destes trabalhos.

Estas recriações são marcadas por uma performatividade ampliada e por novas interações espaciais, podendo ser vistas como experiências próximas do *reenactment* artístico (Lutticken, 2005). No entanto, este regresso de Vera Mantero ao seu próprio arquivo criativo é algo mais complexo do que uma repetição simples da obra feita, no contexto de uma carreira internacional que em algum momento se pudesse ter tornado demasiado exigente. Enquanto coreógrafa, bailarina e performer, a sua forma de repetir e de visitar é igualmente algo mais do que um caminho para o espectador poder aceder de novo a uma arte inscrita na contingência do espaço-tempo. Trata-se de um gesto mais complexo e direcionado: o género de repetição aqui em causa mobiliza o que designarei por eco-dispositivos. Estes ocupam um lugar decisivo no processo de reinscrição artística, que interpreto como procedimento renovado de instanciação autoral. Repetir, nestas circunstâncias, é criar duplamente.

Uso aqui o termo eco-dispositivo como uma especificação, em contexto artístico e social, de uma formulação que tem merecido certa fortuna crítica, com origem sobretudo no pensamento de Foucault, onde o dispositivo surge associado a modos e configurações coercitivas, mas também a uma heterogeneidade estratégica e a uma diversidade de parâmetros que têm vindo a definir a sua migração para o contexto da crítica e das artes (cf. Foucault, 1994 e Rykner, 2014). Neste âmbito, o conceito tem sido frequentemente usado para descrever a utilização de aparatos tecnológicos na cena contemporânea. Joseph Danan, por exemplo, intitulou deste modo interrogativo um capítulo final do seu ensaio sobre dramaturgia: “Dispositivo *versus* Dramaturgia?” (Danan, 2010: 81-84). O crítico opunha então a determinação tecnológica/estratégica do dispositivo, ilustrada pelo uso intensivo de dois telemóveis na comunicação estabelecida entre as personagens da sua peça *Roaming monde* (2005), a uma dramaturgia da abertura e da contingência.

A componente estratégica subsiste nas deslocções efetuadas por Vera Mantero, se as entendermos como modos diversos de ativar dispositivos ecológicos. Estes sinalizam a vontade de circunscrever e produzir reflexão capaz de ultrapassar a superfície do protesto imediato, em busca de um pensamento integrador, uma presença fantasmática afim às três ecologias de Guattari que Mantero cita no projeto *O Limpo e o Sujo* (2016), onde imagina um alinhamento contíguo entre ambiente, corpo social e sujeito: “Ao invés de acionar incansavelmente procedimentos de censura e de contenção, em nome de grandes princípios morais, melhor conviria promover uma verdadeira ecologia do fantasma, que tivesse como objecto transferências, translações e reconversões das matérias de expressão” (Guattari, 1990).

Vejamos o caso de *Comer o Coração* (2004), encontro improvável entre dois criadores portugueses intempestivos. Na Bienal de São Paulo, a peça impôs-se pela sua força mítica, conjugando a escultura de Rui Chafes, que trabalha sobretudo o ferro negro, e a performance constricta de Vera Mantero. O lugar central da instalação deste objeto escultórico de grandes dimensões, colocado na escadaria principal da Bienal de São Paulo – permanecendo visível ao longo das escadas que o circundavam, em vários níveis e sob a forma de panótico –, ampliou o impacto público da peça, que acabaria por se tornar um momento iconográfico e mediatizado da própria Bienal de São Paulo. A metáfora convocada pelo título apropriava-se a seu modo do movimento antropofágico modernista brasileiro. Em *Comer o Coração*, Chafes e Mantero reclamam algo da herança longínqua dos poetas brasileiros identificados com o “Manifesto antropofágico” de 1928, na vontade de incorporação do outro, ameríndio e africano. A forma e a linguagem da peça, na sua austeridade, operam, no entanto, sobretudo no interior do próprio conceito de devoração, projetando esta mastigação do órgão motor, que é também metáfora do sensível, como gesto sacrificial, atinente a todas as almas que hoje desfilam no museu globalizado, em São Paulo, como em Nova York ou Paris.

Mais de uma década após a presença em São Paulo, este projeto tem uma primeira derivação ambiental, ao ser apresentado num parque verde, no âmbito de uma residência realizada em 2015, na pequena cidade do Fundão, no contexto mais íntimo e gregário do interior de Portugal. Intitula-se agora *Comer o Coração nas Árvores*.



Comer o Coração. Fotografia de Juan Guerra (2004, Bienal de São Paulo).



Comer o Coração nas Árvores. Fotografia Associação Luzlinar (2015, Fundão).

Nesta segunda versão, ainda sem condições de produção que permitissem a presença da cadeira de Rui Chafes, entretanto propriedade de um colecionador privado, Vera Mantero apoia-se em estruturas típicas dos circuitos de arborismo e gera nessa plataforma um trânsito mais continuado entre corpo e contexto orgânico que a rodeia. Numa autora tão rigorosa na seleção dos seus meios e materiais, a opção pelo lugar do parque estabelece uma aproximação que em si mesma transforma o sentido dos movimentos do corpo exposto, pintado com inscrições em remissão oriental. Na genealogia estética e crítica do projeto, a versão apresentada no Fundão parece ainda assim constituir um momento intervalar de pacificação ecológica. No dia 24 de maio de 2016, no Jardim da Sereia, em Coimbra, *Comer o Coração nas Árvores* refaz de modo pleno este encontro extraordinário entre ambos os criadores, estreando uma nova peça de Rui Chafes, entretanto feita propositadamente para este contexto natural, suspensa em cabos, por entre a vegetação.

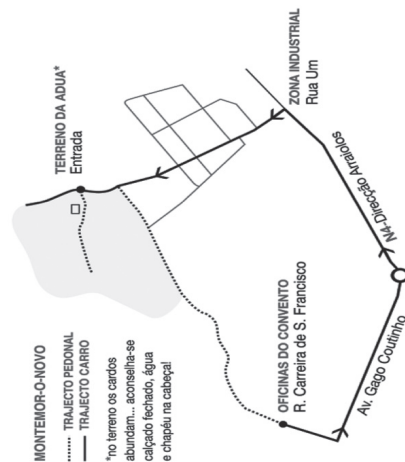


Comer o Coração nas Árvores. Fotografia Universidade de Coimbra (2016, Coimbra, Jardim da Sereia).

Nesta terceira apresentação regressam, pois, duas autorias e dois modos de fazer. Temos agora refeita a relação com o ambiente natural, através do movimento do corpo e do grito ancestral de Vera Mantero, bem como através das iluminações profanas instauradas pelo ferro negro de Rui Chafes, que tem aliás instaladas no mesmo jardim sete outras esculturas, desde 2004. Para Chafes, o ferro esculpido é um material que existe no limite da manufatura, sendo o seu modo pessoal de pré-anunciar a violência da mesma modernidade que Benjamin associava às grandes construções em ferro e à espécie de “parque humano” que as arcadas já delimitavam inexoravelmente. Portanto, o ferro sucede à domesticação da madeira e o facto de o escultor o manipular de modo artesanal, como ferreiro diligente, revela esse derradeiro vínculo humano. Mas não devemos esquecer que, numa narrativa material, o ferro ilustra em potência o niilismo revolucionário da modernidade. Mais do que isso, o ferro antecede imediatamente o trânsito para o betão no início do século XX, um material construtivo que radicaliza definitivamente a escala desumana e a ferida produzida sobre a sustentabilidade do nosso ecossistema.

Trata-se de um diagnóstico bem patente nas obras clássicas de Alfred Gotthold Meyer (*Eisenbauten*, 1907) e de Sigfried Giedion (*Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, 1928). Por isso, a presença da sua cadeira-escultura é central na energia crítica que emana do conceito original. Com este novo objeto, agora suspenso no ambiente natural do Jardim da Sereia, esta versão de *Comer o Coração nas Árvores* refaz o diálogo entre dois criadores, recolocando neste contexto a relação entre: a) a fragilidade do corpo/carne e a persistência insidiosa do ferro; b) a ocorrência sensorial e sonora da performance; c) o movimento contido da coreografia e a solidez da escultura; d) o corpo nu, mas simultaneamente vestido pelas inscrições enigmáticas sobre a pele.

As experiências com ambientes naturais produzem também uma alteração importante na condição do espectador, habituado às condições da galeria ou do teatro. Ao abdicar dos protocolos convencionados para a interação no espaço-arte, o espectador aproxima-se da condição do participante e a própria participação torna-se, nas experiências mais assumidamente comunitárias, um dispositivo político mais ou menos imediato. Há nesta deriva, portanto, uma recontratualização das próprias condições da receção, apontando para novos horizontes de expectativas, abertos pelo devir paisagístico da performance. O modo como o corpo de Vera Mantero habita a cadeira instalada, responde agora também aos estímulos sensoriais do meio que partilha com os espectadores. Tal sucede de forma reforçada numa outra colaboração artística, o projeto *Oferecem-se Sombras*, de 2013.



OFERECEM-SE SOMBRAS

7 de Setembro | 15h às 18h | Terreno da Adua

Venha passar uma tarde no montado da Adua! Uma experiência que cruza arte e ambiente num percurso por entre 100 sobreiros, azinheiras e oliveiras...

Pontos de Encontro para quem precisa de boleia
Partida das Oficinas do Convento: 14h30 e 16h
Regresso do Terreno da Adua: 16h15 e 18h15

Um projecto organizado pelo CICS/ Centro de Investigação Cultura e Sustentabilidade para o Encontro Internacional de Estudos de Performance - **Indireções Generativas** - uma co-produção baldio | Performance Studies International | O Espaço do Tempo | Câmara Municipal de Montemor-o-Novo

www.culturaesustentabilidade.org | www.baldiohabitado.wordpress.com



Oferecem-se Sombras (2013, Montemor-o-Novo)

Tratava-se aqui de retratar pessoas e árvores, espaços e corpos, num encontro improvável em Montemor-o-Novo, numa iniciativa conjunta desenvolvida entre Vera Mantero e o Centro de Investigação Cultural e Sustentabilidade, desafiando os participantes a “caminhar, deambular, descobrir, derivar, perder-se, e onde se podem ‘ver’ as ideias, as necessidades e os desejos de vida”, assim se descreve publicamente o projeto.

Esta linha de colaborações coloca Vera Mantero temporariamente em situação de maior heteronomia estética. Nestes casos, a arte divide a cena com um ativismo mais voluntarista, que se repetirá ainda uma vez com o projeto *Mais pra menos que pra mais/ Quatro hortas (quase cinco!)*, em 2014. Estas hortas¹ levaram mais longe a ideia do espectador-participante e envolveram na origem um grande número de parcerias e voluntários, além da colaboração direta de agricultores experientes.

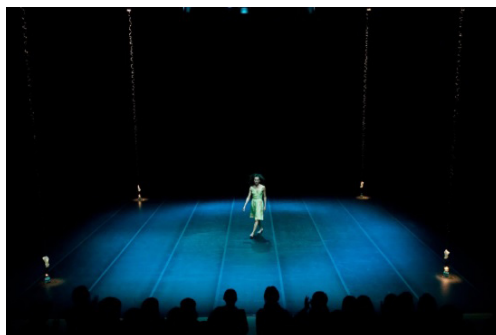


More or less, but less than more! Mais pra menos que pra mais. Quatro hortas (quase cinco!) – Horta do Lago (Vera Mantero e Elisabete Francisca). 2013, Lisboa, TMM & Culturgest.

1 Foram realizadas as seguintes hortas: HORTA MANDALA (Desenho, construção e coordenação: Júlio Teixeira/ Horta da FCUL e Daniel Garcia/ Horta do CNN, no terreno junto à linha férrea, com entrada ao nível do número 11 da Rua de Entrecampos; HORTA DA COBERTURA (Desenho, construção e coordenação: Pedro Joel e Inês Clematis, situada no jardim da cobertura do edifício-sede da Culturgest; HORTA VERTICAL DAS GALVEIAS (Desenho, construção e coordenação: Frederica Teixeira e Pepa Bernardes / Wakeseed Local: Jardim do Palácio das Galveias); HORTA DO LAGO Desenho e construção da horta: João Henriques, no Lago do jardim do edifício-sede da Culturgest/ Caixa Geral de Depósitos; HORTA SÚBITA (Construção e coordenação: Raquel Sousa/ Biosite; Local: Terreno ao lado do edifício da Junta Municipal de Alvalade).

Contudo, estes não são os casos que pretendo destacar nas recriações de Vera Mantero. Há algo de substancial e relacionado com o âmbito estético do seu trabalho que se revela nas deslocações do não-lugar do museu ou mesmo do lugar ficcionado do teatro, para uma eco-geografia propriamente situada². Como vimos, questionar o espectador enquanto corpo-sujeito participante é um dos fatores que potencia a sua busca irrestrita pelo sentido das coisas e, em última análise, a busca do sentido da própria dança como arte. Ora este é precisamente o tema do seu primeiro trabalho, *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*, datado de 1991. É a criação que mais frequentemente regressa, desde então, mediada por eco-dispositivos. Eis como, na folha de sala, a autora se refere a este solo memorável, estreado no Festival Europália (Bélgica), então dedicado a Portugal:

Para se ser metódico é preciso acreditar e eu tenho um problema de falta de crença. A arte, a criação, são das coisas que mais me interessam na vida, mas parece que, de cada vez que me ponho a fazer qualquer coisa nesse campo, deixo imediatamente de acreditar nelas. E depois acabo por deixar de acreditar na própria vida e noutras coisas por aí fora". [...] A minha relação com a dança gira à volta das seguintes questões: o que é que a dança diz? O que é que eu posso dizer com a dança? O que é que eu estou a dizer quando estou a dançar?



Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois. Fotografia de Park Sung Yun (Europalia, 1991).

É esta busca aberta, incerta e permanente que a conduz numa peça que foi, desde sempre, assumida como um exercício de improvisação: “Antes de ser solo foi tentativa gorada de quarteto e antes de ser improviso foi tentativa gorada de solo coreografado” (*ibidem*). A improvisação traduz a sua rebeldia criadora e a relação mítica com a energia indomável do ato da criação,

² Esta perceção contraria as vantagens que Robert Smithson via na tridimensionalidade do não-lugar relativamente aos lugares históricos e quotidianos (cf. o pequeno texto de R. Smithson intitulado “A Provisional Theory of Non Sites”. Edição utilizada: www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm (consultado a 10 de junho de 2016).

como os primeiros poetas de rua, os *improvisatori*, que praticavam a arte da palavra encontrada no *Trecento* italiano, admirados e glorificados pelo romantismo europeu e por figuras como J. W. Goethe ou Mme. de Stael.

A improvisação é *uma referência* e permanece como o regime de criação que melhor descreve os movimentos e os gestos encontrados de Vera Mantero desde 1991. Por isso, a sua dança adquire uma processualidade performativa e resiste a uma sintaxe demasiado “coreografada”. As coisas acontecem, de certo modo, por necessidade interna e não por deliberação externa ou auscultação dos mestres. É este precisamente o ponto em que devemos situar e reconhecer o sentido último das deslocações ambientais de Vera Mantero, tal como a sua desconfiança relativamente às apropriações vendáveis que caracterizam certas formas do *marketing* ambiental.

É esta inscrição original que a vem conduzindo ao encontro frequente com o seu projeto fundador, confrontando-o nos últimos anos com a nova espacialidade descoberta. *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois* foi a sua escolha para participar em 2013 no Festival Extension Sauvage (França) e foi também a sua escolha para se apresentar em 2014 no Festival Plastique Danse Flore, nos jardins do Palácio de Versailles.



Talvez ela pudesse pensar primeiro e dançar depois. Fotografia de Richard Louvet (2014, Versailles, 2014)

Um ano depois, em 2015, a peça reaparece no Parque do Convento, na residência que faz no Fundão, onde é acompanhada por músicos amadores (amadores é um outro nome que poderíamos dar à família dos referidos *improvisatori* italianos), concluída com um piquenique que juntaria músicos, técnicos, artistas e o público, num evento que no seu todo seria chamado “O Dia do Sol Imóvel”, uma designação que diz bem da aparição luminosa e irrepitível que define a prática contínua da equação arte-vida, tal como a podemos observar em Vera Mantero.

A autora persegue uma linha frágil, mas decisiva quanto ao seu posicionamento estético, que se situa portanto no reverso do marketing ambiental contemporâneo e também em sentido diverso do autoritarismo das inscrições ambientais próprias da Land Art ou das *Earthworks* de Robert Smithson. Os trabalhos que têm ocasionalmente acompanhado a reinscrição ambiental da peça de 1991 mantêm, por isso, uma relação mais direta com a inquietação original, preocupação bem visível no caso de *O que podemos dizer do Pierre* (2011), que estará por diversas ocasiões em jardins europeus, nomeadamente em França, no Festival Extension Sauvage e no Festival Plastique Danse (Versailles).



O que podemos dizer do Pierre. Fotografia de Susana Neves (2012, La Fundición, Espanha).

O caminho performativo que se ativa nestas experiências ambientais tem assim uma relação orgânica com a sua obra como um todo. Na apresentação da peça *Poesia e Selvajaria*, consta

uma citação do Artaud das *Messages Révolutionnaires*, na qual o autor francês reivindica uma “cultura orgânica e profunda”, que tem de ser aprendida e para a qual se tem de ser direcionado. A este propósito, Vera Mantero oscila entre duas formas da percepção que constituem exercícios de abrandamento, de aprendizagem e mesmo de auto-conhecimento. Numa declaração mais alongada, sobre o processo de criação de *Poesia e Selvajaria*, escreve o seguinte:

“[...] sou daquelas pessoas que nunca apanham autocarros, nunca esperam por transportes. tenho transporte próprio. mas hoje esperei na paragem. e parei. a paragem não é só a do autocarro, é também a das pessoas. e parar, hoje em dia, é uma coisa muitíssimo agradável. ter de parar. As pessoas com transporte próprio nunca têm uma razão para parar. parei e fiquei a olhar para a rua. pode ser muito cansativo olhar para uma rua, sempre coisas a passarem à frente dos nossos olhos, um movimento incessante que insiste em não nos dizer nada. portanto decidi fixar o olhar, tentando não me distrair com informação inútil, a ver se via alguma coisa. à frente da paragem havia uma nesga entre dois prédios que me permitiu ver algumas estrelas. fiquei a olhar para elas, imóvel. sei que para as outras pessoas deve ser um bocado estranho ver alguém imóvel e a olhar fixamente, eu própria acharia estranho. mas para quê olhar para tudo, se não se vê nada?”³

A sugestão de paragem e quietude é o caminho possível para a intensificação da percepção do mundo. Nesta medida, o que designo por eco-dispositivo descreve formas de condicionamento da percepção que solicitam no outro, nos espectadores, um estado de ligação e conetividade sensível. Em lugar de objetificar o natural, como recurso material ou mesmo como exótico turístico, a desaceleração suscitada pelos jardins e parques, nestas apresentações, restabelece o fluxo entre o humano e o orgânico, entre a arte e o domínio do sensível. Esta predisposição está inscrita na pessoa da coreógrafa, na preferência que revela desde sempre por estar descalça em palco, seja para dançar, cantar, declamar ou performar.

Se o teatro pode aproximar-se do templo para o pensamento e para a ação sensível, como referiu, as deslocações para a natureza expandem as possibilidades da ligação. Caminhar descalça sobre a relva, eis um modo da percepção verticalizada. Estamos à porta da família dos artistas que caminham e que integram o caminhar no seu procedimento criativo, como sucedeu em contextos experimentais da performance nos anos 60 e 70 (cf. Fischer, 2011). Caminhar como modo de conhecer e de estar no mundo, parte da linhagem de “walking artists” onde se integram Bruce Nauman, Richard Long ou Vito Acconci. Mas também nos corpos de Steve Paxton ou Trisha Brown, entre outros, que descobriram no caminhar o sentido de uma recusa da técnica aprendida, a abertura para o movimento que conduz a uma experiência renovada, a oportunidade para uma arte da presença inteira, da cabeça aos pés descalços.

3 https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/pecas/poesia-e-selvajaria-_46



Talvez ela pudesse pensar primeiro e dançar depois. Fotografia de Richard Louvet (2014, Versailles, 2014)

Referências

Arons, Wendy & May, Theresia J. eds. (2012). *Readings in Performance Ecology*, London, Palgrave.

Danan, Joseph (2010). *O Que é a Dramaturgia*, Évora, Licorne.

Fischer, Ralph (2011). *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den Performativen Künsten*, Berlin, Transkript.

Foucault, Michel (1994). "Le jeu de Michel Foucault (Entretien sur l'Histoire de la sexualité)", in *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard, pp. 298-328.

Guattari, Felix (1990). *As Três Ecologias*, Campinas/SP, Papirus.

Edição utilizada: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/guattari-as-tres-ecologias.pdf> (consultada a 8 de junho de 2017)

Lutticken, Sven ed. (2005). *Forms of Reenactment in Contemporary Culture Art (Performance Art)*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art.

Rykner, Arnaud (2014). "Envoi. Note sur le dispositif", in *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages. Suivi de Note sur le dispositif*, pp. 207-234.

Edição no âmbito do projeto Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas com o Apoio Pontual 2015/DGArtes
Parceria Associação Pensamento Voador e Centro de Dramaturgia Contemporânea/Teatro Académico de Gil Vicente



 REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

dgARTES
DIREÇÃO-GERAL
DAS ARTES

O L H A R E S



I
IMPRIMTA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U



CONCEITOS E DISPOSITIVOS DE
CRIAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

FERNANDO MATOS OLIVEIRA [EDITOR]

I
U

Fernando Matos Oliveira

Diretor do Teatro Académico de Gil Vicente e docente na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena o doutoramento em Estudos Artísticos. É membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX (CEIS20). Tem publicado ensaios sobre teatro, performance e poesia, sendo autor de “O Destino da Mimese e a Voz do Palco: O Teatro Português Moderno” (1997), “Teatralidades. 12 Percursos pelo Território do Espetáculo” (2003) e “Poesia e Metromania. Inscrições Setecentistas [1750-1820]” (2008). Como editor foi responsável pela publicação de “Melodrama” (1996), “Escritos sobre Teatro” de António Pedro (2001) e de “Ensaio Ruminantes sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela” (2017, com Thiago Arrais). Dirige a coleção “Dramaturgia” na Imprensa da Universidade de Coimbra.

