

Problemas de coreografia em “Oferecem-se sombras: para uma vida que faça mais sentido” de Vera Mantero e convidados

Choreographical problems in “Oferecem-se sombras para uma vida que faz mais sentido” by Vera Mantero and Guests

 Maíra Santos

 <https://orcid.org/0000-0002-3228-9350>

Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa
mairadomar@gmail.com

Resumo

O artigo propõe-se a discutir a performance “Oferecem-se sombras: para uma vida que faça mais sentido” (2013), da coreógrafa portuguesa Vera Mantero e convidados, inserida na programação do Encontro Internacional de Estudos da Performance em Portugal, InDirecções Generativas, organizado pela Associação Baldio, em Montemor-o-Novo, distrito de Évora. A obra acabou resultando em cerca de trinta criações performáticas, em um terreno rural localizado próximo a Montemor-o-Novo, que envolveram diferentes áreas das artes: visuais, plásticas, sensoriais, sonoras, dentre outras sem fácil classificação. Para tanto, o artigo tem como proposta analisar alguns de seus Problemas Coreográficos (Cvejić, 2013, 2015), isto é, conceitos ou pensamentos que a obra em questão parece engendrar, a saber: a performance como processo, a proximidade entre o artista e o público, o conceito de Assemblage e a ideia de uma Arte Hodológica. O embasamento teórico é constituído a partir dos trabalhos de Bojana Cvejić, Tim Ingold, Gilles A. Tiberghien, dentre outros. O intuito será sempre o de contribuir para abordagens do corpo e do movimento, ajudar nas reconfigurações dos termos Performance e Coreografia, sem perder de vista uma análise do pensamento e dos problemas engendrados na obra de Vera Mantero.

Palavras-chave

Vera Mantero, Performance, Coreografia, Corpo

Abstract

The article aims to discuss the performance "Oferecem-se sombras: para uma vida que faz mais sentido" [Shadows are offered: for a life that makes more sense] (2013) by the Portuguese choreographer Vera Mantero and Guests, part of the program for the Performance Studies International Meeting in Portugal, called "InDirecções Generativas", organized by Associação Baldio, in Montemor-o-Novo, Évora district. The work ended up resulting in about thirty performative creations, on a rural terrain located near Montemor-o-Novo, involving different areas of the arts: visual, plastic, sensorial, sound, among others, not easily classified. In order to do so, the article analyses some of his Choreographic Problems (Cvejić, 2013, 2015), that is, concepts or thoughts that the work in question seems to engender, namely: performance as process, the proximity between artists and audience, the concept of *Assemblage* and the idea of a Hodological Art. The theoretical background is based on the work of Bojana Cvejić, Tim Ingold, Gilles A. Tiberghien, among others. The intention will always be to contribute to approaches of body and movement, to help in the reconfigurations of terms such as Performance and Choreography, without losing sight of an analysis of thoughts and problems engendered in Vera Mantero's work.

Keywords

Vera Mantero, Performance, Choreography, Body

1 Introdução

Este artigo é uma análise do evento "Oferecem-se sombras: para uma vida que faça mais sentido" (2013) da coreógrafa Vera Mantero¹ e tem como proposta nos deter sobre alguns de seus Problemas Coreográficos (Cvejić, 2013, 2015), isto é, conceitos ou pensamentos que a obra em questão parece engendrar, a saber: da performance como processo, da proximidade entre os artistas e o público, o conceito de *Assemblage* e a ideia de uma Arte Hodológica. O embasamento teórico é constituído a partir do trabalho de Bojana Cvejić, Tim Ingold, Gilles A. Tiberghien, dentre outros.

Choreographing problems é o cerne e tema do trabalho de Bojana Cvejić, título de sua tese de doutorado (2013) e de um livro (2015). A partir de uma análise de coreografias contemporâneas europeias (1998-2007),

a autora observou a forma crítica contida nesses trabalhos, sobretudo no que toca ao regime de representação predominante na dança teatral, presente no rompimento da ligação entre o corpo e o movimento. E ainda à reinvenção das relações encenadas com o tempo e entre a obra e o público. O sentido dado por ela para "problemas coreográficos" dirige seu pensamento não pela representação, mas pelo princípio de expressão que Gilles Deleuze desenvolve a partir da filosofia de Spinoza em seus livros centrais sobre ontologia. Dessa forma, ele observa a existência de problemas e conceitos e como, por sua vez, eles estruturam as performances analisadas. Assim, em cada obra haveria conceitos próprios e distintos que expressariam problemas, aos quais dariam conta os processos de fazer (*making*), performar (*performing*) e assistir (*attending*) ao coreográfico. Em outras palavras, cada obra se construiria em resposta aos problemas que ela própria coloca.

¹ Este artigo compõe-se a partir da tese de doutoramento "Dança contemporânea, criação e pensamento: Perspectivas das práticas corporais de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson" (Santos, 2018a, 2018b), realizada no âmbito do Programa Doutorado Pleno no Exterior (CAPES/Brasil).

O projeto artístico de Vera Mantero acabou resultando em cerca de trinta criações à sombra de muitas árvores, em um terreno rural de trinta e dois hectares, localizado próximo a Montemor-o-Novo, entre a Serra de Monfurado e Montados do Alentejo Central. Vera Mantero e convidados, assim, moldaram e dançaram suas sombras, manusearam seus galhos e seus troncos, criaram sonoridades transformando-os em material sensorial e poético para a construção de pequenos mundos arborescidos.

Instados a atravessarmos uma grande fotografia, seguimos, desse modo, por um labirinto de propostas visuais, plásticas, corporais, sonoras, musicais, sociais, manuais (como fazer tijolos ou datilografar uma história em uma antiga máquina de escrever), dentre outras atividades sem fácil classificação. E assim o público, por entre sobreiros, azinheiras e oliveiras, de posse de um mapa que continha em seu verso o nome da criação e de seu criador, pôde, no espaço de uma tarde, “caminhar, deambular, descobrir, derivar, perder-se” (Mantero, Programa InDireções Generativas) (Mantero, 2013, para. 1) e também “habitar” – habitar os pequenos mundos arborescidos, de modo ativo e sensorial, um habitar no sentido Ingoldiano, como veremos adiante².

As propostas da obra criaram situações que permitiram, então, vivências, uma abertura ao sensorial, uma ligação com o sensível, ou mesmo situações relacionais no sentido definido por Bourriaud (2006) com sua “Estética relacional”, em que as relações sociais

se tornam o conteúdo da obra. A política e a economia também apareceram como “problemas”. Na apresentação de seu trabalho, havia termos como “transição”, “decrecimentos afins”, e algumas criações apontaram para uma discussão sobre o consumo excessivo e uma vida mais sustentável. Além disso, a proposta de Mantero foi realizada em um terreno de montado, espaço florestal, buscando assim travar uma relação estreita com a natureza, característica da *Land Art*. Esse aspecto do planejamento prévio da obra, por si só, interveio nas questões administrativas e institucionais do terreno, que àquela época encontrava-se em processo de licitação pública (Plano de Gestão Florestal – PGF). “Oferecem-se sombras” envolveu também apropriação de elementos de outros gêneros e mídias de artes performativas, pois além de instalação, exposição, escultura, *site specific*, *environment art* e *endurance art*, havia também a ideia de uma experiência sonora/intervenção, nesse caso, rural, não urbana, aliada a experiências sensoriais, como nas criações «Árvore dispositivo pedras, cordas e vento” e “Árvore Temporal” (Figura 1).

No labirinto de propostas que constituiu “Oferecem-se sombras” temos uma espécie de rompimento entre corpo e movimento: os bailarinos não ensaiaram coreografias, o que houve foram propostas, com ênfase em outros sentidos, que inseriram o espectador em uma coreografia não baseada na divisão entre palco e público. “Oferecem-se sombras”, porém, não é uma peça de dança. Está classificada no site do Rumo do Fumo como um projeto. Foi a primeira de uma série de eventos³ realizados por Vera Mantero e convidados.

2 Fez parte da programação do Encontro Internacional de Estudos da Performance em Portugal. O primeiro Encontro Internacional de Estudos da Performance em Portugal, chamado de “InDireções Generativas”, foi organizado pela Associação Baldio e apoiado pelo programa de clusters regionais da *Performance Studies international – Psi*, tendo lugar de 5 a 8 de setembro de 2013, em Montemor-o-Novo, distrito de Évora. O evento como um todo envolveu várias partes da cidade, como a Estação de Caminho de Ferro desativada ou a antiga piscina municipal, seu núcleo duro, no entanto, concentrou-se em “O Espaço do Tempo” de Rui Horta. O trabalho de Mantero foi realizado em parceria com integrantes do Centro de Investigação Cultura e Sustentabilidade (CICS), alguns habitantes de Montemor-o-Novo e artistas convidados. Vera Mantero nos informa (Programa InDireções Generativas) que ao ser chamada para participar do Encontro foi-lhe dito que poderia fazer uma sessão de trabalho tanto teórica como prática, ambas as coisas, ou até mesmo uma proposta de “subir a árvores”.

3 Consideramos “Oferecem-se sombras” como a primeira de uma série de eventos de Vera Mantero e convidados, visto que desdobrou-se e, no mesmo ano de 2013, tornou-se “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso”. O seu contexto não era o do Encontro. Aconteceu no proscênio do grande auditório da Culturgest, por ocasião da comemoração dos vinte anos da instituição. Por sua vez, em 2014, “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso” desdobrou-se em “Mais Pra Menos Que Pra Mais – projeto-performance-instalação”. Essa obra, diferente das outras duas. Foi um evento de cinco dias, realizado entre a Culturgest e o Teatro Maria Matos, que abrangeu hortas, performances, um congresso de agricultura urbana e periurbana, concertos, workshops, instalação-performance, experimentações sonoras, visitas guiadas, mostra de documentários, piquenique ao anoitecer, áudio-instalação, vídeo-instalação e dança (ver Santos, 2020a).

Figura 01

“Árvore dispositivo pedras, cordas e vento” e “Árvore Temporal”.



Nota. “Árvore Temporal” (à esquerda) de Elizabete Francisca e Rui Damaso e “Árvore dispositivo pedras, cordas e vento” (à direita) de Tiago Frois em “Oferecem-se sombras”, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografias da autora. CC BY 4.0.

Em seu todo, contudo, é um trabalho performativo, uma obra que afirma a mudança recente na história da dança teatral ocidental e que nos obriga a reconsiderar a definição de performance e de coreografia.

2 Performance como processo

Ao analisar os artistas da mesma geração de Mantero, Cvejić (2015) concebe a performance mais como um processo do que como um ato, mais como uma duração do que como algo momentâneo. Recentemente, Lepecki (2022) ao analisar a performance “Nós aqui, entre o céu e a terra” da artista Eleonora Fabião, confirmou essa direção: “me parece completamente inadequada a questão da efemeridade, aquilo que Peggy Phelan tinha chamado de Antologia política da performance, o fato de que ela desaparece e de que, ao desaparecer, ela escapa ao controle do capital” (Fabião & Lepecki, 2022, 50:53). Para Lepecki o trabalho de muitos artistas com estéticas diferentes entre si,

teria em comum, na verdade a ideia de que, para a performance, em vez do lugar da efemeridade se constituiria o da proliferação, isto é, a possibilidade de uma obra gerar vidas, de estender-se para além de seus próprios limites.

Assim, para Cvejić (2013, 2015) a performance implicaria um evento ao vivo com coordenadas espaço-temporais, em suma um processo de realização de uma ação que se faz também fora do seu acontecimento ao vivo, contrariando o modo de pensar a performance como um evento unitário. Para Cvejić, a redefinição do termo performance passaria também por uma ruptura do vínculo corpo-movimento na dança e, como veremos mais adiante, sua expressão em três modos diferentes: fazer (*making*), performar (*performing*) e assistir (*attending*) a coreografias. Assim, o movimento, como substância real da dança, a fisicalidade do corpo, é rompido, seja em seu modo objetivado por ações/tarefas, seja como algo subjetivado,

isto é, guiado por emoções. Ao contrário do que se expressa nas concepções de Lepecki (2006), a ruptura não estaria no esgotamento da relação dança e movimento (seu espetáculo cinético), mas na relação corpo e movimento, que seriam feitas de outras maneiras e não pela sua síntese:

we witness a break between the synthesis of the body and movement – as the relation of movement to the body as its subject or of movement to the object of dance – upon which modern dance in the Western tradition is founded. In particular, choreographing problems involves composing these ruptures between movement, the body, and time in performance such that they engender a shock upon sensibility, one that renders many aspects of these choreographic performances hard to identify, recognize, or accommodate within the horizon of expectations of contemporary dance. (Cvejić, 2015, p. 2)

O que vemos na presente série de Mantero é a coreógrafa como produtora, autora, dramaturga e performer, uma vez que ela também participa da obra. Para Cvejić (2015), essas são posturas que revelam “a practical orientation or experience of thought” (p. 65), pois a performance estaria relacionada com a proposição de problemas e o seu “posicionamento” no espaço, envolvendo também “the shattering of techniques and in privileging the dancer as co-author” (Lepecki, 1999, para. 8).

Cvejić (2015) diferencia a noção de performance entre fazer, performar e assistir: suas diferenças abrangeriam atividades e processos que estariam não apenas separados no tempo e no espaço, mas que também seriam constituintes de cada performance. Os conceitos de uma performance seriam expressivos porque não pretendem explicar ou interpretar tal performance. Eles responderiam por aquilo que é gerado, ou seja, o que é expresso na criação (*making*), na execução (*performing*) e no seu assistir (*attending*).

Para Cvejić (2013, 2015), “fazer” (*making*) refere-se ao ato de criação em que principalmente o autor está

envolvido, podendo também implicar os colaboradores, bailarinos ou performers. À primeira vista, o “fazer” poderia ser visto como algo instrumental, algo que almejaria sempre a resultar em um produto. O “fazer”, contudo, também é visto como um processo, não seria algo efêmero e se apresentaria como algo prolongado no tempo. Afinal, o passado de uma criação conteria “in every present, here-and-now event of performance in the memory of the author-performers” (Cvejić, 2015, p. 67). Outro fator ligado a esse prolongamento, escreve Cvejić (2015) seria a ideia de que o fazer performático expressaria problemas “whose solutions are temporary” (p. 67), pois, mesmo quando a performance se encerra, esses mesmos problemas continuam a operar em um “futuro indeterminado”, articulando-se a novos problemas em uma nova performance. É precisamente isso o que se observa na série de Mantero “Oferecem-se sombras” (2013), “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso” (2013) e “Mais Pra Menos Que Pra Mais” (2014): nelas alguns problemas do “passado” continuaram a operar no presente, bem como as questões principais que, ao serem repetidas, foram individuadas, manifestaram-se com suas diferenças. Esse prolongamento parece operar do mesmo modo em outras obras de Mantero como em “O Limpo e o Sujo” (2016) e “Pão Rico” (2017).

Alguns exemplos dessa continuidade podem ser aqui verificados. Problemas e conceitos que apareceram em “Oferecem-se sombras” continuaram a operar em “Mais Pra Menos Que Pra Mais” (2013). Com exceção dos sobrieiros, alguns materiais permaneceram os mesmos em ambas as performances, mas acabaram transformando-se por meio das novas soluções ou soluções temporárias, conforme apontou Cvejić (2013, 2015). Assim, algumas propostas-problemas geradas em “Oferecem-se sombras” eram agora ampliadas ou reformuladas em “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso” (2013), dando também espaço a novos elementos. A presença de uma antiga máquina de escrever, por exemplo, que convidava o espectador a datilografar uma história em “Oferecem-se sombras”, vai retornar em “Mais Pra Menos Que Pra Mais – traba-

lho em progresso” (2013) e desaparecer em “Mais Pra Menos Que Pra Mais” (2014). Permanecem também quase toda uma panóplia dos bombeiros e aumentam-se a quantidade de convidados novos.

Em “Árvore Fahrenheit 451”, de Elisabete Francisca e Mariana Tengner (Figura 2), realizada em Montemor, uma pessoa por vez deveria escolher um livro para ler. Essa passagem da performance foi conservada em “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso” (2013): desta vez, coordenados apenas por Elisabete Francisca, os performers, travestidos de bombeiros como em Montemor, eram muitos e encontravam-se espalhados pelo teatro a ler ou a declamar passagens de livros, poemas, manifestos, grandes filósofos e nomes da literatura para todos, para um, para os que se juntavam à volta, para os que passavam, ou para si mesmo. “Mais Pra Menos Que Pra Mais” (2014) expandiu-se, tornando-se “Leituras Voluntárias”: nesta performance, realizada no jardim da Biblioteca do Palácio Galveias, em Lisboa, novos performers e novas leituras foram agregadas e os fatos de bombeiros foram abandonados. A forma de ler também se transformou em novo problema, resolvido pela busca improvisatória por modos inusitados de se ler: andando, em

posições e lugares improváveis, de modos variados, etc.

Em “Oferecem-se sombras”, na instalação “Árvore da terra crua” de Rui Santos e Ana Pato (Figura 3), o elemento central foi o “barro”, com o qual o espectador era convidado a fazer tijolos. “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso” (2013), “Árvore da terra crua” se converteu em “Oficina de adobe” (Figura 4), mantendo os elementos argila e água. Porém, tanto em uma obra quanto na outra, a performance ofereceu um encontro com o sensorial e com o chão, e um apontamento simbólico para a ação de fazer tijolos e para a relação tão explícita desse ato com a construção e o sustentável. Em “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso” (2013), a transformação que se deu foi das mãos para os pés, pois o convite maior era para uma ativação do tato podal mais do que o manual, para que pisássemos a terra e a água. Ao final, depois que havíamos pisado o barro, era-nos oferecida uma lavagem dos pés, realizada pelos performers. Será Ingold (2015a), quem nos lembrará que em nossos pés encontram-se inúmeras terminações nervosas, donde deriva a história de uma reivindicação do tato podal, um lugar mais equilibrado em compara-

Figura 02

“Árvore Farenheit 451”



Nota. “Árvore Farenheit 451” de Elisabete Francisca & Mariana Tengner em “Oferecem-se sombras”, terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografias da autora. CC BY 4.0.

Figura 03

"Árvore da terra crua"



Nota: "Árvore da terra crua" de Rui Santos e Ana Pato em "Oferecem-se sombras", terreno de Adua, Montemor-o-Novo, 2013. Fotografia da autora. CC BY 4.0.

ção aos demais sentidos.

Definir e diferenciar "performar" (*performing*) conforme o pensamento de Cvejić (2013, 2015) obriga-nos sempre a um reexame, pois a noção de "performance" traz consigo questões terminológicas, principalmente a indecidibilidade entre as ideias de performance e performatividade. É precisamente o que faz Cvejić (2015, p. 68), situando o termo, na perspectiva etimológica dos Estudos da Performance, segundo a teoria dos atos de fala do filósofo J. L. Austin (1911-

1960). Ao estabelecer a noção de performance como ato nos Estudos da Performance, a autora também se mantém atenta a suas mudanças a partir das perspectivas do pós-estruturalismo, do feminismo e da teoria cultural. Em Austin (1990), o conceito de performativo como ordens, ofensas, promessas, vetos, dentre outros, implica a realização ou o fracasso de uma ação. No entanto, as obras analisadas por Cvejić e a série de Mantero revelam outra visão sobre a performance, cuja ênfase está na duração da ação e não no efeito,

Figura 04

“Oficina de adobe”



Nota: “Oficina de adobe” de Rui Santos e Ana Pato e “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso”, Grande Auditório, Culturgest, 2013, Lisboa. Fotografia da autora. CC BY 4.0.

sempre considerado como passado.

“Performing” suggests a frequentative form of doing which provides or generates something in time rather than being reduced to a felicitous or infelicitous act that achieves, fails to achieve, or transgresses a certain expected effect. This definition doesn’t exclude the effect that performing or performance must have, but shifts the constitutional bias away from it – from act with effect to temporal process. (Cvejić, 2015, p. 68)

Para além disso, entretanto, ao ir à origem da palavra performance no latim, *spectaculum*, Cvejić (2015) nos demonstra a centralidade da visão como condição histórica do lugar do público no teatro ocidental (circo, jogos, lutas, balés da corte de Luís XIV) e, com isso, o distanciamento entre palco e auditório. Ocupando sempre seu “lugar de observação” (*theatron* em Grego), o público teria perdido a possibilidade de partici-

pação ainda existente nos festivais e apresentações medievais. O que vemos em Mantero, nas obras em série, é, em vez da distância, a ideia de proximidade com o público, o visual diluído em propostas auditivas, cinestésicas, em caminhadas como experiências estéticas, que estamos chamando de Hodológicas⁴.

O termo que procura dar conta dessa recuperação é “assistir” (*attending*). Embora não seja um termo historicamente relacionado ao teatro, conforme aponta Cvejić (2015, p. 71), “assistir” representa a atividade do espectador ou do destinatário da obra. Envolveria “uma experiência de afinação” ao movimento, a capacidade de perceber e de “moldar sensorialmente a performance em si” (Cvejić, 2015, p. 220). Ou seja, trata-se de um olhar atento que retorna sempre para inspecionar o corpo, pois a percepção é provisória.

Para Ingold (2016), “*to attend*” possui um sentido

4 A Hodologia pode ser considerada a ciência que estuda rotas e caminhos, e se desenha como uma possibilidade de relacionar e abordar análises da arte contemporânea (Tiberghien, 2012).

de alcançar o outro, ligado a uma noção da atenção, “a way in which beings are in a sense wait upon one another” (Marres, 2016, 08:15). O termo, portanto, também estaria relacionado a uma espera, uma “espera em direção a” (*waiting upon*) e “responsiva a”. É a espera do músico de um quarteto de cordas ao aguardar a vez de tocar sua parte, que só então alcança os outros com sua atenção. Nesse mesmo sentido, na obra *Tickle the sleeping giant*, Lepecki (2016, p. 44) observa que, ao colocar os performers para dormir sob o efeito da droga *Ambien*, o coreógrafo gera uma atmosfera de atenção, despertando uma irresistível força *that calls for careful attending*. De modo que, fora de cena, mas em paralelo aos performers, Trajal Harrell estaria os protegendo e cuidando (*attending*⁵) durante todo o tempo da performance.

Enfim, segundo Cvejić (2015), *attending* funciona “as a mode of expression which is prolonged temporally after the event as well, thus once again challenging the centrality of the event and asserting its proper modal autonomy” (p.72). Ou seja, a permanência estaria também na tentativa dessas obras de ressoarem nos espectadores mesmo após o evento, já que são transformadas pela própria atividade do público.

Em um exemplo trazido por Cvejić (2015), o espectador teria ficado preso na duração da experiência pelo fato de os performers estarem se movendo muito lentamente. Em “Oferecem-se sombras”, priorizou-se também para o espectador o tempo, que pareceu mais alargado do que realmente era, talvez devido ao fato de estar implicado no ambiente, livre para observar o que chamasse sua atenção. O espaço fora “mobilizado”, como nos lembra Gilles A. Tiberghien (2012, p. 169), na teoria de Michel de Certeau em sua obra “A invenção do cotidiano”. Fora produzido por “operações que o orientam mas também o temporalizam” (Tiberghien, 2012, p. 109). E, com isso, parece vir à tona a teoria Leibniziana do tempo que, “tal como a ordem

dos sucessivos”, torna o “lugar uma espécie de espaço e o espaço uma forma de tempo” (Tiberghien, 2012, p. 109). Esse fator da duração apareceu como uma questão tanto em “Oferecem-se sombras” como em “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso” (2013), portanto, uma questão disposta no passado, mas que continuaria a operar no futuro – uma duração feita, contudo, por soluções temporárias, como sugere novamente a ideia de performance como processo.

3 Vida e arte: proximidade e assemblagem

Durante o Encontro de Estudos da Performance, tivemos a oportunidade de visitar as Oficinas do Convento⁶, onde Mantero estava hospedada com parte dos seus colaboradores/convidados. Nessa ocasião, com uma lista de compras no bolso, Mantero organizava a vida e a arte – proximidade e cuidado (*attending*). Proximidade e cuidado constituíram-se como conceitos também do Encontro como um todo, a hospitalidade era o *modus operandi* predominante: receber e ser recebido, conviver. O Encontro de quatro dias em Montemor aproximou arte e vida. No Espaço do Tempo, no Convento da Saudação, onde jantávamos juntos, e também em outros espaços, como o alojamento no Albergue da Juventude da cidade, onde se acomodaram outros participantes, construíam-se proximidades. A proximidade entre as pessoas se deu também por meio do fazer das práticas cotidianas, como na própria preparação do jantar, ou nas próprias práticas artísticas oferecidas. Além da proposta de Mantero, pudemos participar também do trabalho “Construir, Dialogar, Resignificar” organizado pelo coletivo EXYZT⁷, conduzido por Alex Romer e Sofia Costa Pinto, em conjunto com os participantes do projeto

5 É importante notar que, para Lepecki (2016), quando “Harrell watches over a dancer’s drugged body sleeping in the museum as a mode of being alongside in an ‘ethics of things’, hegemonic binds between objecthood and subjectivity are shaken for a moment” (p. 52).

6 Oficinas do Convento Associação Cultural de Arte e Comunicação é uma associação cultural sem fins lucrativos, com sede social no Convento de S. Francisco, em Montemor-o-Novo.

7 Coletivo francês EXYZT, que participou de Construir Juntos (2012) na fábrica ASA por ocasião de Guimarães Capital da Cultura (http://www.dgartes.pt/agenda/im/projectobuh_programa.pdf).

Casa do Vapor⁸. O trabalho teve como proposta ocupar a antiga piscina municipal da cidade para realizar um “*re-acting* (re-encenar/reagir) em busca da construção/ativação de uma ideia, de um espaço temporário”, de um lugar onde fosse possível “agir, actuar, reagir e interagir” (Programa Indirecções Generativas, para. 1). “Oferecem-se sombras” seria uma outra ocupação efêmera, um outro tipo de habitar que fez da proximidade e do *attending* um produto da atenção.

Tim Ingold conceituou o que chamou de “perspectiva da habitação”, algo que pareceu pertinente para se pensar o trabalho de Mantero. Em sua ideia de “perspectiva da habitação”, Ingold parte da premissa de que “as formas como os seres humanos constroem, seja na imaginação ou no chão, surgem dentro das correntes da atividade na qual estão envolvidos, nos contextos relacionais específicos dos seus compromissos práticos, com seus arredores” (Ingold, 2015a, Habitação, para. 2). A “construção” seria assim um “processo de *trabalhar com* materiais e não apenas *produzi-los*” (Ingold, 2015a, Habitação, para. 2), somando-se a uma ideia da valorização do processo em detrimento do produto. Em Mantero, há o convite Ingoldiano para se construir, na perspectiva do habitar, o que se faz impulsionado por uma “criatividade improvisadora do trabalho, que resolve as coisas conforme se processa” (Ingold, 2015a, Habitação, para. 3). Um convite a poder conceber também a criação como uma atividade que se define com “atenção” ao entorno, como diria Ingold e também a coreógrafa:

é um projecto de vida, de uma vida que faça mais sentido, ou que faça algum sentido. Ou que seja mais razoável, mais razoável na sua relação com as coisas à nossa volta e com as pessoas à nossa volta. Mais razoável na sua relação com o nosso potencial en-

quanto gente. (V. Mantero, comunicação pessoal, 5 de Setembro de 2013)

Em “Árvore Orkestra de Rádios”, de Ana Trincão, Simão Costa e Sónia Moreira (Coletivo SAS), a proposta performática de “Oferecem-se sombras” consistiu em serem os espectadores em conjunto com artistas os criadores de pequenos concertos, pequenas cenas e movimentos, por meio do manuseamento dos aparatos radiofônicos que compunham a instalação. Ao ocuparem as instalações com o corpo, os espectadores se viram como parte da obra. Conforme colocou Cvejić (2015), via-se o espectador como cocriador do espetáculo⁹ e, além disso:

The function of the spectator as witness shifts to that of accomplice: the involvement of an implicated attender assumes the quality of complicity, bearing some, but not all, responsibility for the very act of perception, which in turn effects a direct sensorial consequence of the event. (Cvejić, 2015, p. 222)

Nas propostas de criação de “Oferecem-se sombras”, dos artistas locais Juvenália Cantanhede, “Árvores das abelhas”, e Custódio Pereira, “Árvore das Canas”, os espectadores que por ali passavam tiveram a oportunidade de conversar com os criadores e o tema dominante foram as abelhas. Criava-se ali um espaço da oralidade cujo sentido social remete tanto à ideia do corpo cotidiano da “antiarte” quanto às relações entre teatro e sociedade (Lehmann, 2013). Essas propostas fazem-nos lembrar também “O Narrador” de Walter Benjamin, que, melancólico em face do desaparecimento do narrador tradicional, considera importante a troca da experiência, a experiência coletiva (*Erfahrung*) em oposição à experiência individual (*Erlebnis*). Contudo, nessas criações, como em outras, o “fazer” de cada artista, no sentido dado por Cvejić, pareceu se estabelecer na forma do artista como curador de si próprio (Santos, 2020a). A ideia do “artista como cura-

8 A Casa do Vapor, construída em um terreno ilegal, apresentava a característica de um lugar cujo chão era móvel. Localizada na Cova do Vapor, pequena aldeia balnear na Trafaria, em Almada, a casa construída desdobrou-se em cozinha, biblioteca, oficina de bicicletas, rampa de skate e residência artística. Foi um projeto que nasceu com o coletivo EXYZT (<http://www.exyzt.org/agenda/CASA-DO-VAPOR-eng.pdf>).

9 Esta ideia Bojana Cvejić recupera de Hans-Thiess Lehmann (2006).

dor de si próprio”, embora pareça se fazer presente em “Oferecem-se sombras”, foi um conceito que apareceu de forma mais intensa em “Mais Pra Menos Que Pra Mais” (2014). Nela, Mantero pediu aos seus performers que se ativessem às coisas conhecidas, ou seja, houve um incentivo para que se os participantes se valessem de suas especialidades. Nesse sentido, o artista vivenciou um movimento de copiar e colar coisas “guardadas” em seus arquivos pessoais/corporais.

Na escolha da “curadoria” pelo melhor de nossas coisas, o corpo que se cria ou o gesto artístico que se dá, são diferentes do corpo do bailarino que improvisa no estúdio ou do pintor diante de sua tela branca. Juvenália Cantanhede e Custódio Pereira trouxeram para a performance os seus materiais e ações pertencentes aos seus “arquivos”. Quando trabalhamos com materiais já adquiridos, lidamos com algo que tem tudo para ser arte, mas justamente por isso não o é. Parece assim que estamos mesmo a revisitar arquivos, e o modo de criar no estúdio e o modo de criar na mesa de secretária, entretanto, são caminhos diferentes para a criação do novo, mesmo quando vamos por caminhos já conhecidos.

Como outras, essas criações parecem fazer de “Oferecem-se sombras” um grande *assemblage* de artistas/obras. Para Ingold (2013), *assembly*, envolve a ação de “compilar, juntar, agregar as coisas” (p. 110). Ele sugere: “concatenation of rigid elements, bolted at the joints, into a larger totality” (Ingold, 2013, *Telling by hand*, para. 1), ou seja, um congelamento, uma noção estática porque nega vida às coisas. Essas criações parecem ser, nesse sentido, mais uma concatenação de etapas separadas que são postas juntas, o que para Ingold (2013, 2016) seria o oposto do processo do fazer e da performance, faltando-lhes a jornada em fluxo, o fazer que se prende às conexões ou concatenações, que não se restringe a uma metodologia do pensar antes e depois executar (o modelo hilemórfico aristotélico).

Somado aos demais, um terceiro exemplo de proximidade e *attending*, em “Árvore das crianças”, de Hugo Sovelas, poderia confirmar a constituição de *assem-*

blages, mas não confirma. Nesse trabalho que remete à memória de quando eram as próprias crianças a subirem na árvore e a contarem histórias aos adultos, o lúdico colocava-se ao lado do poético. O que se via era o fluxo do jogo, a criação de “mundos temporários”, como falava Huizinga (2000, p. 13), os espaços-entre da liminaridade, como observou Turner (2005). Convém notar que para Turner (2005), o modo subjuntivo, como oposto da vida cotidiana, na qual predominaria o acontecimento no modo indicativo, é algo que está na fase liminar, pois

é o modo do “talvez”, do “pode ser”, do “como se”, “hipótese, fantasia, conjectura, desejo. (...) A liminaridade pode talvez ser descrita como um caos frutífero, um armazém de possibilidades, não uma montagem aleatória, mas uma busca por novas formas e estruturas. (Turner, 2005, pp. 183-184)

Em “Árvore das crianças”, as jornadas se faziam ombro a ombro, em relação cinestésica e cinética: mover e ser movido.

Para Kunst (2009, p. 85), mais do que apenas como práticas estéticas, as diferentes práticas coreográficas devem ser entendidas como “wider social processes of distributing bodies in time and space”. A autora defende que no contexto industrial, pós-fordista, o que há é um deslocamento da autonomia e do dinamismo do movimento para a distribuição social e cultural mais ampla dos corpos, “with heteronomy and proximity emerging as main characteristics of contemporary cultural and economic relations”; como desdobramentos perceptivos do corpo, sua intermediação, potencialidade cognitiva e biogenética do movimento.

Kunst (2009), no contexto das artes performativas, parece indicar uma certa contradição com a percepção e a recepção do público, que se por um lado aparece agora mais fragmentário, anônimo e instável, por outro parece ter se tornado consciente de suas próprias visões, posições e perspectivas, experimentando a proximidade e a distância de maneiras incorporadas.

The spectator becomes a participant who is actively and critically involved in what takes place. This economy of proximity is characteristic of the production contexts within which contemporary art is presented and produced. Inclusion, participation, relationality, engagement, emotional and intellectual involvement, affective temporality, expectation – all of these modes are embraced in contemporary dance dramaturgy. (Kunst, 2009, p. 87)

A autora, ao discutir a posição do dramaturgo¹⁰ na dança – o que também serviria para pensarmos essa figura nas artes performativas como um todo –, coloca que a questão da proximidade (obra-público-criador-performers) não se daria necessariamente por essa função de intermediação oferecida pela figura do dramaturgo, mas como resultado do encontro de diferentes formas de trabalhar em conjunto. O fazer e o trabalhar poderiam possibilitar, mudar ou estabelecer “future forms of being”, (Kunst, 2009, p.87), questionando a natureza das artes performativas e sua relação com a vida contemporânea.

4 Hodológico

“Oferecem-se sombras” é uma obra que nos convida a um estar coletivo e, para além disso, a uma arte hodológica, uma rota não apenas visual, mas tátil-sensorial. É imanência mais que transcendência, sendo, o aproximar-se pessoa e chão, em suma, uma orientação para a atenção (Ingold, 2015a, 2015b). Parece-nos agora que, mais importante do que visitar as *assemblages* (instalações, *sites-specifics*, intervenções, etc.), era o caminho até elas; aliás, era no caminho que podíamos encontrar também performances dentro da performance, intervenções, memórias afetivas, o tato podal, achados da paisagem, texturas sonoras e o silêncio para poder ouvir o que

nos cercava. No caminhar, foi possível engendrar poéticas e engendrar espaço. Andar é uma intimação ao presente, uma espontaneidade. Uma experiência estética cujo conhecimento perceptivo envolve o deslocamento ou, mais precisamente, um caminhar labiríntico, no sentido dado por Ingold (2015b).

Ingold (2015b) propõe dois tipos de caminho como modos epistemológicos para a educação, o “dédalo”, cuja ênfase estaria nas intenções do caminhante – portanto, seria mais fechado, por haver um fim *a priori*, um planejamento envolvendo sempre um *télós* – e o “caminhar-labirinto”, que se faz como uma abertura total ao mundo – portanto, sem comandos, o que vai exigir um estado de atenção contínua. No labirinto de que fala Ingold, o caminho é que leva: “no labirinto, é de fato possível fazer uma curva errada, mas não por escolha. Pois naquele momento, você nem notou que o caminho se bifurcava. Você estava sonâmbulo, ou sonhando acordado” (Ingold, 2015b, p. 26). Em “Oferecem-se sombras”, munidos de um mapa que parecia ser mais uma poesia visual, algo mais indicativo de atmosferas que de rotas, caminhamos como espectadores, imersos no labirinto. Caminhamos assim mais com “atenção” que com “intenção”, já que andávamos sem uma “estratégia de jogo”, ao longo de um trajeto interrompido por “momentos de decisão” (Ingold, 2015b, p. 25).

Ao pensar sobre Hodologia, Tiberghien (2012), aponta o que chamou de dialética entre caminho e rota: enquanto a rota estaria ao lado da “construção e da superfície percorrida”, o caminho estaria ao lado do “movimento e do processo” (p. 163). No início de 2011, havia as rotas semanais organizadas pela bailarina e coreógrafa portuguesa Sofia Neuparth, a serem feitas em grupo, numa duração de cinco horas, pela região da baixa de Lisboa. Elas tinham pontos certos de paragem, nos quais se podia permanecer por cerca de vinte minutos. Participamos de algumas, logo as abandonamos todavia, pois aquela pareceu-nos uma estrutura muito rígida e mecânica, que parecia ir contra a própria intenção de Neuparth, o oposto de qualquer proposição de experiência sensível. Situada em

10 Kunst (2009), está preocupada se “the entry of the dramaturg into contemporary dance nevertheless testifies to a certain radical change of artistic practice, which has the power to intervene socially and disclose artistic work as an antagonistic political space” (p. 87).

uma extensa linha genealógica, como aponta Tiberghien (2012), entre a rota e o caminho, a caminhada apresenta essa polaridade entre o desejo de se fixar e o desejo de partir.

Tiberghien (2012) ainda considera em sua análise algo que parece pertinente trazer aqui, que é o trabalho de Michel de Certeau. Certeau vai considerar a noção de espaço quando imbuída de:

vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo. O espaço é um cruzamento de módulos. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (Certeau, 1994, p. 202)

O espaço como orientação e tempo se distinguiria da noção de lugar, considerado por Certeau como algo estático. Tiberghien, identifica nisso, por sua vez, a definição Leibniziana do tempo, como visto anteriormente: “lugar” seria “uma espécie do espaço e o espaço uma forma do tempo” (2012, p. 169). O lugar como estático e o espaço como dinâmico, o espaço seria um “lugar praticado”. Mantero fez do lugar, o terreno da Adua, um “lugar praticado”, espaço para ser experimentado, espaços “de onde derivam o múltiplo, o inesperado e até mesmo a falha” (Bauer, 2008, p. 17), como coloca a dramaturga Bauer sobre o trabalho de Vera Mantero.

Em toda a série de Mantero, a ideia de paisagem não está ligada à ideia de cenário – ou a uma “arte descritiva que gostaria de ver o mundo estendido sobre uma tela” (Ingold, 2015a, O escopo da Terra, para. 2) –, não estaríamos então falando de um corpo “confinado a um lugar na paisagem” ou do espaço estriado. O espaço no trabalho de Mantero se faz dinâmico, como um “lugar praticado”, da ordem do espaço liso que não confina o mundo “ao âmbito da superfície” (Ingold, 2015a, Atmosfera, para. 3). Para Ingold, a experiência do espaço liso é da ordem da atmosfera. Na

manifestação atmosférica, continua Ingold, quem percebe o mundo “mistura-se e satura a sua consciência, que gera a sua própria capacidade de perceber. Em suma, a experiência do espaço liso é liso, som e sensação, não algo que obtemos por meio deles. Não é óptica nem háptica, mas atmosférica” (Ingold, 2015a, Atmosfera, para. 1).

O “espaço como lugar praticado” é, portanto, uma questão fundamental para Mantero, que mescla o artístico e o existencial. Bauer (2008, p.17), destaca justamente esse desejo de Mantero de “criar um espaço onde se possa experimentar os modos de ser e de fazer, pois Mantero “ênfatiza a impossibilidade de ‘viver plenamente’ em sua vida diária”, por haver pouco espaço para experimentação e formas diferentes de vida. O que Mantero faria é ativar “o tempo e o espaço da criação como um *site* privilegiado”, no qual a subjetividade se constituiria “como uma entidade experimental e instável”.

A prática da caminhada em seu projeto é uma forma de abordar o espaço e guiar a experiência. Mas essa experiência dá-se também em múltiplas dimensões. Nesse sentido, o caminhar construiu um plano sonoro, um corpo condutor de som, produzido pelo farfalhar do pisar nas camadas do solo com suas pedras, galhos, relvas e palhas, articulado com o ambiente, um mundo de “terra-ar-tempo-vento” (Ingold, 2015a): “Pois é certamente através dos nossos pés, em contato com o chão (embora mediado pelo calçado), que estamos mais fundamental e continuamente ‘em contato’ com nosso entorno” (Ingold, 2015a, A percepção do ambiente, para. 1). Como conhecimento perceptivo, esse caminhar seria assim uma aproximação literal em direção ao chão, o ato de não evitar o sujo, pois Mantero nos convida a afastar as camadas que nos separam dele: tirar o sapato, pisar no barro, fazer tijolos com as mãos, como em “Oferecem-se sombras”, na instalação “Árvore da terra crua” e em “Mais Pra Menos Que Pra Mais” (2014), na “Oficina de Adobe”, sendo esses um dos importantes conceitos expressivos que a obra engendra.

5 Considerações finais

Vera Mantero, em muitas de suas obras e também em seu treinamento, corresponde à relação e ao processo do pensamento e do corpo¹¹; faz um “mergulho” ao caminhar por labirintos. Identificamos, assim, o labirinto e o mergulho como uma forma de pesquisa em Mantero. Naquele sentido Ingoldiano de “educar a atenção”, o labirinto, enquanto ato de imergir, (in)direciona-nos para a descoberta de formas de diluição de ambivalências, diluição “feita no mergulho e graças ao mergulho” (V. Mantero, comunicação pessoal, 22 de Outubro de 2012). Ela direciona sua perspectiva como em Ingold para o qual “listening is not the reverse of playing” (Marres, 2016, 06:39), ou seja, o ouvir, o tocar, o silêncio, o falar, o pausar e a dança não são coisas opostas, são linhas que “carrying on us movements through time” (Marres, 2016, 05:53). Mantero, portanto, junta-se ao movimento e aos devires, *attending*, descrevendo linhas emaranhadas, com mais atenção que intencionalidade.

O trabalho de Mantero quer habitar, atento às relações ao entorno, e produzir um conhecimento que nasce da percepção sensorial dos sujeitos, do estado de atenção que se faz em meio ao caminhar labiríntico. Um conhecimento, enfim, que nasce da percepção sensorial e do engajamento prático, o saber como um conhecimento que se produz com o mundo. Da mesma forma que, para Ingold (2015a), o conhecimento deve-se a uma restauração do “coração do ser” como uma forma de superar as dicotomias, para Mantero, esse mesmo coração, por estar atento ao entorno, é atravessado por objetos e coisas, rotas e caminhos, e assim voltamos ao paradoxo mencionado por Tiberghien.

11 Daniel Tércio, entrevistado por Vieira (2012) reconhece que um dos pontos importantes que atravessariam não só as obras de Mantero, mas também parte da dança contemporânea, é “como se processa o pensamento e o corpo” (p. 202). Nas palavras de Tércio (, entrevistado por Vieira, 2012), o trabalho de Vera Mantero parece suscitar as questões: “como pensar o pensamento do corpo? Como é que se dança o próprio pensamento?” (p. 202). Dessa forma, Tércio nos ajuda a refletir que a proposição de problema de Mantero, em muitas de suas obras e também em seu treinamento, corresponde à relação e ao processo do pensamento e do corpo.

Para Bauer (2008), no que tange aos conceitos e à metodologia, o trabalho de Mantero parece se organizar como algo “vasto e inespecífico, até mesmo ineficiente em sua relação com um possível conceito dado de peça (p. 17). Talvez seja por isso que Mantero não nomeie esses trabalhos como peças e procure frustrar a pretensão subjacente a todo título, atribuindo-lhes nomes “Mais Pra Menos Que Pra Mais” e destacando, entre parênteses, “trabalho em progresso” ou “projeto”. Haveria, portanto, a existência de uma estética que se descola de “decifrar o *self* do dançarino” ou do performer/convidado e que preteriria isso em favor da “construção de um *éthos* comum” (Bauer, 2008, p. 17). O que poderia sugerir diferentes relações com a técnica, a poética e a ideia de colaboração, numa “estética da existência”, como propõe Bauer.

Mantero também desmonta, na relação com a comunidade, a figura daquele que sabe tudo. Em seu trabalho há um caminho-labirinto, há voltas ao sensorial, há movimento em fluxo e há o não-saber. Dessa forma, o processo se abre sem o comando centralizador ou mesmo central de Mantero; comando que pudesse dizer exatamente qual seria a coreografia a ser dançada. Nesse momento é que se oferece a todos a “condição de”, uma base igualitária de colaboração.

Hans-Thies Lehmann (2013), responsável pelo termo “Teatro Pós-Dramático”, em recente artigo, faz um balanço dos doze anos de emergência do conceito, enfatizando a novidade na cena contemporânea do trabalho colaborativo e das novas relações entre teatro e sociedade. Ele chama atenção para trabalhos como *Gob Squad* e *Rimini Protokoll*. Para ele haveria, por exemplo, uma “mudança de ênfase do gênio individual em primeiro plano para o trabalho colaborativo ou em grupo dentro e fora das instituições” (Lehmann, 2013, pp. 861-862). O trabalho de Mantero em questão, também os outros dois pertencentes à mesma série, confere destaque à colaboração de que fala Lehmann, não se limitando apenas às parcerias com artistas de outras áreas. Assiste-se aqui aos envolvimento de coletivos, não só artísticos, como no caso dos portugueses Ana Trincão, Simão Costa e Sónia Moreira (Co-

letivo SAS), mas também político-ecológico-sociais, no caso da participação do Centro de Investigação Cultura e Sustentabilidade (CICS).

Vemos ainda, em “Mais Pra Menos Que Pra Mais” (2014), a intensificação dessa ideia, com a participação de inúmeros outros coletivos e a questão da proximidade possibilitando essas formas de trabalhar. Essa intensificação, por sua vez, parece relacionar-se com algumas formas de organização: a simples colaboração entre pessoas, a própria vida cotidiana, as unidades autônomas feitas ao acaso, e os coletivos. Em todas essas formas de colaboração, prevalece um grau menor de controle sobre a obra e, portanto, maior possibilidade de falha, o que revela potência, pulsação, fragilidade, proximidade.

O performático na série de Mantero constrói corpos ativos, tanto do lado dos convidados como do lado do espectador. Para Mantero (Carta Branca, 2016) as artes performativas se diferenciariam por serem capazes de construir “um *puzzle* com a existência”, pois seu lugar é o estar aqui, “estar no aqui do que é o mundo”. Elas possibilitariam o “manuseio” – no sentido artesanal de uma “prática qualificada” (Santos, 2020b) – desses elementos e de tantos outros com nossos corpos. “Manuseio” com outros corpos e com os elementos do mundo em fluxo, com a força da cena, do coreográfico e do performativo.

Na série, esse *puzzle* se constrói, sobretudo, no caminhar. É pelo caminhar que Mantero aborda o espaço: caminhar por onde se quisesse no terreno da Adua (“Oferecem-se sombras”), no templo sagrado do teatro (“Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso”, 2013), nas ruas e baldios (“Mais Pra Menos Que Pra Mais”, 2014). No caminhar “sujar-se” de barro, “atravessar a terra, atravessar as palavras, atravessar os sons, atravessar os gestos, atravessar as máscaras e os sentidos” (Mantero, folha de sala “Mais Pra Menos Que Pra Mais”, 2013, para. 2). Como em “Oferecem-se sombras”, o que se dá é a construção de um mapa hodológico que se faz ao fazer-se quando o fazemos. O espaço assim se abre, deixa-nos habitar e ativa um campo de sensibilidade.

Ao pensar sobre a Hodologia, Tiberghien (2012) aponta o que chamou de dialética entre caminho e rota: enquanto a rota estaria ao lado da “construção e da superfície percorrida”, o caminho estaria “do lado do movimento e do processo” (p. 163). Em “Mais Pra Menos Que Pra Mais” (2014), o caminhar parece situar-se entre esses dois polos. Em “Oferecem-se sombras” e “Mais Pra Menos Que Pra Mais – trabalho em progresso” (2013), o caminhar labirinto, aberto e sem comandos, sobrepujou o caminhar em *dédalo* – com seus propósitos, intenções, direções. Contudo, a ideia do espaço “como lugar praticado”, de Certeau (1994), apareceu em todos os trabalhos da série, constituindo-se como uma boa pista para o entendimento da prática artística de Mantero ou como um conceito expressivo que atravessou todos eles.

Destaque também mereceram as seguintes ideias: o performer como curador de si próprio; a baixa do potencial criativo nas *assemblages* com possíveis usos do copiar e colar. Contudo, processos como esses de Mantero mostraram que a cópia ou *assembly* revelam um aprender fazendo, pensar fazendo, teoria como elo entre o imediato e o alhures. Há neles um tempo como duração: ou, como considerou Ingold (2015a), um tempo para o qual a mudança é imanente às coisas. Também sobrevieram forças que convocaram reflexões, resistência e um conjunto de ações, aproximando arte e vida, distanciando de noções abstratas, estabelecendo a colaboração mútua e as próprias pessoas no centro do processo. O labirinto de propostas que constituiu “Oferecem-se sombras” nos remete a um hibridismo de linguagens ou a um polimorfismo; já nos dizia Lepecki acerca do Workshop “Mergulhar num processo”, que “as artes se desejam umas às outras” (A. Lepecki, comunicação pessoal, 24 de outubro de 2012). E, ao mesmo tempo, para ficar também com o conceito de Cvejić (2013, 2015), temos aqui um gênero de rompimento entre corpo e movimento.

A noção de “performance como processo”, tal como apresentada por Cvejić, encontra solo fértil em “Oferecem-se sombras” e nas demais obras que compuseram a série. Assim sendo, avançamos de modo

a aprofundar seu arcabouço teórico com a apresentação dos conceitos de fazer (*making*), performar (*performing*) e assistir (*attending*). De qualquer forma, a noção de performance como processo para Cvejić e a de proliferação apresentada por Lepecki revelam o oposto do efêmero apontado por Peggy Phelan no seu célebre livro *Unmarked: The politics of performance*. Trata-se de uma série de performances que gerou continuidade no tempo, mas sobretudo, proposições, inter-solidariedades, vidas humanas e não humanas, relações inter-geracionais, inter-institucionais, modos de se fazer e aprender em conjunto. Um fazer que liga o trabalho a uma força vital, que forma comunidade ou coletivo, mesmo que esse coletivo seja um coletivo momentâneo. Vera Mantero parece, assim, colocar a arte no meio da vida e proporcionar uma experiência conectada ao fazer. Seu trabalho não parece querer significar nem ressignificar o mundo ou as coisas, e, sim, “habitar” no sentido Ingoldiano, atento às relações ao redor, produzindo um conhecimento que nasce da percepção sensorial dos sujeitos.

O trabalho de Vera Mantero, como os de outros coreógrafos de sua geração e suas relações com inúmeras experiências artísticas contidas nesses traba-

lhos, nos ajudam a pensar a perspectiva da coreografia como uma prática expandida (Cvejić, 2013, 2015). O termo coreografia ou o uso do coreográfico devem ser discutidos em relação ao conceito de performance, para que seja possível compreender trabalhos que utilizam estratégias coreográficas sem relacionar-se diretamente com o universo da dança. A ideia de coreografia pode ser vista como invenções do corpo e/ou movimento na performance, feitas a partir de outros arranjos entre eles.

Agradecimentos

Ao conselho editorial RED pelas sugestões e orientação, a CAPES e a Vera Mantero.

Conflitos de interesses

Os autores declaram não haver qualquer conflito de interesses.

Financiamento

Bolseira CAPES — Programa Doutorado Pleno no Exterior — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES - Ministério da Educação do Brasil).

Referências

- Afonso, M. (2016, novembro). *Vídeo documental com a bailarina e coreógrafa Vera Mantero*. [Vídeo]. YouTube. <http://pratatadacasa.pt/veramantero/>
- Austin, J. L. (1990). *Quando dizer é fazer: Palavras e ação*. Artes Médicas.
- Bauer, B. (2008). The Makings of ... Production and Practice of the Self in Choreography: The Case of Vera Mantero and Guests. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 13(1), 15-22. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528160802465425>.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Carta Branca. (2016, novembro). *Vera Mantero, Fundação Calouste Gulbenkian* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/carta-branca/pratatadacasa-veramantero>
- Certeau, M. de. (1994). *A invenção do cotidiano 1, artes de fazer*. Editora Vozes.
- Cvejić, B. (2013). *Choreographing problems: Expressive concepts in European contemporary dance* [Unpublished Doctoral dissertation]. Kingston University.
- Cvejić, B. (2015). *Choreographing problems: Expressive concepts in European contemporary dance and performance*. Palgrave Macmillan.
- Huizinga, J. (2000). *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura* (4.ª Ed.). Editora Perspectiva.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture* (1.ª Ed.). Routledge.
- Ingold, T. (2015a). *Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes.
- Ingold, T. (2015b). *O dédalo e o labirinto: Caminhar, imaginar*

- e educar a atenção. *Horizontes Antropológicos*, 44, 21-36. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200002>
- Ingold. T. (2016, maio). *Training the senses: The knowing body* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4>
- Kunst, B. (2009). The economy of Proximity: Dramaturgical work in contemporary dance. *Performance Research*, 14(3), 81-88. <http://dx.doi.org/10.1080/13528160903519542>
- Lehmann, H. T. (2013). Teatro Pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 859-878. <https://doi.org/10.1590/2237-266039703>
- Lepecki, A. (1999). Crystallisation: Unmaking American dance by tradition. Sarma. *Dance Theatre Journal*. <http://sarma.be/docs/614>
- Lepecki, A. (2006). *The exhausting dance*. Routledge.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the age of performance*. Routledge.
- Lepecki, A. (2022, novembro). Conferência Nós aqui, entre o céu e a terra de Eleonora Fabião e Andre Lepecki [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/6nxG09AxL34>
- Mantero, V. (2013). Oferecem-se sombras. In *Programa público InDireções Generativas*. https://indireccoesgenerativas.wordpress.com/oferecem-se_sombras/
- Marres, Centre for Contemporary Culture (2016, maio). *Marres Training the Senses: Spring Session #4 Tim Ingold - The Knowing body* [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/167855089>
- Phelan, P. (2007). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge. <https://spangbergianism.wordpress.com/2017/04/09/post-dance-an-advocacy/>
- Programa InDireções Generativas (2013, setembro). *Programa público*. <https://indireccoesgenerativas.wordpress.com/programa-publico-participacao-gratuita/>
- Santos, M. (2018a), *Dança contemporânea, criação e pensamento: Perspectivas das práticas corporais de Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson* [Tese de Doutorado não publicada]. Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa.
- Santos, M. (2018b). Anexo b)3. *Oferecem-se sombras*. [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/YU8prvkBzTE>
- Santos, M. (2020a). Prática Artística: notas de dentro – Um Pra Um – Passeios Ruminantes de Vera Mantero & convidados. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(4), 01-32. <https://doi.org/10.1590/2237-266010066>
- Santos, M. (2020b). Dança Contemporânea como prática qualificada e o bailarino como artesão do corpo. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, 7(2), 1-27. <https://doi.org/10.36025/arj.v7i2.20305>
- Tiberghien, G. A. (2012). Hodológico. *Revista-Valise*, 2(3), 161-176.
- Turner, V. (2005). Dewey, Dilthey e drama: Um ensaio em antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, 13(13), 177-185.
- Vieira, H. (2012). Trechos entrevista Professor Daniel Tércio. In H. Vieira (2012), *O Corpo Revoltado: Considerações acerca da dimensão política em algumas obras de Vera Mantero* [Tese de Doutorado não publicada], pp. 202-205. Centro de letras e Artes da UNI-RIO. <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11313/Tese%20-%20Helena%20Vieira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>