



ARTE DA PERFORMANCE, *MADE IN* *PORTUGAL*

UMA APROXIMAÇÃO À(S)
HISTÓRIA(S) DA ARTE DA
PERFORMANCE PORTUGUESA

CLÁUDIA MADEIRA



LIVROS
ICNOVA

ic NOVA INSTITUTO
DE COMUNICAÇÃO
DA NOVA

Aos meus alunos

RESUMO

As histórias da arte da performance portuguesa, categoria artística que começou a ser assim nomeada a partir das décadas de 1960-1970, encontram-se em processo de construção e só recentemente têm vindo a ser inscritas na História da Arte. Para além de contributos teóricos fragmentários e focados essencialmente no percurso de artistas singulares que, de modo geral, acabaram por ser mais conhecidos pelas suas práticas artísticas menos performáticas (poesia, pintura, escultura), estas “histórias em processo” têm-se vindo a construir e a ganhar visibilidade, quer por via de exposições retrospectivas que têm apresentado alguns artistas e registos deste género artístico, quer por via de um retomado interesse por parte de novas gerações de artistas, performers, curadores e de investigadores.

Este livro propõe-se apresentar uma aproximação às histórias da arte da performance portuguesa, elas próprias no seu carácter “performativas” e “especulativas”, compondo uma leitura aproximada sobre os seus ciclos na História, as suas múltiplas e híbridas ontologias e as relações imbrincadas e hibridismos entre a arte da performance e a performatividade social dos portugueses.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Arte da Performance, *made in Portugal*
Uma aproximação à(s) história(s) da arte da performance portuguesa

AUTORA

Cláudia Madeira

REVISÃO

Graça Margarido

COLEÇÃO

Livros ICNOVA

EDIÇÃO

ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade NOVA de Lisboa
Av. Berna, 26
1069-061 Lisboa – Portugal
www.icnova.fcsh.unl.pt icnova@fcsh.unl.pt

DIREÇÃO

Francisco Rui Cádima
Maria Lucília Marques
Cláudia Madeira

ISBN

978-972-9347-35-1 (Digital)
978-972-9347-36-8 (Impresso)

DESIGN E PAGINAÇÃO

José Domingues | UNDO

DATA DE PUBLICAÇÃO

2020

APOIO



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto Ref.º: UIDB/05021/2020



O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	
ARTE DA PERFORMANCE PORTUGUESA?	9
CAPÍTULO 1	
UMA CONCEPTUALIZAÇÃO CRÍTICA A PARTIR DO HIBRIDISMO	21
1.1 Performance e performatividade	21
1.2. Efemeridade e ciclicidade	26
1.3. Visibilidade e invisibilidade	33
1.4. Performance e teatralidade	35
1.5. Transgressão e risco	37
CAPÍTULO 2	
DAS PROTO-PERFORMANCES À PERFORMANCE	43
1.1. Ações futuristas e surrealistas e o tempo da ditadura	43
1.2. Ações da poesia experimental e das artes plásticas e o tempo da revolução	53
1.2.1. Uma cronologia essencial da performance e o lugar ambíguo das ações revolucionárias	69
1.2.2. Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro: mediações para a arte híbrida e para a arte da performance	86
CAPÍTULO 3	
PERFORMANCE: UM CONCEITO DISCIPLINARMENTE (IN)OPERATIVO	91
1.1. Do fim da performance e da consciência histórica...	114
1.1.1. Modelos desencontrados? Morte da performance, emergência do híbrido e do transdisciplinar nas artes performativas?	116
1.2. ... à "arte e vida" como performance	131
1.3. Uma performance artística no "arquivo" da performatividade social dos portugueses	133
CONCLUSÃO	
ARTE DA PERFORMANCE PORTUGUESA – DOIS CICLOS PARA UM ARQUIVO?	143
LISTA DE REFERÊNCIAS	149



INTRODUÇÃO

ARTE DA PERFORMANCE PORTUGUESA?

A arte da performance portuguesa surgiu no meu percurso de investigadora como um imprevisto, um acaso ou acidente, um “efeito de serendipidade”, que me levou a questionar o objeto de estudo da minha tese de doutoramento dedicado ao *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*. O objetivo desta tese, que desenvolvi no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (2007), era perceber a transição dos modelos teatrais mais canónicos para as formas artísticas mais híbridas, os cruzamentos interdisciplinares, as práticas transdisciplinares, que ocupavam no início dos anos 2000 os novos espaços de programação cultural em Portugal.

Comecei por procurar respostas sobre estas dinâmicas nos artistas performativos que nesse período se dedicavam a esses géneros mais híbridos, como a denominada “Nova Dança portuguesa” e os projetos artísticos transdisciplinares, ao mesmo tempo que iniciei, complementarmente, uma pesquisa documental sobre o período do Futurismo e do Surrealismo em Portugal. Se, no primeiro período, pude interpelar diretamente os próprios artistas, entrevistando-os ou observando e mesmo participando nos seus projetos artísticos, pela sua acessibilidade, porque partilhava o seu enquadramento histórico e cultural; no segundo período, relativamente bem documentado pela História de Arte em Portugal, consegui encontrar alguns estudos, teses e artigos, pistas de uma performatividade latente nas obras, nas exposições e na própria atitude performática dos artistas.

Entre estes dois momentos históricos, a transição e início do século XXI, referente a um pós-modernismo artístico em Portugal, e as primeiras décadas

do século XX, o período modernista, abria-se, contudo, um vazio, preponderante entre os anos 50 e os anos 80, para o qual não encontrava informação, nem nas entrevistas que efetuava à classe artística, nem na produção académica portuguesa. Esse “vazio” só começou a esbater-se em 2004 quando, no âmbito da minha participação enquanto observadora de um festival transdisciplinar, o Festival A8, em Torres Vedras, me ofereceram o catálogo do I Encontro de Performance, denominado PERFORM'ARTE que teve lugar, nessa mesma cidade, entre os dias 13 e 28 de abril, de 1985. Ao folhear esse catálogo com cerca de vinte anos de existência (à altura) fiquei surpreendida por não conhecer os seus participantes e, principalmente, por nenhum dos meus entrevistados até aí me ter falado daqueles performers ou mesmo de uma arte da performance portuguesa.¹ Nesse mesmo catálogo encontrava-se uma “cronologia essencial (da performance)” da autoria de um dos organizadores deste festival, Manoel Barbosa, que se tornou uma “espinha dorsal” a partir do qual foi possível fazer uma primeira aproximação a estas histórias. Pela mesma altura, conheci Cristina Bastos, que entusiasticamente também me falou destes “performers” dando-me a sua agenda de contactos e permitindo-me aceder a alguns deles, entrevistando-os.

Foi assim que a minha investigação ganhou um novo percurso imprevisto e que comecei a pesquisar esta “História” oculta, tentando, por um lado, colecionar algumas das suas “histórias” – utilizando inevitavelmente uma abordagem consonante com a nova historiografia que desmistifica a noção de uma História de Arte e que destaca as suas diversas “histórias” (Elkins, 2002) –, para conhecer o seu enquadramento e dinâmicas, os seus agentes, mapear os seus objetos e processos artísticos, as suas redes e contextos de produção mas, por outro lado, também para perceber o porquê destas histórias da arte da performance se terem mantido tão invisíveis, sem inscrição na memória coletiva, especialmente durante a década de 1990 do século XX e inícios do século XXI, tornando-se desconhecidas até para

¹ Destaco que já depois de ter iniciado essa pesquisa, através de entrevistas a esses performers, apenas uma programadora cultural, Maria de Assis, na altura a desenvolver o Festival CAPITALS, na Fundação Calouste Gulbenkian, fez referência a um retrato da emergência da transdisciplinaridade e hibridismo em Portugal onde se indicava a existência de um ambiente propiciador para o hibridismo prévio ao ACARTE e que remetia para um período de consolidação democrática, próximo da revolução de Abril de 74. Esta referência, contudo, foi feita sem precisar géneros ou agentes artísticos. Nas suas palavras: “... as coisas não têm um começo, não é? Mas não há dúvida que eu considero que é no final dos anos 80 que começa a tornar-se cada vez mais evidente um ambiente de renovação e de mudança ... apesar de não podermos utilizar o papel do ACARTE como o único motor, porque houve vários, quer dizer, acho que a partir do 25 de Abril ..., não imediatamente próximo do 25 de Abril, porque acho que os primeiros anos foram anos de renovação e de aprendizagem de democracia, estávamos muito voltados para dentro ainda e, por isso, é que só nos anos 80 começa a haver uma circulação de projetos artísticos internacionais ligados às tendências de renovação europeia e não só, mas foi um momento de renovação na Europa e nos anos 80 ainda há muita confusão e, por isso, é que o Serviço ACARTE e os Encontros ACARTE se tornaram paradigmáticos. (Entrevista a Maria de Assis).

diversos artistas e programadores que desenvolveram o seu trabalho tendo em conta referências da *performance arte* internacional. Uma “história-sem-história”, como afirmava Ernesto de Sousa (1998), sobre as vanguardas portuguesas, para as gerações que a sucederam, tanto no mundo artístico como no académico:

a história da cultura portuguesa moderna é (continua a ser) uma *história-sem-história*, sem verdadeira evolução interna, sem continuidade. (...). A história da vanguarda em Portugal é a história de uma ausência, onde o ascetismo e a *heroicidade-sem-sentido* se misturam a um epigonismo inevitável, e de resto – nos melhores casos – de nenhuma importância. Seguir-lhe os meandros lógicos é colecionar peças (as únicas possíveis) de uma imensa paciência futura (pp. 134-135)

Neste questionamento sobre o que caracterizava estas histórias no panorama artístico português, e o que as tornou ocultas nesse processo de normalização, transmissão e reprodução da “História”, foi importante perceber que relações se estabeleciam entre estas histórias da arte da performance e a própria História de Portugal, ou seja, entre a performance artística e a performatividade social. Pois, para além do seu valor estético, estas “outras” histórias artísticas possuem também um papel nuclear na discussão de temáticas fundamentais da performatividade social dos portugueses, como sejam as questões da revolução e da ditadura, do (pós)colonialismo, guerra colonial ou do retorno das colónias ou, mais recentemente, a sua memória, a ausência dela ou a pós-memória.

Este questionamento teve mais reflexos na problematização da própria noção de “novo”, continuamente usada nos anos 90 para descrever as tendências artísticas emergentes, do que colocavam em causa o papel central das plataformas de intermediação cultural na construção desta “História”. Pois, se é verdade que a arte da performance aparecia como algo desconhecido para muitos até dentro do próprio campo artístico, não deixa de ser verdade que foi também por via de algumas destas plataformas de mediação que se têm dado a ver, ainda que difusamente, estas outras histórias mais ocultas da arte em Portugal. É através delas que emergem ações de musealização, ou mesmo de “ressuscitamento”, de algumas obras e projetos de artistas e grupos de uma arte híbrida portuguesa menos visível, como a poesia visual, também denominada concreta ou experimental, com a sua deriva para a performance. É isso que atesta a expressão usada pelo poeta experimental Ernesto de Melo e Castro quando numa visita guiada à sua exposição-retrospectiva *O caminho do Leve* (2006), no Museu de Serralves, e em jeito de agradecimento e cumplicidade ao comissário-programador e diretor João

Fernandes, afirmava estar a ser: “ressuscitado qual Lázaro a entrar nesta Casa de Luz”.

Esse “ressuscitar” não significou necessariamente que a partir daí esta história singular passasse a ser inscrita numa “História” da Arte da Performance Portuguesa. Este género possui fronteiras pouco definidas, traduz uma expansão da arte pela performatividade, abarca uma multiplicidade de temporalidades, conceitos e mesmo ontologias confusas e conflituantes, frequentemente contestadas pelos vários agentes do campo, o que leva muitos a desistirem de assumir uma perspetiva por “escrito” sobre esta “História”, porque não haverá dúvida sobre a existência de crítica e descrédito por tantos outros que consideram perspetivas diferentes.

A arte da performance não tem necessariamente uma “História” com princípio e fim, por isso colocam-se-nos questões sobre por onde e por quem começar? Nas décadas de 60-70, quando começou a ser estabilizado um “nome” e os artistas começaram a afirmar o seu trabalho como performance? Não significaria essa opção uma postura modernista, inscrita numa ideia de ruptura que já não é compatível com o pós-modernismo ou um modernismo tardio, com uma noção de pós-história? Quando, então?

Durante o desenvolvimento da minha tese de doutoramento, em 2004-2005, optei por uma delimitação no início do século XX, e por destacar a figura de Almada Negreiros, não necessariamente por considerar que não tenha havido performances e performers antes desse período, ou mesmo para seguir o marco da história percursora de RoseLee Goldberg, publicada pela primeira vez em 1988 (com tradução para português em 2007), que tem início no futurismo, mas por ser aí, sem dúvida, na *Conferência futurista*, de Almada Negreiros, que encontramos os primeiros registos de ações performáticas também em Portugal.

É de notar que a investigadora espanhola Cláudia Gianetti (1995) vai muito mais longe nesta genealogia da arte da performance, de uma “arte como vida”, encontrando no exemplo de Diógenes de Sinope, filósofo do século III a.C. um precursor do acionismo e performance. Este filósofo, considerado o mais importante representante do cinismo grego, decide viver num barril vazio e ter uma taça como único objeto de propriedade. Durante o dia realiza a cínica ação de caminhar pelas ruas com uma lanterna acesa à procura de uma única pessoa sensata. O seu despojamento radical e intencionalidade de “retornar a uma natureza animal” da humanidade, como refere Peter Sloterdijk (2011, p. 165), levará a que este seja apelidado caricaturalmente de “cão”. Fará exposição da sua natureza e corporalidade animal em público, não hesitando em urinar ou mesmo em masturbar-se à vista de todos. Essa exposição corpórea será combinada com o uso de

uma “argumentação” ou uma “retórica da confrontação”², num sinal de protesto contra a opulência da sociedade ateniense. Quando o jovem Imperador Alexandre lhe perguntou se o podia ajudar nalguma coisa, ele respondeu simplesmente: “Sim, sai da frente do sol”. Desta forma, desenvolvia um tipo de cinismo que procurava refletir uma forma efetiva de resistência contra todos os poderes tendo por base a ironia e o riso (Sloterdijk 2011, p. 160, Maffesoli 2001, p. 91). Diógenes personifica, como sintetiza Sloterdijk, o animal político que procura um lugar honrado para a natureza animal da humanidade. A sua atitude física é o espelho simbólico-ritual da sua atitude crítica e filosófica. O filósofo rompe, mediante a ação, os limites do cenário institucionalizado e fechado do teatro, transformando o contexto público e urbano em campo de atuação (Gianetti, 1995). Rompe com a cerimónia teatral convencional para abrir caminho à ação ético-social, opondo-se radical e ativamente aos valores político-culturais vigentes.

Como refere ainda Gianetti, desde as suas manifestações antigas, as ações/performances/rituais comportam pelo menos três fundamentos, que serão recuperados pelos diferentes movimentos artísticos do século XX: o carácter crítico-anárquico, a expressão siléptica que aponta a um significado mais amplo, superando o sentido prático direto, e a utilização do corpo como instrumento, como lugar de experimentações formais ou como meio de questionamentos existenciais e conceptuais. A ação corporal demonstra ser um meio eficaz e sumamente adaptável às principais características ideológicas dos movimentos artísticos do século XX. Encontram-se nelas o ativismo, o nihilismo, o antagonismo ou espírito de rebelião e a agonia ou espírito de sacrifício em prol do futuro.

Na prática da linguagem acional e performática, o corpo é utilizado como meio, é empregue como intersecção entre arte e vida, como discurso. Os temas da atuação do corpo e da sua emancipação tanto das normas teatrais como dos recursos da ilusão cénica, constituindo-se como puro devir, oposto à mimese, à representação (Monteiro, 2010) virão a ser dominantes na segunda metade do século XX, consolidando então o termo de performance.

Outro autor, Ralf E. Remshardt (2004) no seu livro *Staging The Savage God. The Grotesque in Performance* encontrará também ligações da performance ao grotesco, considerando que coexiste na história deste género uma mistura dos códigos do carnavalesco, ligados à cultura popular, e do sacrificial, próprios da cultura eclesiástica oficial (Remshardt, 2004, p. 58). Códigos estes que podemos dizer pré-existem sobre formas variadas desde a mitologia aos rituais tribalistas,

² Em contraste com a retórica de Aristóteles, que propõe a ordem, a razão, o decoro e o respeito pela lei cívica.

às dionisíacas e saturnais carnavalescas, passando até pelo teatro e literatura cômica da antiguidade (de que é exemplo o teatro de Aristófanes, ou a literatura de Apuleio) e ao carnaval popular medieval tão bem estudado por Mikhail Bakhtin, no livro *Rabelais and his World* (1968), chegando aos sucessivos movimentos de vanguarda emergentes no século XX, desde o futurismo ao surrealismo e dadaísmo, até à emergência da performance, onde se dão a ver atos de transgressão e risco (Madeira 2010). Mike Featherstone, num artigo que denominou *The body in consumer culture* (1982), vê mesmo na intervenção marginal ou subversiva das vanguardas (e até já na boémia artística do século XIX), sinais de herança de um modelo de pequena “tradição”, marcado pela irreverência do carnaval. Pense-se nas *serates* dos futuristas italianos, que promulgarão o corpo louco; nas célebres saídas à rua dos futuristas russos, vestidos com bizarras roupas e talheres no lugar dos botões; ou ainda nas ações performáticas dadaístas desenvolvidas no exílio do Cabaret Voltaire, em Zurique, entre inúmeras outras.

Este mundo às avessas, carnavalesco, ou *second world* como já lhe chamou Bakhtin, caracteriza-se na sua origem popular por práticas de excesso, mascarada e de inversão³, onde se desenvolve uma fase desenfreada com excessos corporais e de fala, desbragamentos e transgressões das normas, concluída em pandega e orgia sobre a presidência geralmente de um soberano efêmero (no caso dos rituais da Antiguidade, um prisioneiro ou um escravo, o rei cômico destinado a receber punição ou expiação no final da festa, com a sua morte). Toda esta história longa funciona como uma espécie de magma a partir do qual também o mundo da arte da performance emergirá, ainda com alguns dos seus traços genéticos, como uma nova categoria nos anos 60-70.

Partilho destas perspetivas trans-históricas da arte da performance, considerando que “as palavras e as coisas”, em especial dos territórios experimentais e híbridos, inerentes a uma ideia de arte expandida, como é o caso da performance, não se definem só pelas palavras, como nos diz Foucault (2002), mas pela sua dinâmica processual, em metamorfose. Processos que começam por surgir, como já afirmava Aristóteles na *Poética* (2000), como “toscos improvisos”, alguns transformam-se em novas categorias, outros diluem-se e parecem desaparecer. Mas, mesmo nesses casos, por vezes, ressurgem em novos ciclos na História, podendo traçar-se uma transgenealogia de algumas práticas artísticas (Madeira, 2016). Isso mesmo é destacado por Tzvetan Todorov (1981) que, à questão de onde vêm os géneros, dá a seguinte resposta: “vêm simplesmente de outros géneros”. Para precisar esta ideia dirá: “um novo género é sempre a transformação de um

3 Exemplo são as denominadas *Hibrísticas*, onde se dava a troca de vestuário entre rapazes e raparigas.

ou vários géneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. (...). Concluindo que “no tempo não há antes dos géneros” (1981, p. 48). Na mesma linha, Jurif Tynjanov⁴ afirma que os géneros evoluem não a partir do seu centro mas precisamente a partir das suas margens. Diz que: “em cada género, observado num dado momento, é possível distinguir traços fundamentais e traços secundários: são precisamente os traços secundários, os resultados e os desvios ‘casuais’, os erros, que produzem na história dos géneros mutações tão flagrantes que, em certa medida, lhe anulam a continuidade” (citado na enciclopédia Einaudi, 1989, p. 80). Podemos antes dizer que chegámos a um tempo em que a expansão da arte pela performatividade (Krauss, 1979) levou à expansão da performance (Phelan, 2006; Fisher-Licht, 2004). De facto, se como refere eloquentemente Thierry de Duve num texto intitulado “Of Disciplines: Restricted and Generalized Modernism” (1999): “algo sem precedentes em toda a história da arte veio à superfície nos anos 60: tornou-se legítimo ser um artista sem ser-se ao mesmo tempo um pintor, um poeta, ou um músico, ou escultor, novelista, arquiteto, fotógrafo, coreógrafo, realizador, etc. Uma nova ‘categoria’ de arte apareceu – arte em geral, ou arte em sentido alargado – que não estava mais contida nas disciplinas tradicionais” (1999, p. 375), mas é também verdade que este contexto tem na “História” longa as suas ramificações e referências. São vários os autores dedicados aos estudos do “hibridismo estrutural” (Pieterse, 1994) que vêm dando relevância a uma ideia de “ciclos híbridos” (Stross, 1999) e questionando uma perspetiva modernista da História, como o sociólogo Bruno Latour que afirmou no título de um dos seus livros que *Jamais fomos modernos* (2007).

O contexto contemporâneo onde se enunciam novas descolonizações do conhecimento, reivindicam novas epistemologias e se preferem histórias a uma “História” parece ser consonante com a ideia de uma arte da performance constituída por histórias performativas e, inevitavelmente, também especulativas, ou seja, sem inícios ou fins e sem certezas. Neste âmbito, poderemos sempre vir a inscrever outras ações e outros artistas nesta “História” em processo. Escolher uma determinada temporalidade para iniciar uma abordagem histórica apenas quer dizer que sem registos e vestígios anteriores, sejam eles documentais ou a partir de testemunhos orais, esta história já por si caracterizada pela efemeridade se pode tornar realmente efémera, não deixando memória e não entrando para qualquer “História”.

4 O que apresentamos aqui é a tese sintetizada no artigo “Géneros” da Enciclopédia Einaudi, 17, “Literatura – Texto”, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Acresce que muitos dos artistas que fizeram performance, num contexto de expansão do experimentalismo, hibridismo e performatividade, não desenvolveram este género em exclusividade, até porque não estava constituído um mercado da arte em Portugal a partir do qual os performers pudessem sobreviver profissionalmente. Os performers foram também e ao mesmo tempo pintores, escultores, escritores, poetas, realizadores, e desenvolveram inúmeras profissões também não artísticas exercendo atividades ligadas ao ensino, à crítica, à programação e à curadoria. A essa não exclusividade acresce ainda que os termos para caracterizar as ações performáticas ganharam ao longo do tempo diversas denominações como ações, intervenções, *happenings*, rituais, operações, arte viva, arte corporal, escultura viva (Carlos, 1995), entre inúmeros outros conceitos com aproximações e distâncias variadas entre si. Por outro lado, também não procuraram circunscrever esta atividade num território e identidade nacional porque apesar destes artistas serem portugueses, não quer dizer que esta “História” tenha uma inscrição meramente no território português ou que não tenha sido partilhada com artistas internacionais. Não só muitos dos referentes da performance internacional estiveram presentes em eventos nacionais, como Abramovic, Ulay, Orlan, Vostell, Pane, entre outros, como os artistas nacionais participaram, inúmeras vezes a convite, em diversas bienais, festivais, ciclos e eventos de performance internacional, desenvolvendo redes de contactos formais e informais.

Têm sido vários os registos, dispersos e fragmentários, acrescentados a estas “histórias” em construção, alguns dos quais na internet através de uma simples pesquisa. O arquivo digital da PO.EX., criado em 2005, ou blogs como *to perform*, criado em 2008, são exemplo, entre diversos outros, de espaços onde se pode aceder a alguns destes registos, existindo inúmeros vídeos e fotografias disponibilizados em várias plataformas acessíveis via internet. Faça-se a simples experiência de pesquisar no youtube o excerto da performance *Rotura* desenvolvida por Ana Hatherly (e filmada por Jorge Molder) na Galeria Quadrum, em 1977, onde se pode ver a ação proposta pela criadora e performer que rasga grandes folhas de papel branco “estendidas” verticalmente no espaço como, também, algum do ambiente e público presente.

Esta expansão do registo e da acessibilidade de um arquivo (ainda que mais factual do que informado) tem sido acompanhada da própria amplificação do conceito de performance que sendo frequentemente usado a partir dos anos de 1960 tem vindo a incluir vários significados conflituantes, assim como uma maior centralidade, quer no que diz respeito à sua dimensão social, quer no que diz respeito à dimensão artística. De facto, o conceito de performance social teve os seus primeiros fundamentos teóricos mais sistematizados na Sociologia em

finais dos anos de 1950 com o livro *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (1993) de Erwing Goffman; posteriormente, na Antropologia, Victor Turner introduzirá nas suas análises aos rituais, a dimensão de performance e performatividade, destacando-se o seu livro *Antropologia da Performance* (1987), num processo analítico que veio a ser partilhado pelo teórico e performer Richard Schechner que criará os chamados Estudos da Performance, gerando-se um progressivo processo de expansão de um conceito que tem prosseguido até hoje e que tem levado a partir dos anos 2000 autores como Heilbrunn a classificar a performance como a “nova ideologia da sociedade contemporânea” (Heilbrunn 2004a, p. 6), outros ainda, como Peter Burke (2005) e Jeffrey Alexander (2006), a advogar a necessidade da viragem epistemológica da história e da sociologia para a performatividade e mais recentemente autores como André Lepecki a enquadrar a expansão de outras artes, como a dança na “era da performance” (2016).

Do mesmo modo, esta expansão do conceito no que diz respeito à sua dimensão artística, tem sido amplificada, não só através da teoria, a partir dos Estudos da Performance, que trataram tanto a dimensão social como a dimensão mais artística deste conceito, como por via de um retomado interesse pela arte da performance como prática artística e como forma de expressão e intervenção, incorporando mesmo práticas de *reenactment*. Outros fatores que têm contribuído para a expansão do conceito remetem para uma renomeação de práticas anteriores à estabilização do termo (“performances” do Futurismo, do Surrealismo, etc.), quer ainda a uma presença significativa da performance, em todas as esferas artísticas e sociais, desde as mais institucionais às mais alternativas, incluindo mesmo as manifestações políticas.

Essa intensa expansão do conceito tem também contribuído para dar cada vez mais visibilidade à existência destas histórias da arte da performance portuguesa, constituídas como um mundo da arte alternativo, onde se desenvolveram diversos projetos e festivais e por onde circularam diversos performers nacionais e internacionais. Contudo, essas histórias têm a particularidade de se apresentarem com o mesmo estatuto do género artístico que se propõem historicizar, como uma performance efémera de que nos restam raros e dispersos registos e testemunhos, por vezes conflituantes, que têm vindo a ser progressivamente “coleccionados” nas duas últimas décadas, por novas gerações de investigadores e programadores, curadores ou comissários, como visionariamente anunciou Ernesto de Sousa. Neste sentido, são as próprias histórias da performance que nos surgem como uma “História” performativa: ela está em processo de construção a partir dos diversos fragmentos que vão sendo reconstituídos, recompondo

uma aproximação a uma “História” de arte que, no atual estágio de desenvolvimento, se apresenta tão factual como especulativa (Madeira 2017).

Esta publicação deve-se ao facto de considerar que, apesar de esta aproximação às histórias da arte da performance manter o estatuto de *work in progress*, uma *quase História*, ela(s) não deixa(m) de apresentar uma sistematicidade que tem valor analítico e mesmo algum “valor de novidade” quer para estudantes, quer para outros públicos de diversas áreas artísticas e das ciências sociais e humanas a quem a tenho vindo a apresentar. Esta versão revista e em acesso aberto pretende assim dar resposta àqueles que me têm pedido a sua divulgação, mesmo sabendo que nunca será aceite por todos os agentes do campo sem crítica e controvérsia. Assim apresento aqui esta leitura aproximada às histórias da arte da performance portuguesa – que, de um modo geral, ainda não inclui a descrição das performances em si, uma vez que isso só poderá ser feito a partir de casos de estudo aprofundados de performances ou monográficos⁵ –, num momento em que outras histórias similares têm vindo a ser construídas em países tão diversos como Reino Unido, Europa de Leste, Alemanha, Espanha, Brasil, Itália, China.

Em Portugal, diversos contributos têm vindo a juntar-se para a construção destas “histórias”. Destaque-se, desde logo, a tese de mestrado pioneira de Isabel Carlos em Ciências da Comunicação e defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas com o título *Performance ou a Arte num Lugar Incómodo* (1993); a minha própria tese de doutoramento em Sociologia, *O Hibridismo das Artes Performativas em Portugal* (2007), defendida no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, onde apresentei um capítulo inteiramente dedicado à arte da performance como plataforma oculta do hibridismo nas artes em Portugal, que serviu de base a esta publicação; a tese de mestrado em História de Arte Contemporânea de Verónica Metello de 2007, denominada *Focos de Intensidade/ Linhas de Abertura – A Ativação do mecanismo performance 1961-1979*; mais recentemente a tese de doutoramento de Sandra Guerreiro Dias, *O corpo como texto: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal* (2015), a de Ana Bigotte Vieira, sobre o arquivo do Acarte denominada *No Aleph para um olhar sobre o serviço ACARTE* (2016), da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989, ou ainda a de Mariana Viterbo Brandão, *Passos em volta: dança versus performance. Um cenário conceptual e artístico para o contexto português*. Em 2016, foi editado um número da *Revista W*

5 Foi iniciado um primeiro processo monográfico em torno da obra de Manoel Barbosa, a partir de um ciclo de eventos (workshop, performance, colóquio e debate e entrevista assistida) que ocorreu entre 1 e 6 de outubro de 2018, com curadoria de Cláudia Madeira e Fernando Matos Oliveira, com o contributo de diversos investigadores, que tem publicação prevista em 2020. Veja-se <https://tagv.pt/public/uploads/2018/09/FS-Manoel-Barbosa.pdf>

do Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, dedicada à *A Arte da Performance Portuguesa* coordenada por mim, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal, que decorreu do I Simpósio internacional dedicado ao tema com o título *Performance Arte Portuguesa: 2 ciclos para 1 arquivo*. Em 2017, foi publicado o livro de Ana Pais, *Performance na Esfera Pública* (Orfeu Negro) e desenvolvido pela mesma teórica e curadora o Festival *Projecto P!*, com performances desenvolvidas em homenagem de Almada Negreiros como performer. Em 2018, Hélia Marçal defendeu uma tese de doutoramento na Faculdade de Ciências e Tecnologia, da Universidade Nova de Lisboa, na área da conservação e restauro com o título *From intangibility to materiality and back again: preserving Portuguese performance artworks from the 1970s*. Por sua vez, em 2019, o performer João Carlos Gordilho Fernandes defendeu a tese *Performance Arte: Projectos, Mediações e seus desenvolvimentos no Plano Global da Ecranização* na Universidade de Coimbra, onde contesta as “Histórias” que se têm vindo a produzir em Portugal sobre este género, considerando que falsificam e deturpam a “ontologia da performance” que, no seu entender, tem tempo específico datado entre os anos 70 e 80 e só pode ser analisada à luz da sua efemeridade específica.

Independentemente das diferenciadas e conflituantes perspetivas que possam emergir, esta é sobretudo uma “História” gerada num contexto “pós-modernista” (Lyotard, 1987), de “pós-história” (Belting, 2003) importante de ser conhecida e continuamente construída, ajustada e retificada, ainda que numa imensa paciência futura e alguma resiliência, porque o medo de expor as várias “histórias” de uma “História” tão complexa (e com vestígios tão fragmentados e dispersos) como a arte da performance pode ser a morte das suas histórias, mantendo-as como “não história”. Num tempo em que a performance ganha um novo papel e centralidade na sociedade contemporânea, sendo incluída nas programações e museus, se expande e incorpora noutras áreas artísticas e sociais, esse medo não nos parece um bom caminho.



CAPÍTULO 1

UMA CONCEPTUALIZAÇÃO CRÍTICA A PARTIR DO HÍBRIDISMO

1.1. PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE

Antes de dar início a esta aproximação às histórias da arte da performance portuguesa torna-se necessário definir, a partir do hibridismo crescente entre arte e vida: o que quer dizer performance? Que diferenças existem entre performance e performatividade? E entre performance artística e performance social? E, por fim, o que distingue performance de teatralidade?

Começando pelo conceito: como já afirmava Marvin Carlson, em 1996, na introdução do seu livro *Performance: a critical introduction*, onde questionava “o que é a performance?”, este termo tem vindo a ganhar uma amplificada popularidade, sendo central num conjunto variado de atividades, tais como as artes, a literatura e as ciências sociais (1996, p. 1). Este autor alertava ainda, há mais de 20 anos atrás, para uma consequência deste processo, que qualquer investigador, artista ou mero interessado na discussão em torno deste género artístico se dará conta: à medida que a popularidade e uso deste termo se tem amplificado, cresceu também exponencialmente a bibliografia em torno do seu estudo. Por isso, para um principiante com interesse em estudar performance, este amplo corpo analítico pode traduzir-se mais num obstáculo do que numa ajuda. Um recém-chegado a este campo de estudos poderá sentir-se completamente perdido e confuso, tanto tem sido escrito por especialistas de um conjunto tão variado de disciplinas, constituindo-se uma rede de vocabulário crítico vasto e complexo.

Este alerta pode ser rapidamente comprovado por qualquer um ou uma que se aventure por este mundo da performance. Pude eu própria dar conta disso, já depois de ter iniciado um primeiro mapeamento de alguns dos caminhos da performance portuguesa, quando participei numa *masterclasse* em Konstanz, Alemanha, em julho de 2011, que teve por título: *Performativity* (Performatividade), expressão que surge incontornavelmente a par da palavra performance, e onde justamente se encontraram presentes alguns dos maiores especialistas desta área como Richard Schechner, o promotor dos já referidos Estudos de Performance na Universidade de Nova Iorque e também autor de um livro com o mesmo título com inúmeras edições em vários países do mundo; Jeffrey Alexander da Universidade de Yale e Berhard Giesen da Universidade de Konstanz, dois sociólogos da cultura, o primeiro dos quais tendo declarado no início dos anos 2000, a viragem da sociologia para a performatividade; Elisabeth Bronfen, professora de inglês e estudos americanos na Universidade de Zurique e na Universidade de Nova Iorque e o antropólogo Christoph Wulf da Universidade Livre de Berlin. Esta diversidade de abordagens teóricas e empíricas de que fui ouvinte e participante, como jovem pós-doutoranda do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, apresentando a comunicação *The Return of Performance Art in a Global Perspective* (2011) é apenas uma ponta do *iceberg* das diferentes dimensões existentes em torno das questões da performance e performatividade. É importante referir ainda que alguns destes especialistas, à exceção de Richard Schechner, mantêm-se totalmente desconhecidos dos sectores de estudos mais artísticos. É difícil dominar um campo em contínua expansão. São geralmente outros os académicos hoje mais conhecidos para quem se inicia nesta área, como apresentarei de seguida. Este fator reforça ainda mais a possibilidade de várias perspetivas e abordagens em torno do campo de estudos da performance.

São muitos os caminhos que podem levar à palavra performance e, por isso, são muitos também os equívocos que lhe são inerentes, porque, em primeiro lugar, ele pode significar coisas diferentes em áreas distintas e isso acontece mesmo dentro do campo artístico. Deste modo, a expressão de performance surge como um conceito conflituante ou “um conceito essencialmente contestado”, definição que Carlson vai utilizar a partir da abordagem de W.B. Gallie no seu livro *Philosophy and the Historical Understanding* (1964). Diz Gallie “reconhecer um dado conceito como essencialmente contestado implica o reconhecimento da existência de usos rivais do mesmo (que nós próprios podemos repudiar) não só como logicamente possíveis e humanamente prováveis, mas como um valor crítico potencial permanente ao nosso próprio uso ou interpretação do conceito em

questão” (citado em Carlson 1996, p. 1). Outros autores como o francês Benoit Heburnn, editor do livro coletivo *La Performance, une nouvelle idéologie?* de 2004, que expande ainda mais o conceito a outras áreas, como a “meritocracia como performance”, a “virtuosidade performática” na arte e no desporto, a “performance económica” do mercado e das empresas, ou mesmo a “performance nas relações pessoais”, a “performance sexual”, entre outros termos, apresentam a expressão performance como sendo “flutuante e proteiforme”, considerando mesmo que esta traduz a “nova palavra”, mas mais do que isso, a “nova ideologia das sociedades ocidentais” (2004, p. 4). Num outro texto de Brigit Pelzer re-editado em 2007, numa antologia dedicada ao tema da *Performance & Performatividade*, texto que foi pela primeira vez apresentado em 1981, na revista *Parachute*, esta autora referia que “quando analisamos a performance o primeiro problema é definir exatamente o que entra nesta categoria. Os fenómenos mais expressivos da arte contemporânea participam da performance de uma forma ou de outra” (2007, p. 46). Sublinho que isto foi escrito em 1981.

Um outro autor que contribuiu para esta amplificação da expressão foi John L. Austin (1979) que classificou a palavra “performativo” como “uma nova e feia palavra que talvez não signifique grande coisa”, mas que, acrescenta o autor, “pelo menos tem uma coisa a seu favor, não é uma palavra profunda” (Austin 1979, p. 233 citado por Loxley, 2007, p. 6). A sua apresentação, em 1955, na Universidade de Harvard, à altura mal recebida pelos ouvintes, que segundo consta rapidamente diminuíram da centena para a dezena, foi compilada em 1962 sob o título *How to do things with words*, tornando-se um dos livros fundamentais das ciências sociais e humanas. O seu objetivo era demonstrar o carácter performativo das palavras, ou seja, a capacidade humana de agir com palavras, demonstrando o carácter ritual e pragmático que lhes é inerente. É celebre o exemplo das palavras com que os casais celebram a cerimónia de casamento: “I do”, aceito “X” como minha mulher ou marido, torna-se válido quando acontece no lugar e tempo apropriados, se é oficializado por alguém legitimado para o efeito e se o contrato entre as partes for elegível em termos etários, espécies e se nenhuma das partes for anteriormente casada e, ainda, se o acordo for sincero e cumprido.

Para Austin, falar, nalguns enunciados é, não meramente descrever algo simbolicamente, mas intervir no mundo, agir, realizar uma ação: “Declaro esta sessão aberta, num congresso”, “Sim, aceito esta mulher como minha legítima e fiel esposa, num casamento”, “Nomeio esta ponte Vasco da Gama” pronunciado pelo Ministro das Obras Públicas ao cortar a fita da inauguração. Não há aqui informação ou descrição, antes a realização efetiva da abertura da secção, do casamento e da obra em causa. São atos. Austin refere mesmo que existem insucessos

e abusos quando esses enunciados são vazios de sentido, ou puramente verbais onde não há intenção de se cumprir aquilo que se enunciou.

Assim, voltando ao conceito de performance e tentando simplificar, Schechner afirma que “performances são ações” (Schechner, 2003, p. 1), falamos de performance artística, mas também falamos da performance de um carro, da performance económica ou empresarial, da performance social, da performance da intimidade ou mesmo como sublinhou Heiburnn da performance sexual. E, portanto, apesar de definirmos a performance como uma ação, percebemos que essas ações são muito diferenciadas consoante o campo a que correspondem. Schechner aplica no seu livro a definição que Erving Goffman apresenta no seu livro *Representação do eu na vida de todos os dias*, que em português é traduzida por desempenho:

O ‘desempenho’ será definido como toda a atividade de um determinado participante num dado momento, que tem como efeito influenciar seja de que maneira for alguns dos outros participantes. Tomando um participante concreto e o seu desempenho como ponto de referência fundamental, referir-nos-emos aos autores de outros desempenhos como audiência, espectadores, observadores ou co-participantes. O modelo de ação preestabelecido que se desenvolve ao longo de um desempenho e suscetível de ser apresentado ou representado noutras ocasiões será definido como ‘prática de rotina’ ou ‘papel de rotina’. Estes termos relativos à situação podem ser facilmente ligados aos termos estruturais convencionais’. Quando um indivíduo ou ator representa a mesma ‘prática de rotina’ para o mesmo público em diferentes ocasiões, é provável que se forme uma relação social. Definindo o papel social como o conjunto de direitos e deveres ligados a uma dada categoria, poderemos dizer que um papel social implicará um ou mais ‘papéis de rotina’ e que cada um desses diferentes trechos poderá ser apresentado pelo ator numa série de ocasiões para os mesmos tipos de audiência ou para um público formado sempre pelas mesmas pessoas. (2003, p. 27).

Quanto à “noção de performatividade” como nos diz ainda Schechner, e na sequência de Austin, é um termo igualmente difícil de definir porque a performatividade está em todo o lado – no comportamento quotidiano, nas profissões, na *Internet e media*, nas artes, na linguagem em geral. As palavras “performativo” e “performatividade”, diz este autor, apresentam um conjunto variado de significados. Nos Estudos da Performance, a performatividade inscreve-se numa variedade de tópicos presentes na construção social da realidade, de que são exemplo

o género e a raça, onde é evidenciada a qualidade do “comportamento restaurado” nas performances (Schechner, 2003, p. 28). A filósofa Judith Butler desenvolveu bem este conceito na prática, nos seus livros *Gender trouble*, *Bodies that matter* e *Excitable speech*, onde vai enfatizar o carácter performativo do género, associando assim à “performatividade” um importante papel de mudança social, assente na dissociação de sexo (cromossomas e anatomia), género (construção social de masculino e feminino) e sexualidade (desejo) (Butler, 2017, pp. 61-64), que permita que a identidade de género possa ser vista como problemática e performativa, mais que como mero acto restaurado e reiterado no tempo, que toma lugar no espaço público, a partir de comportamentos convencionados e socializados (exemplo, a distinção de cores, brinquedos, roupas, desportos entre crianças de géneros diferentes). Torna-se importante para esta autora a consciencialização dessa construção do género, a que atribui o fator de “citabilidade” a partir de Derrida (Loxley, 2007, p. 124), a comportamentos aos quais estão inerentes decisões tomadas pelo poder dominante e aparentemente transparente que as regula, mas que não deixa de ser construído, no sentido de Foucault, como regulado e normalizado. Butler põe em causa a distinção entre a forma como uma mulher dita “real” ou “natural” performatiza a sua feminilidade e a mera *mimicry* (mascarada) de uma *drag queen* (Loxley, 2007, p. 124). Para Butler este tipo de expressividade natural não é o que parece. É antes só um efeito ilusório da performance repetida dos atos de género. Atos “cristalizados”, “congelados” no tempo, para produzirem a aparência de uma substância, de um tipo de ser “natural” (Loxley, 2007, p. 125). Nesse sentido, o género lê-se como uma ficção, uma imitação, uma cópia, uma citação de um “original” que não existe. A performatividade de género pode servir, quando este processo de construção é consciencializado, para forjar futuros diferentes, pode-se repetir de forma diferente, fazer novas combinações. O poder, e usando a autora a perspectiva de Foucault, não é algo singular, há uma multiplicidade de relações de força e é sobre essa multiplicidade que deve assentar o género.

Voltando um pouco atrás é importante frisar que a noção de desempenho que Goffman utiliza é importante porque justamente podemos dizer que boa parte da arte da performance procura contrariar o enquadramento que configura a performance social, ou o que Schechner denomina, como já referimos, de “comportamento restaurado”, que define “como o processo chave de cada performance, nos hábitos e rotinas quotidianos, nos rituais, na representação, no jogo e nas artes” (2003, p. 28). Diz Schechner: “o comportamento restaurado”, está “fora dali”, separado “de mim”, não foi inventado por mim. A verdade original ou fonte do comportamento pode não ser conhecido, ou pode ter sido perdida, ignorada, ou contraditada, distorcida pelos mitos e tradição.

O comportamento restaurado pode ser de longa duração como nas performances rituais ou de curta duração nos pequenos gestos de fazer adeus. Os rituais, os jogos e as performances do dia a dia têm autoria coletiva, anónima ou de “tradição”. Diz-nos ainda que os indivíduos a quem é dado crédito como inventores de rituais ou jogos usualmente são “sintetizadores”, “recombinadores”, “compiladores”, ou “editores” de ações já praticadas.

Mas este “comportamento restaurado” não é necessariamente sempre mimético, ele pode ser também simbólico e reflexivo. Diz o autor que tornarmo-nos conscientes dos “comportamentos restaurados” é reconhecer a dinâmica pela qual o processo social nas suas múltiplas formas é transformado em teatro. “Teatro” não no sentido estrito da representação de uma peça em palco mas na vida no seu geral. Performance no sentido do “comportamento restaurado” significa uma ação que nunca acontece pela primeira vez, mas sempre pela segunda, terceira ... ou infinita vez. Isso não quer dizer que não incorpore estruturalmente a diferença, que depende dos performers, de vários padrões culturais, circunstâncias históricas, e das particularidades da recepção. (2003, pp. 28-29), ou seja, da real assunção de que a realidade é uma construção social.

1.2. EFEMERIDADE E CICLICIDADE

No seu livro *Unmarked*, de 1993, Peggy Phelan aplica a noção de presença e a interação entre o objeto e o recetor como o mínimo denominador comum na noção de performance. A autora usa a presença para analisar “coisas” tão diversas como fotografias, pinturas, teatro, protestos políticos e arte da performance. Segundo a autora este “campo expandido da performance” (Phelan, 2006, p. 4; Fischer-Lichte, 2019) tem-se amplificado. Podemos afirmar que esta amplificação tem acontecido não só através da crescente hibridização entre o mundo da arte e do social (Madeira, 2007, 2010), que tem gerado mais e mais objetos híbridos ou inclassificados, os tais “unmarked” que Phelan refere mas, também, através de uma expansão do conceito de performance social, que na sociedade contemporânea podemos afirmar tem vindo a ser operacionalizado predominantemente como um valor de medida: medimos a performance social e hierarquizamos através da performance social. Performance, a partir desta perspetiva social, torna-se um motor que governa todos os aspetos das relações sociais, desde a sua expressão mais pública, no trabalho e lazer, à sua expressão mais individual na vida pessoal. É este o processo que levou como já referi a que diversos autores afirmem que a performance (social) é a “nova ideologia” (Heilbrunn, 2004, p. 6) da sociedade

contemporânea. Nesse sentido, a performance liga-se a uma ideologia prometeica onde se veicula a crença de que o homem é capaz de modificar o curso das coisas. Ela induz um agir e inscreve-se sempre numa lógica do efeito visível e espetacular que é próprio do pensamento ocidental: eu sou performer e torno visível o efeito da(s) minha(s) performance(s).

A performance nesta perspetiva baseia-se quer nos modelos empresarial e desportivo sendo regida pela valorização do efeito, visibilidade do resultado e eficácia, num processo que alguns autores definem mesmo como “darwinista” (Dubet, 2004, p. 23, Durand, 2004, p. 125), quer no modelo artístico, através da exibição e encenação do efeito (Heibrunn, 2004b, p. 50). No entanto, como sabemos, o modelo artístico também tem vindo a incorporar várias correntes anti-espetáculo e anti-efeito que funcionam como um discurso crítico e reflexivo a esta noção de performance social e de visibilidade – cujo histórico é dado num “eterno retorno” híbrido por vários “movimentos” artísticos que procuram fazer a religação da arte a questões do social, desde o romantismo ao realismo, à performance e ao *happening*, ao *fluxus* e ao situacionismo, etc. – podendo dizer-se que a expansão do conceito de performance parece fazer-se numa balança onde se posicionam numa correlação inversa: uma noção de performance social predominantemente associada com a hierarquia de valor e de visibilidade, e uma noção de arte da performance que critica essa noção.

Um dos fatores que caracterizam a arte da performance é a efemeridade – Phelan afirmou que a performance só tem existência no presente e, por isso, traduz uma “representação sem reprodução” (2006), pelo que cada performance é um evento único que se inscreve numa noção de tempo linear. Leitura que poderá ter a sua fonte na própria análise de autenticidade da obra de arte desenvolvida por Benjamim quando este afirma que “mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte” (1992, pp. 77). Contudo, para este autor:

A autenticidade de uma coisa é a soma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este é certo; mas o que assim vacila, é exatamente a autoridade da coisa. (1992, pp. 79)

Benjamim sublinha então que na reprodução surge uma “falta” que se traduz num défice do carácter aurático. Nesta abordagem, não deixamos de encontrar a coexistência de efemeridade com reprodução, o que reforça a possibilidade da

arte da performance, enquanto dinâmica social de reflexividade, poder também ser inscrita processualmente no passado, no presente e no futuro, num ressurgimento cíclico, mutante e proteiforme.

Na contemporaneidade, face à atual compressão espaço-temporal, estes ciclos também parecem comprimir-se e acelerar-se, o que é bem traduzido por RoseLee Goldberg na conclusão do seu livro *A Arte da Performance*, onde afirma que:

no passado, a história da performance assemelhava-se a uma sucessão de vagas; ia e vinha, parecendo por vezes algo obscura ou inativa, enquanto outras problemáticas ocupavam o mundo da arte. De cada vez que regressava, parecia muito diferente das manifestações anteriores. Desde a década de 70, porém, esta sua história tem sido uma constante; em vez de desistirem da performance após um breve período de envolvimento ativo (...), inúmeros artistas (...) têm trabalhado exclusivamente com a performance (...). Contudo, (...) a arte da performance continua a ser uma forma extremamente reflexiva e volátil, que os artistas utilizam como resposta às transformações do tempo. (...) A arte da performance continua a desafiar as definições e mantém-se tão imprevisível e provocadora como outrora (2007 [1988], p. 282).

Este carácter efémero e singular da performance artística, que como dinâmica social se tem tornado recorrente, sendo evidenciado por expressões de “retorno” (Foster, 1999; Bishop, 2006; Madeira, 2012), ou mais recentemente pelos *reenactments* e *reperformances*, pode ser ainda discutido, à luz da análise desenvolvida por um outro autor, Michael Taussing, que tem vindo a destacar que o elemento nuclear da performance social, é a repetição e não a singularidade. Tomando como ponto de partida um excerto do ensaio de Walter Benjamim “On the Mimetic Faculty” (1933), onde este se pronuncia sobre a enorme compulsão humana para produzir similaridades e de se comportar como o Outro, Taussing, no seu livro *Mimesis and Alterity* (1993) desenvolve uma análise etnográfica em torno da tribo Cuna e da forma como esta absorve e adapta símbolos coloniais e os torna próprios. Para este autor, esta “faculdade mimética”, que não deixa de inscrever em si a alteridade, deve ser vista não como uma continuidade histórica, mas como um ressurgimento cíclico, uma revivificação, que permite um reajustamento do muito antigo com o muito novo¹.

¹ Um bom exemplo deste processo de repetição-diferença é encontrado no filme *Les maîtres fous* (1955) de Jean Rouch.

Esta perspetiva vai assentar na ideia que contacto e cópia se misturam para se tornarem virtualmente idênticas. Como diz Benjamim: “*Ver e ouvir algo é estar em contacto com esse algo*” (citado por Taussig, 1933, p. 21) e pode levar à reprodução desse algo. Processo similar foi analisado em 1938 por Roger Callois no seu ensaio “*Mimicry and Legendary Psychastenia*”. Callois justifica o *mimicry*, para além de questões de sobrevivência (defesa e agressão), através do fascínio da similaridade, por vezes, meramente estético (1981 [1938], pp. 84-119). A diferença presente na arte híbrida é fortemente baseada na ideia do espanto, do fascínio pelo diferente (Madeira, 2007, 2010). Por essa razão, paradoxalmente, a reprodução mimética dessa e com essa diferença, pode produzir uma *mimesis* híbrida.

Outra explicação para essa *mimesis* pode ser encontrada num dos últimos ensaios de Victor Turner, denominado “*Body, brain and culture*” (1988), onde o autor argumenta que os rituais sociais (e a sua manutenção) podem ser explicados por um padrão arquetípico coletivo produzido neurologicamente pelo cérebro humano. Para Turner os arquétipos junguianos refletem um tipo de repertório de categorias *à priori*, tipos ideais de representações de mitos, rituais e símbolos coletivos que são subjectivados através de novos factos empíricos. Em circunstâncias *similares* eles podem produzir respostas *quase similares*. Veremos que é também através deste conceito de arquétipo que o poeta E. M. de Melo e Castro (1985, p. 141) justifica o ressurgimento contínuo de uma poetografia visual que supera mesmo divisões entre Ocidente/Oriente, e que Alberto Pimenta até irá defender a ideia de que a poesia experimental ainda remete para a “primeira poesia de todas”, a poesia performativa de Homero, não rompendo, necessariamente, com nenhum cânone.

Os nossos tempos globalizados, sendo baseados em “*mediascapes*” (Appadurai, 1981; 2004 [1996], p. 54) que providenciam reportórios de imagens e ideias extensivos e complexos para vários públicos à volta do mundo, permitem um tipo de “visão total” onde tudo (incluindo o passado) se torna contemporâneo, um “presente contínuo” (Virílio 1995; Castells 2005) dominado pelo “pastiche” e “nostalgia” (Calabrese, 1999 [1987], p. 194). Esses “*mediascapes*” permitem-nos consumir e recuperar exemplos do passado, providenciando acesso imediato à internet de formas de arte críticas e reflexivas tais como a arte da performance, assim como os riscos do presente e do futuro, chamando a atenção para a necessidade de uma vida mais sustentável (que hoje inclui não só dimensões ecológicas mas também as dimensões culturais, económicas e sociais), que autores como Kagan e Volker vêm chamando de “nova fronteira da arte contemporânea” (2008). Esta é a configuração ideal para um retorno à arte da performance baseada numa reflexão no real e no social.

Estes “retornos” à arte da performance em tempos de crise económica e política podem ser explicados por duas formas. A primeira, é o produto deste “consumo nostálgico” (que como qualquer tipo de consumo tende à repetição e habituação) que pode potencialmente recriar “períodos de simulacro que constituem o fluxo do tempo, concebido como perdido, em falta ou distante” (Appadurai, 2004 [1996]: 111). O segundo é a reação ao consumo de massa e capitalismo, que é um processo central para permitir uma performance social mais orgânica e inclusiva na esfera pública, na procura por uma “re-fusão” da performance (Alexander, 2006) ou “reintegração” do drama social (Turner 1988, p. 76). Estes “retornos” procuram por uma cidadania ativa, onde a *mimesis* e a *hybris*, ou “hábito” e “improvisação” (Appadurai *ob. cit.*, p. 19) competem entre si. Esta cidadania ativa providencia uma melhor justificação para se associar o conceito de participação na arte com as dimensões políticas do conceito de participação, que têm vindo a ser operacionalizadas através de ideais tais como representação e comunidade ou noções mais recentes como sustentabilidade e democracia participativa. Nesta incorporação cria-se uma participação artística cujo núcleo já não são os “objetos” mas os próprios “temas” da esfera social (Milevska, 2006). Neste sentido, a arte da performance e a arte participativa podem tornar-se um poder alternativo à própria política, uma polis paralela, ancorada no envolvimento e intervenção do cidadão, operando na sociedade civil e para além da autoridade do Estado, concorrendo como um poder cívico de cidadania e intervenção.

Este lugar reflexivo, contudo, num contexto de “hibridização estrutural” (Pieterse, 1994) tem dado lugar a outros processos como a integração progressiva da performance no mundo da arte através da prática da reperformance que têm complexificado ainda mais este género, como aprofundaremos mais à frente neste livro.

A estas duas formas de explicação tem-se juntado uma terceira, que remete: para o próprio valor do espanto e efemeridade que a performance contém (Madeira, 2007), revivificando, gerando novas situações de interação e participação, capturando valores de subversão e crítica para o interior dos contextos museológicos. O que lhe confere também um valor de mercado.

Também o carácter mediatizado da performance na contemporaneidade tem permitido que outros autores venham contestando a dimensão não reprodutiva da performance. No texto “Against Ontology: Making Distinctions between Live and the Mediatized” de 1997, Philippe Auslander vai opor-se a Peggy Phelan, mas também a outros autores como Herbert Moderings ou Patrice Pavis, desconstruindo o carácter ontológico da performance ligado à sua dimensão não reprodutível, mas também restrita e intimista do acontecimento performático. Pavis,

diz-nos Auslander, acrescenta à perspectiva de Phelan que a performance ao vivo é “identificada com intimidade e desaparecimento, os media com a audiência de massas, reprodução e repetição” (*idem*, p. 51). Auslander estranha então que num período em que as fronteiras entre a noção de “ao vivo” e a noção de “mediado” se apresentam cada vez mais diluídas, se mantenha uma forte resistência ao uso dos media na performance, colocando-os como antagônicos, incompatíveis nas suas práticas artísticas. Esta oposição entre os dois conceitos foca-se essencialmente em duas ideias: a *reprodução* e a *distribuição*. Peggy Phelan e, também, Herbert Moderings, por seu turno, diz este autor, não concebem a possibilidade de haver um elemento de reprodução na performance. Qualquer vestígio (fotografias, gravação vídeo, etc.), é um registo de algo que aconteceu num outro tempo, num outro lugar. É uma outra coisa diferente da performance. A performance será, portanto, a representação sem reprodução, já que ela existe em consequência do seu próprio desaparecimento. Auslander é, neste texto, crítico em relação aos autores mencionados e acusa-os de tornar a discussão, entre a performance “ao vivo” e os media, não produtiva. Os eventos “ao vivo”, para estes autores aparecem como autênticos, mantêm a sua autenticidade ontológica contra a petrificação e dominação dos media e, sendo assim, como forma de resistência, é declarada guerra contra a mediação tecnológica da performance – o que para Auslander é visto como uma discussão inútil. Antes, sugere que se desestabilize a oposição teórica entre o “ao vivo” e o “mediado”, porque na sua perspectiva esta condição não é específica da performance. Auslander dá o exemplo da imagem televisiva, afirmando que não é importante que a imagem que chega ao espectador seja transmitida “ao vivo” ou previamente gravada porque na verdade a sua produção como imagem televisiva ocorre sempre no tempo presente, no momento da transmissão. Diz ele: “de uma forma muito literal, no sentido material, as reproduções televisivas ou outras, constituem-se elas próprias através do desaparecimento.” (*idem*, p. 53).

A tecnicidade da emissão de vídeo faz com que cada transmissão se torne uma experiência única, efêmera, e isso, por sua vez, confere-lhe um estatuto próprio que se estende para além do registo de um outro evento, ou seja, usando as palavras do autor, torna-se “uma performance *in itself*”. Se a transmissão de vídeo adquire este estatuto de “performance *in itself*”, isso significa que a fronteira que define o que é a performance é mutável, pouco definida (talvez ela própria intermitente). Não basta a qualidade “ao vivo” para determinar que um evento é uma performance, ou seja, não é, para Auslander, o “ao vivo” que estabelece a ontologia da performance.

Num outro texto, de 2006, que intitula “The performativity of performance documentation”, Auslander vai aprofundar algumas destas questões a partir da análise de dois casos icónicos: a performance *Shoot* de Chris Burden, de 1971, onde este pede a um amigo para disparar sobre si numa galeria, e a famosa fotografia encenada *Leap into de Void* de Yves Klein, de 1960, onde se vê Klein a saltar de uma janela de um segundo andar para a rua. Auslander questiona-nos sobre a diferença entre estes dois casos: se parece evidente que o visionamento do vídeo de Chris Burden se inscreve na definição de “documentação de performance”, o que deveremos chamar ao segundo caso? Aí a fotografia não representa um ato real mas uma encenação, uma montagem de um ato que só existe na fotografia. Esta diferença permite-lhe identificar duas categorias diferentes na documentação: a “documental” e a “teatral”. Na segunda dimensão podem inserir-se “fotografias performatizadas” ou “fotografias para a câmara”, como as de Marcel Duchamp, das quais se destaca *Rrose Selavy*, as de Cindy Sherman, mas também os filmes *Cremaster* de Matthew Barney, entre outras, de que vai destacar a *Photo-piece* de Vito Acconci onde as fotografias surgem ambigualmente enquanto uma performance do artista a tirar fotografias e simultaneamente como o seu registo.

O que o autor sublinha é que estes dois tipos de documentação são ambos encenados para a câmara e, por isso, são ambos performatizados. Utiliza mesmo a expressão de Austin, para dar conta que não se trata nestes casos de uma mera descrição de algo, já que a própria documentação é também fazer algo. Auslander afirma assim que o acto de documentar um evento como uma performance é o que o constitui como tal. A documentação não gera simplesmente imagens ou descreve uma performance autónoma e afirma que ela aconteceu, o próprio documento pode ser percebido como performance e produz um evento como performance.

No seu recente livro “Reactivations” (2018), o autor vai mesmo mais longe sobre a refutação do binarismo e antagonismo entre performance e documentação, afirmando que a reativação da performance acontece também por via da documentação, porque esta produz uma ativação mental que, por sua vez, pode levar a novas performances. Dá-nos o exemplo de uma performance de 1961, que voltou a escutar muitos anos depois e do processo de que essa escuta lhe desencadeou:

Eu ouço uma performance que acontece para mim agora, uma performance que tem alguma coisa a dizer-me agora. Sei também que a mesma performance aconteceu em 1961, para uma audiência para quem significou algo à época. As tensões entre a performance original e o que esta performance

é para mim agora – o facto de ela falar de um horizonte diferente que não posso ocupar e que só consigo entender em relação a mim próprio – são intrínsecas à experiência de reativar performances a partir da sua documentação. (Auslander, 2018, pp. 66-67)

Esta análise leva mesmo o autor a avançar com a hipótese da existência de uma analogia entre a reativação da performance e o processo das “performances Karaoke” (Auslander, 2018, pp. 97-108), no sentido em que a reativação expande a performance para novas temporalidades, espacialidades, conteúdos e sentidos, mostrando afinal o “carácter não específico da arte da performance” (Madeira, 2018b, 2020b)² em relação à sua reprodução, quer no que diz respeito às outras artes, quer no que diz respeito às dinâmicas sociais.

Também o artigo “‘Presence’ in Absentia: experiencing performance as documentation” (1997) de Amelia Jones, é importante nesta discussão. Neste texto Jones afirma que a impossibilidade de enquanto jovem historiadora de arte ter assistido a algumas das icónicas performances dos anos 60, por ser criança na altura, não lhe diminui o potencial analítico, já que o desejo de imediaticidade não é seguro epistemicamente para assegurar todos os modos da representação da performance, é somente um deles.

1.3. VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE

A ambiguidade crescente da noção de performance, fruto da sua expansão tem, também, sublinha Phelan, uma correlação direta com a noção de visibilidade. À ideologia da performance social parece corresponder uma ideologia do visível: uma ideologia que apaga o poder do não marcado, do não dito, do não visto” (2006, p. 7).

Neste contexto os objetos/coisas/ processos “unmarked”, tanto podem ser tidos como o faz Phelan como algo que faz uma afirmação política do que não está classificado, valorizado, como, inversamente, do que é naturalizado e não é digno de marca, não produz diferença. Este último sentido da expressão “unmarked” é afirmado por Goffman quando este refere, no seu ensaio de 1971 “Aparências normais”, que a normalidade traduz um estado de invisibilidade do ambiente, e que na falta de mensagens de alarme, o ambiente é “transparente” para o observador. Goffman associa, portanto, as características do normal às da invisibilidade:

² Conferência desenvolvida em 2018, a ser publicada em livro de actas em 2020.

“o normal é o lugar do não marcado (unmarked), não perceptível, não tematizado, não teorizado” (citado por Brighenti 2007, pp. 326). Note-se que na perspectiva de Phelan “unmarked” pode ser o que sai da norma. Estas duas óticas sobre o “unmarked”, uma que acentua uma política da diferença, outra que, ao invés, acentua a naturalização, parecem coexistir hoje no contexto contemporâneo de “hibridização estrutural” em que o híbrido passa de exceção a norma e, por isso, se verifica uma certa banalização e naturalização do híbrido que parece adensar a tensão entre visibilidade e invisibilidade (Madeira, 2011). Neste processo, a visibilidade ganha um estatuto redutor como valor de “medida das performances”, já que ela não dá conta de todos os elementos inerentes à performance, o que os teóricos críticos vêm denominando de “cegueira” ou “armadilha” da visibilidade (Foucault citado por Phelan, 2006, p. 10), onde emergem questões de vigilância, fetichismo, voyeurismo.

Phelan, inscrevendo-se nessa perspectiva crítica de que o binarismo entre o poder da visibilidade e a impotência da invisibilidade é falso, defende que há um poder real em permanecer “unmarked” e que há sérias limitações à sua representação visual como objetivo político. Dá por isso o exemplo do ativismo em torno da discriminação racial, étnica ou sexual que, na sua ótica, assenta também nessa ideologia da visibilidade que equivale “um aumento de visibilidade” a um “aumento do poder” (2006, p. 7), acabando por enfatizar uma diferença que não tem em conta as verdadeiras diferenças. Especificando refere que, por exemplo, a “visibilidade” atribuída à pele negra não é, e não pode ser, um barómetro preciso para identificar uma comunidade de interesses políticos, económicos, sexuais e artísticos similares. E, nesse sentido, classifica as políticas da visibilidade como aditivas ao invés de transformativas. Talvez por isso alguns dos “performers” que procuraram inscrever essa componente transformativa na sua arte usaram precisamente esse “poder do invisível” (Madeira, 2011). Recurso que se pode encontrar já num dos mais importantes representantes do cinismo grego, Diógenes de Sinope quando este, como já referimos, decide viver num barril vazio e ter uma taça como único objeto de propriedade, em sinal de protesto contra a opulência da sociedade ateniense. Durante o dia, o filósofo realiza a cínica ação de caminhar pelas ruas com uma lanterna acesa à procura de uma única pessoa sensata, mostrando que “o invisível não se dá a ver facilmente” (Gianetti, 1995). Também Joseph Beuys fez recurso ao valor da invisibilidade nas suas “esculturas sociais”, como aconteceu na sua performance “Der Chef”, uma crítica social ao poder autocrático do chefe nas empresas, em que evocando o dia de trabalho, durante nove horas permaneceu imóvel, enrolado num longo cobertor de feltro no chão de uma divisão numa galeria em Berlim (Gomes, 2010, p. 50). Do mesmo modo, para dar

um exemplo mais contemporâneo, as Guerrilha Girls, optaram por se manter anónimas, escondendo as suas identidades reais por detrás de máscaras de gorila e de mini saias, recusando participar na economia da visibilidade que determina o valor no “mundo da arte” (Phelan, 2006, p. 19).

Esta mesma perspetiva de que o “visível cega” tem sido sublinhada tanto pelos defensores de uma “sociologia da visibilidade”, como Andrea Brighenti (2007) – que enquadra historicamente a evolução da noção em campos teóricos tão distintos como os da discriminação (de género ou racial), os da comunicação ou do poder, para reforçar essa ideia de que uma análise social precisa também de se estabelecer num patamar do que não está visível –, como pelos defensores de uma “sociologia performativa”, como Jeffrey Alexander – quando afirma, na mesma linha de Phelan, que o realismo analítico baseado em “sinais visuais” é uma falácia, destacando a necessidade de se analisar o carácter mais “invisível intenções e dos sentidos” inerentes à performance social, dando o exemplo de que hoje sabemos que olhar para um homem ou para uma mulher não basta para a descrever como género. E, portanto, âncoras como classe, género, raça e idade respondem a uma realidade elástica onde participam não só elementos visíveis mas também elementos invisíveis e, nesse sentido, na sua expressão “a invisibilidade dá mais realidade”³.

1.4. PERFORMANCE E TEATRALIDADE

No livro, de 1959, *A Representação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Erwing Goffman faz uma distinção entre teatro e rerepresentação no quotidiano. Diz ele:

No palco as coisas que surgem são reais e nem sempre foram bem ensaiadas. Mais decisivamente ainda, talvez, intervém a circunstância de no palco o ator se apresentar disfarçado de uma personagem diante das personagens de que os outros atores se disfarçam; a plateia constitui uma terceira parte da interação – uma parte que é essencial e que não estaria presente se o desempenho que no palco se desenrola fosse real. Na vida real, as três partes condensam-se em duas; o papel que um indivíduo representa recorta-se segundo os papéis representados pelos outros presentes, sendo que estes outros constituem, ao mesmo tempo, a assistência. (1959, p. 9)

³ Discurso proferido durante o XVII Congresso Mundial de Sociologia, Gutemburgo, Suécia, a 12 de julho de 2010.

É este conceito de representação na vida quotidiana, ligado à espontaneidade, ao que não está bem ensaiado, que serviu a Allan Kaprow para se distanciar da teatralidade e criar o que veio a chamar de *happening*, inscrevendo-o no campo das artes plásticas. A adoção deste termo em vez de peça de teatro ou performance foi justificada pelo próprio Kaprow por essa própria espontaneidade da ação que tinha o seu referente na interação social, isto é, na própria vida. Nos seus escritos sobre o *happening* faz mesmo alusão ao livro de Goffman, de onde retirou o sentido de enquadramento social (Kelly 1996, pp. 186-187), que lhe terá servido para justificar um tipo de representação espontânea em contraste com uma representação teatral.

É efetivamente a procura de criar uma “arte como vida” e não uma “arte como arte” que leva Kaprow a deixar fluída ou mesmo indistinta a linha entre *happening* e vida, no que diz respeito aos auditórios (as áreas de palco e de plateia), aos papéis (as competências de atuação, a repetição dos *happenings*, os guiões no seu sentido convencional).

No entanto, *18 Happenings em 6 Partes*, apresentado na Reuben Gallery, em Nova Iorque, em 1959, como muitos dos eventos por si produzidos, continha ainda um guião formal de enquadramento das situações, não se distinguindo a esse nível inteiramente do campo do teatro ou da *performance*: cada *happening* foi dividido em seis partes, que por sua vez foram subdivididos noutras três partes que decorriam em simultâneo. O início e o fim de cada uma dessas partes era assinalado com o toque de uma campainha, e o fim do evento com dois toques. O espectador levava assim uma espécie de manual de instruções que delimitava as ações do espectador – o percurso entre essas partes, os intervalos e mesmo a altura em que os aplausos eram possíveis.

Os conteúdos eram remetidos para rotinas quotidianas e não para temas artísticos. Dessa forma, eram apresentadas cenas (sem representação) que podiam acontecer no quotidiano mas que em frente a uma assistência apareciam diferentes pelo simples facto, como referia o próprio Kaprow, de que quando se desempenha a vida conscientemente, esta se torna bastante estranha, porque “tomar atenção muda as coisas”. Adotando este registo híbrido, Kaprow via o criador de “arte como vida” como um “artista generalista”, no sentido corroborado, como vimos na introdução, por Thierry de Duve (1999), ou seja, um “conector” com a vida, cuja principal característica era o humor e, portanto, que não estava muito interessado na tradição artística ocidental, antes tendia a misturar coisas, como corpo e mente, individual e coletivo, civilização e natureza. Nessa configuração, como ele próprio também afirmava: “nunca é certo se alguém que cria arte como vida é um artista”. Neste grupo da vanguarda da “arte como vida” situava uma

minoria intermitente de *futuristas, dadaístas, happeners, fluxistas, body artists, noise musians, poetas performativos, artistas xamânicos, conceptualistas*, entre outros.

Nas suas *Notas para a criação da obra total* (1958), Kaprow preconiza uma espécie de totalidade que se enquadra na vida. Como ele próprio refere sobre um *happening*: “nós simplesmente entramos, somos rodeados, e fazemos parte do que nos rodeia, de forma passiva ou ativa de acordo com o nosso talento de ‘envolvimento’” (citado em Kelly 1996, p. 11). Havendo, portanto, um nunca acabar de condições de mudança entre as partes fixas do seu trabalho e as partes “não esperadas” ou indeterminadas. Numa intenção de trabalhar uma forma tão aberta e fluida como as formas das nossas experiências diárias mas que não as imitasse simplesmente.

Através desta imprevisibilidade da ação performativa, Kaprow considerava ainda dotar o espectador de uma responsabilidade acrescida, pois que, fazendo parte desse quadro interativo, o “sucesso” de um trabalho dependia tanto do espectador como do artista” (*idem*, p. 12). A *reperformance*, como veremos a seguir tem abalado o suposto carácter específico da performance, reinscrevendo-lhe ainda mais um carácter de quase-guião, de quase-repertório, por vezes mais próximo da teatralidade do que do da realidade, como procurou Kaprow, e reduzindo assim o carácter de transgressão e risco da performance.

1.5. TRANSGRESSÃO E RISCO

Na atualidade muito do poder transgressivo da performance tem-se perdido com as extensões da cultura de massas. É o caso dos *reality shows* na televisão, mas também da própria arte da performance, nos seus formatos de *reenactment*, que vêm diluindo assim, cada vez mais, os contornos que pareciam fazer parte da sua especificidade ontológica. O palco para as *reperformances* tem sido frequentemente o próprio museu, sendo o seu motor a repetição mesmo que incompleta (opondo-se ou tornando ambíguas as noções de originalidade e efemeridade definidas pela arte da performance), o que lhe confere, por um lado, um estatuto de “histórico”, de conservação e referencialidade, de visibilidade e, por outro, de quase espetáculo e teatralidade. Através da repetição, a *reperformance* ganha uma fórmula apurada, onde a eficácia dilui a inovação, transgressão e risco, uma vez que o guião é conhecido e os seus efeitos são de alguma forma esperados, mesmo quando o contexto e os públicos são diferentes. Este é um processo que Richard Schechner, na masterclasse sobre *Performatividade* em Konstanz, denominou de “vanguarda conservadora”, no sentido de uma vanguarda conservada

e preservada, sustentada pela reciclagem e recuperação de um arquivo existente. É o caso de Marina Abramovic, que iniciou esse processo, tendo vindo a reperformar obras da vanguarda da performance, onde se incluíam as suas próprias performances, assim como as de outros artistas como Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Joseph Beuys, Valie Export, em museus como o Guggenheim (2005), o MoMA (2010) e a Tate Modern (2014). Note-se que este processo, acontece no mesmo tempo: que a performance recupera temas icónicos do teatro, como aconteceu com a performance *Faust*, da criadora Anne Imhof, apresentada no pavilhão da Alemanha em 2017 e que ganhou o Leão de Ouro desse mesmo ano na Bienal de Veneza; e que as artes performativas e as artes em geral, vieram também a desenvolver um caminho de aproximação à performance, existindo diversas peças e obras com carácter de acontecimento, apresentadas com total improvisação, ou em cima de acontecimentos e experiências reais, não reproduzíveis. Os dois caminhos são possíveis num tempo de “performance expandida” (Fischer-Lichte, 2019).

O *reenactment* e a reperformance têm impactos sobre a transgressão e risco presentes à ontologia da performance. É importante então definirmos estes conceitos. O sociólogo Chris Jenks define no seu livro *Transgression* (2003) o conceito dizendo-nos que este remete para uma escala contínua tanto vertical, como horizontal, onde se dispõem as noções de sagrado-profano, bom-mau, normal-patológico, saudável-doente, pureza-perigo, alto-baixo, centro-periferia. Transgressão é metáfora do excesso: transporta-nos para o nosso sentido dos limites; ou seja é o que excede os limites e as fronteiras. Contudo, nas palavras do autor: “temos que afirmar que a existência humana é a experiência constante dos limites, talvez por causa da absoluta finitude da morte” (2003, p. 3). Nesse sentido, “transgressão não é o mesmo que desordem, ela abre para o caos e lembra-nos a necessidade da ordem. Transgressão envolve hibridização, a mistura de categorias e o questionamento das fronteiras que separam categorias.” (*idem*).

Mary Douglas, por seu turno, define o conceito de risco da seguinte forma: “A noção de ‘sujo’ e as noções relacionadas de ‘contaminação’, ‘impuro’ e ‘profanação’ são parte inerente de ideias acerca do perigo e risco. Estas noções emergem de conceitos culturais que se relacionam com as fronteiras, classificações e categorias, cuja violação confunde valores e expectativas culturais. Nesta abordagem, ‘risco’ pode ser percebido como uma resposta cultural à transgressão: a ação de quebrar um tabu, cruzar uma fronteira, cometer um pecado. No cerne destes ‘riscos’ há a dimensão emocional das dimensões de transgressão: raiva, ansiedade, frustração, ódio, fúria, medo” (citado por Lupton, 1999, p. 45).

Os riscos que recebem mais atenção são legitimados afirma Douglas por princípios morais. O conceito de risco, como parte de uma sociedade individualista é invocada para proteger os indivíduos contra os outros, já que o diálogo acerca do risco possui um papel equivalente ao tabu ou ao pecado mas, funciona no sentido inverso, em vez de procurar proteger a comunidade é a favor de proteger o indivíduo.

Para melhor percebermos o papel que a transgressão e o risco detêm parece-me ainda importante apresentar a definição que Michael Foucault dá de autor. Diz o filósofo que “os textos, os livros, os discursos começaram a ter autores na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, i.e., na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (2000, p. 47). Ora na prática da linguagem performática, o corpo é utilizado como meio, é empregue como intersecção entre arte e vida, como discurso.

Os temas da atuação do corpo e da sua emancipação tanto das normas teatrais como dos recursos da ilusão cénica, constituindo-se como puro devir, oposto à *mimese*, à *representação* (Monteiro, 2010, p. 271) virão a ser dominantes na segunda metade do século XX.

Os percursos dos movimentos conceptual e acional não só consideram o corpo como via de representação do discurso, como descobrem a sua função como objeto: como *Living Sculpture* (Piero Manzoni, Charlotte Moorman, Gilbert Georg, Tim Ulrichs), como *Pincéis Vivos* (Yves Klein, Kazuo Shiraga).

A performance diz-nos Ralf E. Remshardt (2004) ganha espaço quando a “arte” já não é circunscrita pela separação do artista e do objeto e a expressão artística migra do finito, do trabalho imutável para o transitório, para o momento de risco da performance. O espectador da performance é convidado, por vezes, mesmo forçado a integrar o fazer da arte, nalguns casos é mesmo o seu objeto, como aconteceu de Vito Acconci em *Following piece* (1969), onde o artista “persegue” pedestres não iniciados.

Esta frequente ambiguidade da performance entre sujeito e objeto lembramos, sublinha este autor, o código carnavalesco. Aí também, “o espectador e o performer são frequentemente indistinguíveis e intermutáveis e as fronteiras do evento são incertas (...). Por isso, a crítica Sally Banes (1963) usou a linguagem backhtiniana para descrever a emergência do género da performance, chamando ao corpo ‘eufórico’ destes artistas ‘um corpo da performance carnavalesca’. E, de facto, uma performer como Carolle-Schennemam, (...) no seu espetáculo aliméntico *Meat Joy* (1964) sumariza o imaginário banquetário backhtiano na sua ‘apothéosis de plenitude libidinal’ (...). Perceber a performance torna-se, literalmente, *digeri-la*” (2004, pp. 51-52).

Se nestes “gestos gustativos”, seguindo ainda a perspetiva deste autor, reconhecemos o esforço de recapturar o espírito celebratório do carnaval, a história da performance ampliou a ameaça à zona de confronto proposta pelo carnaval, com a introdução da ideia de choque. Situam-se neste extremo os Acionistas Vieneses (Hermann Nitsch, Otto Muhl, Rodolf Schwarkogler e Gunter Brus), que evoluíram no sentido da criação de “ações materiais” provocatórias onde o excesso estava presente através do abuso de corpos humanos nus e do uso de carcaças de animais em rituais, por via de matérias orgânicas, como tinta, saliva, sangue, carne, ovos, etc. Intitulando-se de O[rgias]. M[istérios]. Teatro. o grupo procurava criar espetáculos onde se exibia o risco físico e de choque, produzindo “uma dramaturgia do orgânico”. Na sua forma mais extrema, o corpo transforma-se inversamente em anti-corpo. Esta submissão ao risco físico tornou-se, afirma ainda Remshardt, uma forma de autenticar as experiências do corpo e da arte corporal, como é exemplo Chris Burden, cujo trabalho Cynthia Car classificou de terrorismo, quando pediu, para dispararem sobre si próprio em *Shoot* (1971), ou se expôs a ser eletrocutado numa galeria se os membros do público escolhessem deitar água por cima dos cabos de eletricidade. Pane, Stelarck, com a ideia de corpo em risco, Orlan, com a ideia de arte carnal, mas também Acconci e Abromovick confrontaram o espectador com o perigo e dor. Como sintetiza Remshardt violência, assassinato, tabu são alguns temas a partir daí trabalhados em performance. Abromovick em *Ritmo* o quebrou todas as regras da transgressão, de reserva e ética: “pedi ao público para experimentar o poder do confronto” (citado por Remshardt, 2008, p. 55). A performance emerge assim da mistura de dois códigos: carnaval e riso (cultura popular, no sentido de Bakhtin) e sacrifício e terrorismo (cultura eclesiástica oficial): “No código carnaval, o corpo torna-se tudo, no código sacrificial, desaparece, torna-se inescapável e não durável” (2008, pp. 58).

A passagem da performance para a reperformance, apesar de permitir a sua revivificação, conferindo-lhe mais vida, já que o seu registo e o seu testemunho deixam-nos dela outros ecos, diminui-lhe geralmente a transgressão e risco, modificando-lhe a “especificidade” e aproximando-a das restantes artes de repertório.

Não me alongarei mais nestas definições em torno da performance. Alerto apenas que esta leitura que dei aqui apenas revela algumas das inúmeras problemáticas presentes neste género artístico. Este é de facto um campo crítico e complexo e que se expande continuamente. Voltarei no decurso das histórias da arte da performance portuguesa a alguns destes temas incluindo estes e outros autores referenciais, chamando a atenção que não me é possível, nem penso ser

produtivo fazer aqui uma história desta transgressão, presente quer nos ritos étnicos ancestrais, quer nos rituais atuais, existentes em diferentes realidades culturais configurados por espaços liminais ou liminóides, que Victor Turner, no seu livro *Antropologia da Performance* (1987) denominou por momentos de transição, ritos de passagem com capacidade de transformação do eu; quer ainda presentes na dinâmica carnavalesca existente também desde os ritos gregos, onde o mundo temporariamente se inverte, fica de “pernas para o ar”, como um *second world* onde todas as regras podem ser basculadas. Também não me é possível desenvolver aqui uma “História” da performance internacional, nem mesmo uma súpula da história da performance norte americana e do centro da Europa, como foi desenvolvida por RoseLee Goldberg desde 1979, até porque outras histórias “nacionais” ou de outras “geografias” têm vindo a ser construídas. Exemplo recente em hemisférios diferentes são os livros *Performance Art in China* de 2006 de Thomas J. Berghuis, ou um caso mais recente a obra de 2015 *Performance Art in Ireland – A History* de Áine Phillips. Este processo de recuperação das histórias da performance levou mesmo à constituição na Europa da rede internacional “Networkin Performing Art Histories”, à qual pertenço desde 2017.

Esta aproximação à “História”, ou às histórias da arte da performance portuguesa, partem, reafirmo, de uma leitura em construção e sobre os pressupostos de que não existe uma data inaugural para a sua emergência, fator que tem levado a que tanto em Portugal como internacionalmente venham surgindo novas nomenclaturas e classificações que são recatalogados para a área da performance. Ao conjunto de artistas que “nomeei” pela primeira vez em Portugal, na minha tese de doutoramento defendida em 2007, com esta vocação performativa, como foi o caso de Almada Negreiros ou Ernesto de Melo e Castro, não exclusivamente performers no sentido estrito, e nem se auto intitulado de performers, podem vir a ser acrescentados continuamente outros nomes. Parto assim de uma convenção, a partir de algumas evidências, ao iniciar esta leitura no início do século XX. Novas evidências podem recriar estas “Histórias”.

CAPÍTULO 2

DAS PROTO-PERFORMANCES À PERFORMANCE

1.1. AÇÕES FUTURISTAS E SURREALISTAS E O TEMPO DA DITADURA

Se seguirmos a perspetiva defendida por RoseLee Goldberg, no seu célebre livro, que temos vindo a referenciar e já traduzido para português com o título *Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente* (2007), encontramos em Almada Negreiros a figura principal em Portugal dos mesmos movimentos artísticos onde emergiu uma atitude performática (não esquecendo embora com menor acionismo estético-corporal, Santa Rita-Pintor ou Amadeo de Souza-Cardozo). “Atitude” disseminada um pouco por toda a Europa pelos modernismos artísticos, nomeadamente pelo Futurismo, mas também pelo Dadaísmo, uma vez que a arte portuguesa seguiu esses movimentos com alguma *décalage* temporal¹, ainda que este atraso dentro do próprio contexto do país e daquilo que vem sendo analisado como os modernismos do sul (Leal, 2016), ou mesmo do questionamento da própria existência do modernismo (Latour, 1994), não seja revelador da complexidade que lhe é inerente.

Como refere Goldberg neste livro, apesar da maior parte dos movimentos “modernistas” terem sido objetivados em obras de arte acabadas – e aqui saliente-se que a autora afirma que o “grito” de Marinetti parece ter sido primeiro

¹ A *décalage* da inscrição da prática do movimento em Portugal não se deveu à falta de publicação do futurismo. Poucas semanas após a publicação do Manifesto Futurista no jornal *Le Figaro*, Bettancourt Rabello, açoriano temporariamente residente em Paris e membro do Orfeu, publicou no Diário dos Açores (um original disponível no Arquivo do performer Manoel Barbosa) o manifesto do Marinetti. Posteriormente, outros jornais de Lisboa referiram e editaram textos teóricos sobre o Futurismo).

ouvido pelos artistas plásticos – a partir do futurismo os artistas encontraram (em ciclos sucessivos) os seus caminhos na performance, meio através do qual testaram as suas ideias artísticas. De facto, o artista italiano Frederico Marinetti apresentou em 1909 o manifesto ao Futurismo no Jornal *Le Figaro*, em Paris. Não sendo o primeiro manifesto existente, já que outros proto-manifestos já tinham sido escritos na imprensa ou mesmo em prefácios de livros², este teve repercussões numa atitude performática, levando a que algumas das ações artísticas pudessem a partir daí ser recatalogadas como arte da performance. Este “grito” contra todas as convenções e instituições artísticas tinha subjacente uma crença prometeica no Homem como agente capaz de modificar o curso da “História” e apelava a uma ideia de progresso e de “nova ordem” que, no caso italiano, fazia até elogios à guerra. Ideologia a que o dadaísmo se oporá, criando, por isso, o seu porto de abrigo, em 1916, em Zurique, no Cabaré Voltaire e constituindo-se como uma comunidade artística que vivenciando o exílio fez uso do *nonsense*, cuja imagem é, desde logo, fixada na célebre aparição de Hugo Ball como uma espécie de supremo sacerdote no Cabaret Voltaire proferindo um poema numa linguagem inteiramente inventada. Em Lisboa, também Almada Negreiros procurará fazer da sua vida em todas as ocasiões e a propósito de tudo, espetáculo³, sendo protótipo dos “*Homo Performens*” (Melchior, 2004), ou “Homens de Teatro” (Henriques da Silva, 2002), constituindo-se no artista que procura ter uma experiência “performativa” sobre todas as artes.

Foi nessa condição, e seguindo o modelo organizacional e informal do modernismo⁴, que Almada apresentou alguns dos manifestos mais marcantes da história do futurismo português e que o tornaram um referente para as gerações artísticas futuras em Portugal. É o caso da “Cena do Ódio”, um

² Encontramos antecedentes do manifesto tanto nos primeiros românticos, como os irmãos Schlegel, e até em Richard Wagner, que já haviam manifestado publicamente e de uma forma programática, as suas intenções artísticas na imprensa escrita emergente – os primeiros, publicando “Da Incompreensibilidade” (1800), no jornal *Athenäum*, o segundo publicando um ensaio intitulado “A Ópera Alemã” (1836) no jornal *Laube*, uma espécie de *proto-manifesto* da obra que em 1849 publicaria sob a denominação de *A Obra de Arte do Futuro* – a verdade é que o manifesto se tornou uma *arma* para promulgar novos programas artísticos, anteriormente apresentados geralmente nos prefácios dos livros, como aconteceu com o célebre manifesto romântico *Do Grotresco e do Sublime* de Victor Hugo, inserido no seu livro *Cromwell* (1827).

³ Na sua atividade profissional Almada nunca se procurou ancorar numa categoria artística específica mantendo antes uma “intensa e incessante quanto estranha relação com as artes do espetáculo, em todas se intrometendo, mas em nenhuma se fixando, como que perseguido por um desejo de totalidade que lhe impedia a opção” (Santos, 1993, p. 6). Foi desenhador (de cenários, figurinos, cartazes, programas), dramaturgo, crítico, bailarino, coreógrafo, ator de cinema e encenador teatral.

⁴ É em pequenos cafés, soirées, *cabarets* que se desenvolve um novo modo organizacional de fazer arte, tendo como mediadores os próprios artistas, centrado no acontecimento e *pensado* performativamente como algo disruptivo que deve *provocar emoções fortes sobre espectador*, ativando o seu sentido crítico.

texto-poema-teatro-performance, que atacava a sociedade portuguesa em todas as suas frentes atávicas; d'O *Manifesto/Anti-Dantas/E/Por/Extenso/Por/José de Almada Negreiros/Poeta d'Orfeu/Futurista e Tudo*, que reagia contra os escritores e dramaturgos do tempo, simbolicamente protagonizados por Júlio Dantas, na sua célebre frase “Abaixo a Geração! Morra o Dantas! Morra! Pim”. Mas é o caso também e em particular, da *Conferência Futurista*, preparada na sua totalidade pelo próprio Almada como espetáculo, que a apresentou vestido de fato-macaco estilizado⁵ e tendo como cenário as costas de uma pintura voltada para o público no *Teatro da República*, no dia 14 de abril de 1917. Nesta conferência que, apesar da pequena audiência, teve uma projeção ampla através da imprensa, surgindo no jornal *A Capital* como *O Elogio da Loucura*, foi apresentado o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, da sua autoria, mas, também, o *Manifesto Futurista da Luxúria*, de Madame de Saint-Point e a conferência de Marinetti *Music-Hall et Tuons le Clair de Lune*, tendo sido anunciados, ainda que nunca tenham acontecido, “um espetáculo prático e positivo do Futurismo” de cuja segunda parte constaria “uma comédia futurista em que tomariam parte, interseccionadamente, os melhores números de variedades atualmente em Lisboa e ainda uma tourada”⁶. Esta conferência performática apresentava-se como uma crítica ao espírito nacionalista português, preso à História, à nostalgia e ao saudosismo e, portanto, como um programa de recriação da pátria portuguesa do século XX.

Tendo em conta a evolução política do país, dir-se-ia que o período seguinte, entre 1930 e 1974, poderia conter em si os elementos necessários para a formulação da hipótese de que a existência de um regime ditatorial tão longo no tempo (1926-1974) e de matriz conservadora⁷ teria diminuído o ímpeto dessa arte híbrida,

5 Talvez influenciado pelo dadaísta John Heartfield que apareceria exclusivamente de fato-macaco azul, a quem foi atribuído a título *Montteurdada*, ou seja, Mecânico Dada. Note-se que o futurismo português foi descoincidente no tempo com o futurismo internacional, tendo na esfera internacional já sido iniciado o dadaísmo, recolhendo o futurismo português as duas influências.

6 No futurismo, temos desde os famosos *soirées* italianos, encabeçados por Marinetti, até às saídas dos futuristas russos, que fazendo jus à frase de Maiakóvski “o futurismo é para nós, jovens poetas, a capa vermelha do toureiro”, do seu manifesto *Carne também para nós*, de 1914, apareciam muitas vezes na rua vestidos de forma apalçada e mascarados, com roupas exóticas, rostos pintados, cartolas, casacos de veludo, brincos, e rabanetes ou colheres nas casas dos botões.

7 Ao contrário dos totalitarismos italianos e alemão onde as ruturas assumiram a forma de *revolução*. Esse potencial *revolucionário* também esteve presente na ideologia nacional, através de uma minoria, a que pertencia António Ferro, e onde se apoiava o referido futurismo de Almada, não sem críticas e incompreensões. Efetivamente, Almada continuou a sua busca da novidade no espetáculo tendo com a emergência dos *Ballets Russes* de Serge Diaghilev, espécie de síntese artística pós-wagneriana que combinava encenação, cenografia e música inventiva, começado a sonhar com a criação de bailados em Portugal que chegou mesmo a desenvolver como o *Sonho da Princesa da Rosa*. Bailados que pouco se assemelhavam ao género referente, e antes representavam um género bastante amador, o que atesta principalmente a pouca informação e formação na área. Foi Almada, portanto, que acabou por receber em 1917, em Portugal, os *Ballets Russes*, tendo publicado mesmo no número único do *Portugal*

indefinida e transgressiva, que se enunciava performativamente em Almada. No entanto, a História parece mostrar que a par de uma arte *legitimada* pelo Estado coexistiu sempre uma *arte marginal*, e que os *condicionamentos* impostos para manter a primeira como arte canónica, ainda que possam ter reduzido e retardado as ações de transgressão artística⁸, não lhes diminuíram, necessariamente, o seu valor contestatário.

A comprovar esta segunda hipótese temos o testemunho de um crítico português que, em 1952, depois de ter visitado uma exposição Surrealista portuguesa, numa famosa casa de móveis de Lisboa, a Casa Jalco, referia: “dentro desta estridente exposição, tanto nos julgamos no meio de uma câmara de horrores, de que fosse guardião o Dr. Jekyll, como no fundo do mar, entre uma fauna monstruosa e truculenta” (citado por Tchen, 2001, p. 184⁹). É ainda estupefacto que este crítico, confrontado com a evidência de algumas das obras terem sido vendidas, o que atestava a existência de admiradores deste tipo de arte, se questionava sobre “o que veremos Santo Deus, no ano 2000?” (*idem*).

Nesse tempo futuro – o(s) ano(s) 2000, que traduzem hoje o nosso presente – esses “monstros artísticos” antigos aparecem com um poder transgressivo evidente não só face às condicionantes contextuais da época de onde emergiram mas, especialmente, em contraponto face à sociedade atual em que o híbrido se encontra *normalizado* (Madeira, 2010). E, no entanto, estes “monstros” da arte Surrealista, mais uma vez, surgiam relativamente tarde na cena nacional, desfasados do seu *tempo* de emergência em Paris cerca de duas décadas¹⁰, e com uma

Futurista um manifesto de alerta para esta forma de arte nova. Ação de mediação indispensável num contexto em que a própria crítica tinha dificuldades em analisar este tipo artístico novo, apresentando declarações como: “é uma fantasia do manicómio, indiscutivelmente caricatural. Espécie de ode futurista, concebida por farsantes e dançada por malucos. O cenário não vale nada” (Santos, 1993, p. 19) ou mesmo “o guarda-roupa, por vezes original, carece contudo, em absoluto, do luxo que lhe é indispensável e que tão reclamado foi. Finalmente, o cenário, sem uma nota de arte, fez-nos recordar as ‘manchas’ caricatas da pintura ‘futurista’” (*idem*). Quanto ao público, é alguma da crítica mais esclarecida que faz um retrato do seu atavismo: “conquanto me choque o meu sentido estético, não acho extraordinário que o nosso público acolhesse friamente os bailados russos, tanto mais que se lhe pusermos em desconto a sua falta de educação estética, a sua atrofia da sensibilidade, o automatismo intelectual, mercê do desleixo em que jaz e que o tem deixado arrastar-se e anda, principalmente por não ter condições para apreciar as grandes manifestações do Belo (...). Exagerado seria querer que o grande público compreendesse e sentisse até, essa moderna e fenomenal maravilha de ouvir com os olhos” (*idem*).

8 E de facto como referem Maria Jesus Ávila e Perfecto E. Quadrado (2001), nos anos 20, 30 e 40 as questões de modernidade, *interrompidas* nos anos 10, só excepcionalmente são retomadas (2001).

9 Esta citação apresentada no livro de Adelaide Tchen *A Aventura Surrealista*, foi retirada, segundo a autora, de *Vida Artística. Exposição de Azevedo, Lemos e Vespeira*, em *Diário de Lisboa*, 8 Jan. 1952. J. A. França atribui a notícia a Artur Portela.

10 O mercado da arte internacional já há muito que via nestes desenvolvimentos surrealistas um interesse renovado, institucionalizando-o e legitimando-o, através da criação de *megaexposições*, como

existência efémera, que se circunscreveu entre 1947 e o início de 1952 (enquanto “movimento artístico”), culminando nessa exposição “monstruosa” da Casa Jalco.

Evidentemente, que o seu poder transgressivo não pode ser analisado sem se tomar em linha de conta que ele é construído no contexto de uma política cultural, uma *Política do Espírito*, orientada para as massas¹¹ e em que a aposta modernista estava presa do controlo do Estado que combatia:

‘tudo o que é feio, grosseiro, bestial [...] por simples volúpia ou satanismo!’, ‘pinturas viciosas do vício’ ou ‘literatura sádica’, produtos de ‘escavações freudianas’ realizadas por ‘infatigáveis e doentios rebuscadores de contradições’ verdadeiros ‘déspotas da liberdade de pensamento’ reclamados ‘intelectuais livres’ (António Ferro citado por Tchen 2001, pp. 49-50).

Política, que não anulando as raízes de uma arte marginal e mais híbrida contribuiria, sem dúvida, para o seu desfasamento temporal em relação ao movimento internacional. O *espírito dessa política* era, aliás, patenteado por exposições oficiais de que é exemplo máximo a *Exposição do Mundo Português* realizada, em 1940, como uma mostra artística que pretendeu ter uma base “informativa de cariz pedagógico, de valorização de um passado heroico e imperial, transmitindo valores atemporais que promoviam o sentimento de orgulho pátrio e de credo nacional. Redimensionava-se a história e os seus protagonistas numa linha que, saindo do passado, desembocava no presente, incluindo-o” (Tchen, 2001, p. 51), sendo que aos modernistas escolhidos era exigido “equilíbrio” para que não enveredassem em “desvios”.

Apesar desta regulamentação face à arte possível, algumas fissuras foram-se abrindo, permitindo que as obras e ações performativas transgressivas a essa cultura oficial fossem emergindo e construindo o seu espaço. Para esse facto, em muito contribuiu o contato e participação de alguns artistas nacionais na

a organizada em Londres por Alfred Barr, em 1936, a que este deu o nome de *Arte Fantástica, Dada, Surrealismo*, onde estavam presentes a arte do maravilhoso e do anti racional (Kachur, 2001) para a qual foi criado um catálogo que quando chegou a Paris foi uma revelação para muitos, como é exemplo o testemunho seguinte: “devo dizer que quando chegou a Paris o catálogo da exibição com a sua iconografia desde Bosch até *The Marvellous Potato* ... os surrealistas descobriram que a sua árvore genealógica tinha raízes que eles próprios não imaginavam” (citado por Kachur, *ob.cit.*, p. 17).

¹¹ Segundo esta historiadora, sob a diretriz política de António Ferro “promovia-se um discurso ideológico acessível, por intermédio de uma dinamização cultural e popular, criando exposições de arte moderna, de arte decorativa, festas comemorativas do passado histórico, concursos de estações floridas, teatro para o povo, bailados do Verde-Gaio, marchas populares, etc., etc.” (Tchen, 2001, p. 49)

realidade artística internacional. António Pedro¹² terá sido nesse processo uma figura central¹³, não só devido ao seu percurso profissional bastante divagatório por todas as expressões artísticas e não artísticas¹⁴ mas, também, pelo seu posicionamento político (que perfilhou primeiro o fascismo para depois enveredar na oposição contra o mesmo) e principalmente pelo seu cosmopolitismo. Foi um António Pedro, experimentalista, artista plástico e poeta, que juntamente com artistas como Duchamp, Picabia, Arp, Miró, entre outros, assinou em 1935, em Paris, o *Manifesto Dimensionista*¹⁵, que traduziu e publicou, em Portugal, na mesma altura. Tratava-se de um manifesto que promulgava uma vertente artística muito próxima do Surrealismo, ainda que a dimensão política-social fosse esbatida e a ênfase fosse dada à componente artística que se centrava na inter-relação estética de várias artes com vista a uma dimensão unitária. Esse manifesto, que se seguia a um outro, que se chamara *Planismo*¹⁶, era justificado por uma necessidade de hibridação artística, que alterava as questões de espaço e tempo, assumindo um objetivo com “contornos algo wagnerianos, quando propõe a abolição de ‘todos os antigos limites e fronteiras das artes’: uma ‘Arte Cós mica’” (Oliveira, 1999, s.p). Nas palavras do próprio António Pedro: “a poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia. Ao encontrarem-se as duas no

12 Que segundo José Augusto-França foi um dos intelectuais que se apresentou à frente para reivindicar o lugar desses “modernistas” na Exposição do Mundo Português de 1940, ainda que num jogo com regras impossíveis, onde a influência vanguardista de António Ferro nesse palco era perdedora em relação a uma linha mais conservadora de Duarte Pacheco (1979, p. 93).

13 E mesmo uma figura “útil” como reiteradamente seria apresentada a sua necessidade nos grupos surrealistas portugueses (Oliveira, 1999)

14 Segundo Maria Jesus Ávila a carreira de António Pedro caracterizar-se-á desde o início pela diversificação e pelo desejo de criar plataformas de informação, participação e animação cultural (2001, p. 10).

15 Como refere Fernando Matos Oliveira na ontologia poética de António Pedro “Numa perspetiva histórica, o *Dimensionismo*, que chega a Portugal pela mão quase solitária do próprio António Pedro, vinha imbuído do espírito impetuoso de movimentos que conhecêramos nas décadas iniciais do século. Chega-nos, no entanto, numa altura em que a tradição do novo começava de facto a ter um passado entre nós. Um passado que a *presença*, mais do que assumir, tratou de legitimar criticamente. A impressão que fica da leitura do *Manifesto Dimensionista* é, pois, a do restabelecimento de um elo quebrado com a geração e os ismos de *Orpheu*” (1999, s.p.) Mais à frente este autor afirmará que o *Dimensionismo* representará no nosso país uma anacronia: “ele é dos poucos que quase simultaneamente está em Lisboa, em Paris ou em Londres”.

16 Como refere ainda Oliveira: “O planismo sugere a substituição paradigmática da ‘linha’ pelo ‘plano’ e o texto reivindica, como era usual na retórica do manifesto, a novidade absoluta de tal substituição. Haveria que trazer aqui a argumentação que, nos anos 60, a poesia experimental mobilizaria num ataque igualmente dirigido contra a literatura instituída”, voltando, pois, a tocar na mesma questão (1998, s.p).

mesmo caminho nasceu uma nova arte – chama-se poesia dimensional” (citado por Tchen, *idem*, p. 59).¹⁷

Foi nessa conjuntura e sob a mediação de António Pedro que, em Portugal, foram divulgadas as primeiras obras (em 1936) que “incluíam uma intenção estética surrealizante”¹⁸ onde surgem “formas híbridas compostas por animais e vegetais antropomorfosados, ou corpos objetualizados” (*idem*, p. 60), e se veio a desenvolver uma exposição na *Casa Repe*, em Lisboa, no ano de 1940, onde participaram também António Dacosta e Pamela Boden, que procurou traduzir uma visão não oficial da arte portuguesa¹⁹ durante o período da Exposição do Mundo Português e onde António Pedro terá também uma atitude performativa, brincando com balões coloridos e fazendo citações incluídas no catálogo da exposição.

Foi ainda António Pedro quem serviu de *mediador* entre as vanguardas internacionais, nomeadamente, Breton, e os jovens “surrealistas” emergentes em Portugal. Alguns deles, ao tempo com diminuto conhecimento sobre o *movimento Surrealista*, como será enunciado mais tarde por Cesariny: “que sabiam do surrealismo ou de dada todos aqueles jovens que apareciam no Café Hermínius na década de 40? Absolutamente nada” (citado por Tchen, *idem*, p. 66). Ainda que nesse mesmo café e na condição de alunos da escola António Arroio, tenham sido *performers* das suas primeiras obras de *cariz surrealizante e dadaísta*, como é também referido por F. Azevedo: “todo o programa do Hermínius, teve *happenings* muito engraçados, era todo ele um programa de humor, de *calembour*, de anedota e trocadilhos plástico-literários” (*idem*, p. 156).

E é mesmo sem grande consciência dessa herança histórica que alguns desses mesmos jovens, onde se inscrevem nomes como os de Alexandre O’Neill, António Domingues, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Mário Cesariny e João Moniz Pereira, juntamente com António Pedro, António Dacosta e também o então jovem crítico de arte José Augusto França, que no ano de 1947 nasce em Portugal o *Grupo Surrealista de Lisboa*, o mesmo ano em que se realiza em Paris

17 Interessante será verificar que algumas das suas obras realizadas entre 1934 e 1936, apresentadas como poemas dimensionais, são mais tarde catalogadas como quadros (Ávila, 2001, p. 12).

18 Na sua obra aparecem formas híbridas que originam “(...) sentidos insólitos só pelo facto da sua reunião, através de associações que não dependem da lógica ou da analogia. O absurdo provocado pela rutura das relações lógicas entre figuras ou no seu interior, acumulações irracionais que transformam o quotidiano numa realidade diferente, provocando desorientação e surpresa, às vezes assombro e até espanto. A fealdade, convocada por António Pedro, penetra para libertar a arte dos constrangimentos que o belo lhe impõe, assim como se introduz o mau gosto, o desagradável e monstruoso, a violência, na esperança de restituir à obra de arte o vigor, a ironia e uma certa ‘*atraência misteriosa*’, contrariando os cânones do bom gosto, ainda infalíveis em Portugal” (*idem*, p. 14).

19 Nesta mostra “a ausência de uma vontade estetizante, o apelo à fealdade e ao mau gosto e as provocações dos trabalhos expostos questionavam os valores de ordem e equilíbrio, assim como a ideia de uma arte nacional, que a exposição de Belém consagra” (Ávila, 2001, p. 18).

a *Exposição Surrealista*, uma grande exposição internacional com as obras de um movimento já consagrado.

A influência de António Pedro e também de António Dacosta foi ainda estruturante para a consolidação do grupo nos seus primeiros tempos de vida, tendo mesmo acontecido a primeira exposição, ou o *voto contra o fascismo*, do *Grupo Surrealista de Lisboa* em 1949 no *atelier* destes dois artistas. De sublinhar ainda que é atribuída também a António Pedro a existência da primeira galeria comercial em Portugal, a UP, que terá existido entre 1932 e 1938.²⁰

Situada numa água furtada no número 25 da Travessa da Trindade, a subida até ao local da exposição *o voto contra o fascismo* foi desde logo incluída, como acontecia com a ocupação dos espaços dos surrealistas internacionais, como parte integrante de uma ação promotora de *espanto*:

as pessoas entravam com um ar completamente esfaldado e encontravam-nos a dançar com um velho manequim articulado. E, como ignorávamos maliciosamente quem, esbracejando e espumando de raiva pelo esforço despendido, amaldiçoava ‘tamanhas aberrações’, saíam ainda mais esbaforidos e, por vezes, escorregavam pelas escadas abaixo que eram íngremes e mal iluminadas (citado por Tchen *idem*, p. 161).

A essa ação juntava-se ainda a própria capa do catálogo da exposição, logo censurada, onde se perguntava: “Depois de 22 anos de medo ainda seremos capazes de um ato de liberdade? É absolutamente indispensável votar contra o fascismo” (Ávila, 2001, p. 59).

Apesar da história do Surrealismo em Portugal não se revelar um “movimento” coeso, fazendo-se antes de tensões dissidentes que levaram muito cedo a um reagrupamento bicéfalo, onde Cesariny veio a ganhar um papel importante na formação do anti-grupo *Os Surrealistas*, do qual foram excluídos António Pedro e José Augusto França, essa sua vertente coletiva transgressiva que fazia apelo à ação performativa esteve sempre presente até 1952²¹, altura em que, com a exposição da *Casa Jalco*, se processará um movimento de dispersão que levaria a que a partir daí os percursos passassem a ser individuais. É nesse momento que os dois

²⁰ Vide Santos & Melo (2001, p. 114) e Melo (1999).

²¹ Transgressão que começou logo no facto de nenhum dos surrealistas que passaram pela Escola António Arroio ter terminado algum curso superior. Aliás, a passagem por Belas Artes foi mais um passo para uma *marginalidade* e para a procura de uma resposta que ia contra o instituído. A exposição de 1952 na *Casa Jalco*, no Chiado, acabará por ser inconscientemente dirigida contra esta escola (Tchen, *idem*, p. 158).

grandes protagonistas deste movimento, António Pedro e Cesariny, vão enveredar por caminhos diversos. Enquanto que o último continua a sua viagem como poeta pintor surrealista, o primeiro irá afastar-se do Surrealismo, iniciando um novo percurso ligado à encenação teatral, no Porto.

Durante esta curta *viagem* coletiva dos surrealistas, o imaginário da crítica não irá nunca deixar de oscilar entre a abominação – explícita pelo recurso constante às palavras “monstro” e “estranheza”, continuamente reforçada aliás pelos próprios artistas²², havendo quem à altura a conotasse, como Hitler tinha feito, de “arte degenerada”²³ – e a identificação de um “atraso” e de uma “desatualização” à luz de uma História já avançada internacionalmente.

Apesar desde atraso temporal ser real, como já referimos, ele é também passível de ser relativizado não só porque houve múltiplos e diferenciados “modernismos”, mas também porque deveremos ter em conta que o Surrealismo não só se apresenta como uma raiz da evolução do híbrido nas artes cujo valor de rutura, de transgressão, é inestimável²⁴ em Portugal, como contém em si a marca da

22 Ainda em 2004 o próprio Mário Cesariny desenvolverá, embora sob encomenda, uma seleção de textos sobre esta temática a que deu o nome de *Horta de Literatura de Cordel – O Continente Submerso, o Grande Teatro do Mundo, Os Sobreviventes do Dilúvio: monstros nacionais, monstros estrangeiros*.

23 Imaginário complementado com os extensos relatórios da PIDE sobre as sessões surrealistas. Num relatório sobre uma sessão no Jardim da Universidade de Belas Artes, em 1949, pode ler-se sobre a intervenção de Cesariny: “os poemas tiveram o condão, segundo auscultei na assistência, de serem compreendidos unicamente pelo autor. Estas composições foram alcunhadas de desonestas e de mistificações. Um amontoado de monstruosidades assim como uma comunicação que fizera sobre o surrealismo, absolutamente incompreensível por 99% da assistência, um amontoado de palavras que só o autor deveria ter compreendido, falava de eletricos e logo associava o Teatro de D. Maria II, livros de pornografia onde dobrar das páginas do canto esquerdo o mais sensibilizara, crocodilos com oásis, em suma, uma sinfonia muito estranha que só o autor teria compreendido.” (Tchen, 2001, p. XIV). Cerca de 15 anos antes, em 1934, no Comício do Partido Nazi, Hitler tinha aberto caminho para este processo pronunciando-se sobre ao papel nefasto das vanguardas numa declaração: “todas as tolices artísticas e culturais dos cubistas, futuristas, dadaístas e afins não são nem seguras em termos raciais, nem toleráveis em termos nacionais” (excerto retirado da exposição *Arte Degenerada*, apresentada em parte, no Museu Berardo em Sintra entre maio e outubro de 2005. Em 1937 foi sob esse mesmo nome *Entarte Kunst (Arte degenerada)* que foi inaugurada no Archäologisches Institut em Munique, a 19 de junho de 1937, pelo próprio Hitler uma exposição em que eram apresentados por este os *monstros artísticos* das vanguardas: “em vosso redor, veem os monstruosos rebentos da insanidade, do atrevimento, do disfuncionalismo e da mais absoluta degeneração. Aquilo que esta exposição oferece inspira horror e desgosto a todos. Também na União Soviética a relação com as vanguardas não foi pacífica. Ai os mesmos artistas de vanguarda que participaram na Revolução Bolchevique, depois desta, foram presos pelos revolucionários instalados, por causa dos seus *monstros artísticos*, agora conotados como perigosos para a vigência da ordem – aconteceu com Tatlin, Filonov, Malevitch, tendo sido proibida a exposição dos seus trabalhos e erigido como arte de Estado o Realismo Socialista. Tal fenómeno foi bem retratado num documentário que passou na Culturgest, no âmbito do Doclisboa 2005, III Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa, sob o título *Russian Avant-Garde* de Alexander Krivonos, Dinamarca, 1999.

24 Note-se ainda que o movimento internacional não era desconhecido em Portugal, sendo até precoce a divulgação da sua emergência vinte anos antes de se ter desenvolvido em Portugal na imprensa nacional. Todavia, como refere Tchen, não existiu qualquer cuidado ao nível do rigor e

inovação, em sincronia com o Experimentalismo mundial, nomeadamente, com os pioneiros do Concretismo brasileiro e alemão. Como referem Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro na sua *Antologia Poética* sobre a emergência da *Poesia Experimental Portuguesa*, da década de 50 datam “os primeiros textos poéticos que apontam nítidas preocupações com uma nova ou novíssima escrita” (2004, p. 42) onde se situam artistas como Cesariny de Vasconcelos, Jaime Salazar Sampaio ou Alexandre O’Neill, que apresentavam já, evidentes inclinações visualistas ao nível da estruturação formal do texto poético, processo que era também já patente anteriormente (finais dos anos 30 e início dos anos 40) em Jorge de Sena.²⁵

Esta será aliás a leitura, embora um pouco efabulatória, que também Gillo Dorfles fará mais tarde num texto a que denominou “A palavra e a Letra no Pavilhão de Portugal”, no âmbito da participação portuguesa na *Bienal de Veneza - Artes Visuais 80*, sob a organização de Ernesto de Sousa, onde até chega a indiciar a existência de uma espécie de hibridismo orgânico na arte portuguesa:

sabemos hoje que os exemplos de poesia concreta, de poesia visual, de arte conceptual em geral, se multiplicaram na Europa e no mundo. Mas Portugal tinha ‘descoberto’ este género particular já muito antes dos outros países (bastaria recordar os nomes dos artistas aqui presentes tais como: Ana Hatherly, E.M. de Melo e Castro, António Sena, João Vieira, Lopes e Silva, Maria João Serrão e daquela outra poetisa visual, mas também e sobretudo poetisa ‘tout-court’, de renome europeu, que é Salette Tavares, infelizmente não representada aqui). (...). O que significa também que o período de florescência da ‘escrita’ poético-pictórica – que noutros países teve vida efémera, e que foi uma moda mais do que outra coisa – aqui deva ser entendido como algo de mais duradouro e mais conotado com a mentalidade do país. Uma expressão pictórica ou gráfica que continua a ser essencialmente simbólica. (Como simbólicas de longínquas terras de marinheiros eram as cordas, as amarras, as âncoras, que o estilo manuelino utilizava na sua túrgida florescência marmórea.) Este simbolismo do elemento pictórico-gráfico está presente um pouco em toda a produção de Portugal antigo e moderno. E é tal-

riqueza da informação e, muito menos, qualquer sentido de valorização. Questão que segundo esta autora não deixa de relacionar-se com a “falta de tradição” da sociedade portuguesa na compreensão das vanguardas (2001, p. 205). Também para Maria Jesus Ávila os autores que se referem mais precocemente a esta emergência internacional fazem-no eivados de provincianismo e medo perante a novidade, considerando o Surrealismo “uma moda”, “um Carnaval”, “uma corrente infantilista que repudia a herança cultural” (2001, p. 7).

²⁵ Ver sobre a emergência desta poesia o texto de Perfecto E. Cuadrado intitulado “Surrealismo, movimento surrealista e poesia surrealista em Portugal” (2001).

vez isso que permite que o país esteja presente e ao mesmo tempo ausente, explicitamente ou de forma velada, no grande contexto europeu (...)” (Citado por Ernesto de Sousa 1998b, pp. 174-175).

1.2. AÇÕES DA POESIA EXPERIMENTAL E DAS ARTES PLÁSTICAS E O TEMPO DA REVOLUÇÃO

É, pelo menos, em consonância com as vanguardas internacionais (ou até antes da sua emergência) que em Portugal se vai esboçar, no que diz respeito à poesia, uma atitude experimental que vai primeiro induzir no recetor a questão “palavra ou olhar?”²⁶, e depois, outras questões sobre a *fuga da palavra e da imagem* para a *corporização*. Retoma-se nesse movimento a performatividade original da poesia²⁷, que emergiu como algo para ser dito e ouvido e, por isso, performatizado.

Esta atitude experimental da poesia também não apresentará contornos de um movimento organizado, coeso ou com uma orientação programática coletiva clara. De facto, o Grupo de Poesia Experimental – a PO.EX – é constituído em 1963, sendo publicados dois números da revista *Poesia Experimental*, coordenados por António Aragão e Herberto Helder, onde este último faz um texto de apresentação do termo experimental dando “a ler a *experiência* como uma espécie de

²⁶ Esta primeira questão que Ernesto de Sousa colocou ao trabalho de Ana Hatherly (1998b, p. 201) é reforçada com a definição que ele dá desta poesia: “a *poesia experimental* tende a afastar-se do território [literário] e aproximar-se das artes visuais, e em certos casos do teatro e da música. Esta aproximação, de resto, é parte de um movimento mais vasto que se caracteriza pela diluição de fronteiras entre as diferentes disciplinas estéticas e pela aproximação, em geral, da arte e da vida” (1998b, pp. 194-195), que começou por ser ritmo sonoro e só depois escrita.

²⁷ Note-se que a poesia, muitas vezes, foi considerada a origem do teatro. Eugénia Vasques, por exemplo, no seu livro *O que é Teatro* (2003) começa a sua reflexão sobre o teatro ocidental por uma passagem pelos “poemas homéricos”. Estes poemas segundo a autora terão lançado as linhas e os temas dominantes que determinariam o teatro canónico. Mas, mais do que isso, eles contêm uma origem essencialmente performativa ligada a uma cultura oral. Frederico Lourenço no prefácio de uma das traduções portuguesas da *Odisseia* de Homero diz mesmo: “É preciso não esquecer que a *Iliada* e a *Odisseia* são textos orais. Não foram concebidos para a leitura. A forma de receção do texto, implícita na própria textura poética é a audição”. E, por isso, o tradutor para trazer mais de perto do leitor a dimensão “performativa” assinalou as possíveis pausas retóricas na declamação com um espaço em branco entre os versos. (2008, p. 8). Do mesmo modo, podemos dizer que esta ligação experimental da poesia também permitiu (acompanhada pelas artes plásticas) lançar as linhas da performance contemporânea, mas, nesse sentido, como refere Alberto Pimenta (em entrevista), esta *poesia performativa* não entra em rutura com o cânone, porque o cânone é Homero. Veja-se ainda o artigo, de Maria João Fernandes, *Poesia Concreta, Experimental e Visual* (2000) onde esta refere que poesia terá começado por ser ritmo sonoro, tornando-se só posteriormente escrita, sendo que mesmo os primeiros sinais gráficos do ser humano exprimiam o ritmo e não a forma. A evolução da escrita terá levado à constituição de figuras que originaram os mitogramas, estruturas a duas dimensões de leitura não linear, ao contrário da linguagem falada.

tradução da ‘lei da metamorfose’ que nos ensina o mundo das coisas” (Sousa & Ribeiro, 2004, p. 43). Já antes Melo e Castro havia sublinhado essa abertura experimentalista *n’A proposição 2.01*, definindo o modelo experimental em poesia “não em termos de uma corrente estética, mas de ‘uma atitude mental de investigação e de procura, de sincronismo vital do artista’ obrigatoriamente exposto às variações da sociedade e aos avanços da ciência” (*idem*).

É, efetivamente no âmbito da PO.EX, constituída por artistas que se dedicam individualmente à experimentação e ao “cruzamento da poesia com as artes plásticas, assim como com todas as outras expressões artísticas” (Maria João Fernandes 2000, p. 30) que vão surgir de forma precursora, na década de 60, os denominados *primeiros happenings* portugueses, numa deriva performativa da *poesia experimental*.

É assim que em 1965, dois anos depois de John Cage ter dado o seu concerto/conferência no Tivoli, e quatro anos depois dos concertos/conferências de David Tudor e Karlheinz Stockhausen, na Sociedade de Belas Artes, surge através da programação da exposição *Visopoemas* da *Galeria Divulgação*, em Lisboa, o denominado *primeiro happening* nacional com o título *Concerto e Audição Pictórica* onde participaram, como se pode ver no quadro seguinte, alguns elementos da PO.EX, nomeadamente, António Aragão, Clotilde Rosa, E. M. Melo e Castro, Manuel Batista, Jorge Peixinho *o musicus poeticus*²⁸, Mário Falcão e Salette Tavares. Será aí que Melo e Castro desenvolverá pela primeira vez ao vivo, *Música Negativa* que, após o 25 de Abril (em 1977), será novamente repetida para ser filmada em 16mm por Ana Hatherly. A performance que representava uma crítica ao silêncio imposto pelo fascismo “consistiu na interpretação ritualizada gestualmente, de uma partitura especialmente criada, usando três grandes chocalhos metálicos, sem os respetivos badalos que, portanto, não emitiam som algum”.²⁹ Será aí também que se apresentará uma das performances, re-significada recentemente com uma explícita relação com a guerra colonial portuguesa, *O Funerão do Aragal*, uma performance descrita por Melo e Castro como um momento de absoluto humor

²⁸ Expressão como refere Teixeira (2006, p. 145) utilizada mais tarde (1987) por Mário Vieira de Carvalho a propósito da *praxis* musical de Jorge Peixinho.

²⁹ Descrição desenvolvida pelo próprio E. M de Melo e Castro num texto inédito cedido pelo próprio já em 2016. Nesse mesmo texto revela que repetiu esta performance diversas vezes com outros instrumentos sem som, como, por exemplo, garrafas de CocaCola. Desenvolveu ainda outra intervenção chamada *Foco e Barulho* que consistiu “em escurecer a sala para depois abrir inesperadamente um foco de 1500 Whats voltado para a assistência, simultaneamente com o irromper de um barulho muito forte feito pela percussão (Mário Falcão) e por todos os ruídos que puderam ser produzidos pelos outros participantes. Tudo durou pouco mais de 1 minuto, voltando a sala à luz normal”.

absurdo cujo simbolismo era evidente tendo em atenção os mortos das guerras nas colónias de África (Madeira 2016c).³⁰

Note-se ainda que encontramos neste *happening* uma forte influência das experimentações que vinham a ser desenvolvidas na área da música, nomeadamente, do estilo performativo desenvolvido por John Cage. Em primeiro lugar, a proposta do evento foi do músico experimental Jorge Peixinho, em segundo lugar, mesmo o poeta Ernesto de Melo e Castro assumiu conhecer bem o meio, uma vez que o seu pai também era músico, o que contrariava a crítica da altura que se insurgiu contra a não especialização destes artistas no domínio musical. Cage havia desenvolvido o seu manifesto *Futuro da Música*, em 1937, tendo subjacente a noção de ruído, nomeadamente, na sua relação com o quotidiano. Em 1942, os seus concertos de Chicago apresentados em galerias, museus, espaços alternativos serão assentes nessa premissa. No livro de Goldberg é citada uma afirmação sobre Cage que é significativa sobre o seu concerto no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1943: “as pessoas chamavam-lhe barulho, ele chamava-lhe música” (2007, p. 155), tocavam-se garrafas de cerveja, vasos de flores, cilindros de automóveis, entre outros objetos. Será em 1952 que fará pela primeira vez a peça *silent piece*, apresentada no Maverick Concert Hall de Woodstock, tendo afirmado que a sua peça preferida “é aquela que ouvimos sempre que estivermos em silêncio (2007, p. 158). No livro de 2013 intitulado *John Cage – Música Fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*, de António Barros, pode ler-se uma descrição desta peça:

1.º Movimento: Numa sala repleta de ouvintes atentos, o pianista David Tudor sentou-se a um piano no qual não se moveu durante 4 minutos e 33 segundos, a não ser para abrir e fechar a tampa do piano no início e no fim de cada um dos (três) movimentos. As portas da sala estavam abertas de forma a que o ruído do vento pudesse ser ouvido por quem quisesse prestar atenção – era isso o primeiro Movimento.

2.º Movimento: O som da chuva a cair no telhado.

3.º Movimento: o murmúrio da audiência que não compreendia. (Barros, 2013, p. 12)

30 No texto “António António, Aragão Aragão” E. M. de Melo e Castro descreve assim esta performance: “Ao redor de uma mesa que foi trazida já posta, com pratos de comida, sentamo-nos e começámos a comer ruidosamente, mastigando e batendo com os talheres nos pratos... ao lado da mesa foi colocado um caixão de pinho onde o Aragão se deitou. Então todos nos levantamos um a um e despejamos os restos de comida dos pratos por cima do corpo do Aragão. Seguidamente levantamos o caixão e saímos lentamente da cena enquanto se ouviam acordes da marcha fúnebre do costume” (2015, p. 132). Ver ainda Madeira 2016c.

Houve por este período e, em virtude de uma colaboração intensa que Cage vai estabelecer com Cunningham, uma progressão no sentido da indeterminação/não intencionalidade e do acaso, a partir de uma “acumulação de ‘materiais’ (...) [que] ofereceu a Cage a noção de que o teatro, até mais que a música, era a forma de expressão que mais se aproxima da vida” (Celant, *idem*, p. 74), o que o levou a sublinhar cada vez mais o aspeto “teatral” da música, como aconteceu nesta sua peça silenciosa 4’33”.

Posteriormente, em 1967, será a *Galeria Quadrante* no âmbito da exposição e publicação da *Operação I (Poesia concreto-estrutural)* a acolher o *happening Conferência-Objecto* onde voltaram a participar, com a apresentação de José Augusto França, o músico Jorge Peixinho, E. M. Melo e Castro mas, também, Ana Hatherly e José-Alberto Marques.

QUADRO 1 – Ações Performáticas – anos 60

ANOS	INTERVENÇÕES	LOCAL	PARTICIPANTES
1961	Concertos, Conferências	Sociedade Belas Artes Lisboa	David Tudor, Karlheinz Stockhausen
1963	Concertos, Conferências John Cage	Tivoli Lisboa	John Cage
1965	<i>Concerto e Audição Pictórica Música/Happening</i>	Galeria Divulgação Lisboa	António Aragão, Clotilde Rosa, E.M. Melo e Castro, Manuel Batista, Jorge Peixinho, Mário Falcão e Salette Tavares
1967	<i>Operação 1/2 e Conferência Objecto Happening</i>	Galeria Quadrante Lisboa	Ana Hatherly, E. M Melo e Castro, José Alberto Marques, J. Peixinho, com introdução de José Augusto França

FONTE: Este quadro baseou-se na *Cronologia Essencial* de Manoel Barbosa (1985) apresentada no Catálogo PERFORARTE e no livro IN-NOVAR de E. M. de Melo e Castro (1977).

Num texto de 1977, denominado *Dois Acontecidos Happenings*, Melo e Castro referencia a centralidade do “teatro total” na sua forma mais abrangente nos *happenings* que desenvolveram à altura, onde se procurava de alguma forma ligar comunicação, arte e educação num modo informal:

Julgo que, embora diferentes essencialmente, estes foram os dois únicos ‘acontecidos’ *happenings* realizados em Portugal até aquela última data com carácter público, conscientemente preparados e executados como tal. Porque o *happening* é antes de mais uma forma de teatro, de teatro total.

Assim o considera, por exemplo, Al Hansen, ao mesmo tempo que declara 'Para mim os *happenings* são a arte do nosso tempo. Neles eu fico comprometido com problemas de comunicação e de educação'.

As raízes do *happening* podem ser descobertas desde os mais antigos atos rituais ou de representação em que os acontecimentos aconteciam real e efetivamente, como na Roma de Calígula; ou nas improvisações medievais e, principalmente, no circo e até nos fantoches. Também todos os actos públicos de participação coletiva devem ser incorporados na 'tradição' do *happening* atual. Por outro lado, as fontes próximas do *happening* são o teatro futurista, DADA e da Bauhaus, assim como todas as formas de teatro experimental. Considerar o fenómeno *happening* implica, portanto, considerar o teatro no seu total, e mais do que teatro feito por autores e atores para um público, interessa considerar a representação feita por esse público por si próprio, nas circunstâncias normais de vida coletiva ou em circunstâncias especiais, preparadas e que o colocam em situação de ter de agir, participar, representar e representar-se. Como ato ou sucessão de atos o *happening* tem pois claramente como objetivo a desobstrução das vias de comunicação entre os indivíduos e, simultaneamente, o suprir dos defeitos de uma educação convencional, em que os indivíduos são ao mesmo tempo esmagados e mantidos em estado de incomunicação nos seus cacifos, tal como os ovos num tabuleiro compartimentado (*vide*: Al Hansen – *A primer of Happenings Time/Space Art*). O *Happening* é, pois, uma forma acima de contestação das forças que contrariam e evitam que os homens e as mulheres usufruam plenamente da vida que têm e que é só de cada um. Usufruir, isto é, participar, comunicar, desenvolver-se, conhecer-se, conhecer os outros.

Este programa parece-nos a nós Portugueses, como simplista de tão genérico que é, em relação à gravidade dos problemas que pretende resolver ou só equacionar. É que nós estamos de tal modo metidos e mantidos nos nossos compartimentos estanques do 'Nosso tabuleiro de ovos' que uma sucessão de atos insólitos ou meramente só simples feita coletivamente e segundo um mais ou menos vago programa nos parece antes de mais ridículo e inútil. Comunicação, nessa série de disparates? – Não!

Arte? – Nunca!

Educação? – Que ideia!

A arte, e a educação, a comunicação são coisas muito sérias, que só seriamente (sem rir) se podem realizar ...

Tal foi o tom de crítica e da polémica que em 1965, nos jornais de Lisboa, se seguiu à realização do *Concerto e Audição Pictórica*. E creio que ainda haverá

peessoas ressentidas com o esbanjamento de ‘talento’ que nessa noite realizou Jorge Peixinho, ao tocar violino com uma arma de fogo, ao beber champagne por um bidé, etc., etc., ou então Salette Tavares a cantar esganiçada uma ária à cri-cri-cri-crítica, ou António Aragão dentro de um caixão, ou até Melo e Castro (eu) a tocar música em instrumentos (chocalhos) silenciosos e a agredir as pessoas com focos de 1000 Watts!!!

Foi de facto uma pena. Mas não é bem essa pena que os críticos (principalmente musicais) apontaram, a que eu desejo referir. Nesse *happening* a margem de improvisação foi enorme e por isso o ritmo diluiu-se um pouco e o envolvimento do público manifestou-se apenas pela excitação e indignação, em palavras azedas e discussões em termos pouco comuns (ai, como nós gostamos de nos indignarmos e depois não fazer nada ...).

Já na *Conferência Objecto* de 1967 a margem de improvisação era praticamente nula. Tudo decorria durante a suposta conferência erudita de Ana Hatherly, que era interrompida por intervenções várias envolvendo por 6 lados o público, levando-o assim a sentir-se integrado ... por não poder fugir. O que se obteve foi um elevado grau de irritação e mal-estar geral, provocado tanto pelo sem sentido da conferência e das intervenções, como e muito mais pelo estado de reclusão e limitação espacial em que todos nos encontramos. Para quem estivesse atento houve neste *happening* um claro intuito educativo e o todo, o ‘objeto’, foi uma metáfora ou talvez mais simplesmente um espelho, em que todos nos encontramos refletidos.

O estado de incomunicação exacerbado quase paroxístico em que estas duas experiências lançaram os participantes ativos e passivos mostrou claramente que *happening* é uma arte de comunicação, mas que a comunicação para se realizar necessita de vias desimpedidas e limpas. Senão só a distorção e o equívoco restam. E o restabelecimento dessas vias é um acontecimento moroso e doloroso. (Castro, 1977, pp. 59-65)

Este longo excerto faz um retrato do mundo artístico configurado por esta arte mais experimental, na sua relação quer entre criadores e espectadores quer entre um contexto específico da arte e um contexto cultural da vida de um país, destacando especialmente a sua “incomunicação”, ou mesmo “total incompreensibilidade”, se utilizarmos a expressão de Friedrich Schlegel no primeiro romantismo. Num texto recente escrito pelo próprio Melo e Castro, este refere não só que o acontecimento teve consequências negativas para os seus participantes, como também que os artistas das gerações anteriores questionavam o carácter percursor destes *happenings* dos anos 60:

Teve também as suas consequências pessoais, pois Mário Falcão perdeu o emprego... e Jorge Peixinho teve que suportar uma inacreditável polémica nos jornais, com o músico e crítico surrealista Manuel de Lima ... mas muito tempo depois ainda os surrealistas argumentavam que aquilo não era um *happening* e que não tinha sido o primeiro ... !!!³¹

No mesmo texto, todavia, o próprio Melo e Castro faz referência a duas ações performáticas suas, anteriores a essa data, ambas em torno do seu livro de poesia concreta IDEOGRAMAS. A primeira, em 1962, na Feira do Livro de Lisboa, tratou-se da leitura do livro em espaço público, situação inusitada para a época e perturbadora da ordem pública. A segunda, em 1963, no Teatro Dona Maria II, no âmbito de uma apresentação de poesia onde em vez de fazer a leitura dos seus poemas levou pequenos quadros com poemas visuais que apresentou ao público afirmando: “Depois de ouvirmos dizer tantos poemas, estes são poemas para ver! Mas isto não quer dizer que O POETA NÃO TENHA VOZ !!! (esta última frase foi gritada)”. Ambos os acontecimentos foram justificados pelo próprio como marcados por uma necessidade de expressão da liberdade e transgressão, sendo a segunda intervenção comentada nos jornais anonimamente em tom jocoso como tendo fechado a sessão de poesia com “chave de lata” (em vez de com “chave de ouro”).

Note-se que Melo e Castro chegou a escrever peças de Teatro e até a fazer uma tentativa de encenação nos anos 50, frustrada pela censura aos espetáculos no período do Estado Novo. O autor apresenta algumas dessas peças num livro de 2006 que denominou *Teatro de um Homem (L)ido. Metaficção Crítica e Teatral 1954-2005*. Numa entrevista sobre esse livro, em 2018, referiu-me mesmo que a deriva para a poesia experimental e para a performance se deveram a essa censura, porque eram práticas mais difíceis de perceber para os homens da PIDE (Madeira, 2019).

Também Ana Hatherly, uma das participantes nestes *happenings*, cuja investigação experimental tocou não só várias áreas artísticas como o ensaio e a reflexão teórica³², se referia ao efeito que estas intervenções tinham em relação ao público em geral, caracterizado por “numeroso” e em “perplexidade total” (Sousa

³¹ Texto cedido em 2016 pelo próprio Melo e Castro. Manoel Barbosa reitera na sua *Cronologia Essencial*, que, em Portugal, este foi sem dúvida o primeiro *happening* estruturado e desenvolvido como tal, seja, com a intenção, *filosofia* e prática própria dum *happening* e assim apresentado a um público convidado para um espaço.

³² Destaque-se que esta artista produziu obras de pintura, poesia, filme, *happening*, passando também pela música e pelo ensaio e reflexão teórica sobre o experimentalismo.

& Ribeiro, 2004, p. 45). “Efeito de espanto” que Cristina Delgado Teixeira (2006), no seu livro *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, à luz das notícias de imprensa da época³³, também corrobora, com a seguinte descrição:

houve uma retroação forte por parte do público e dos críticos. O público saía e entrava na sala, conversava, mostrava ou indiferença e aborrecimento, ou gritava, assobiava e pateava. Da parte dos críticos houve uma reação negativa no geral, com a exceção de Nelson di Maggio – que já conhecia este tipo de intervenção criativa, experiência que lhe permitiu uma leitura mais fina do acontecimento. O escândalo foi enorme e deu origem a uma grande discussão e a uma polémica nos jornais. Manuel de Lima na sua crítica de música insurge-se contra o espetáculo devido à falta de experiência dos poetas neste tipo de acontecimentos, facto que o tornou pouco imaginativo, débil e pouco convincente, até mesmo fastidioso. Não encontrou justificação para o título, sugerindo como mais apropriado ‘concert action’. O crítico sublinhava que o espetáculo não tinha conseguido os seus objetivos: segundo a sua opinião, podia descrever-se como uma *tentativa dadaísta*, mas sem a virulência e o intervencionismo do primeiro *dadaísmo*” (Teixeira, 2006, pp. 162-163).

Este efeito sobre o público e sobre a crítica é justificado também por Ana Hatherly (tal como Melo e Castro) pelo efeito de transgressão destas práticas em relação ao estado da cultura e da arte vigente³⁴, que superava o próprio campo artístico e procurava intervir na realidade social, apelando já ao paradigma de “arte-vida”, com consequências reais para os artistas que eram assim marginalizados – vendo a sua competência artística ser posta em causa como “destruidores da cultura”.³⁵

³³ Cristina Teixeira refere como fontes a revista *Flama* de 12-03-1965 e o *Jornal de Letras e Artes*, de 21-01-1965, este último onde escreve o crítico Manuel de Lima.

³⁴ Este é aliás um período de alargamento do mercado de arte. Note-se que num relatório sobre as Galerias de Arte em Portugal afirma-se que: “em 1962 existiam 3 galerias em Portugal. Em 1973 contavam-se 15 em Lisboa, 11 no Porto, e cerca de 5 no resto do país, o que, mesmo se continuarmos a reportar-nos a um panorama absolutamente incipiente, nos dá bem a expressão da amplitude das transformações ocorridas durante a década de 60” (Maria de Lurdes Santos *et al.*, 2001, p. 115). Também Rocha de Sousa na década de 70 fazia assim o retrato do mercado das galerias de arte: “multiplicaram-se, sofisticaram-se, agregaram-se artistas, estabeleceram acordos, contrataram críticos, fizeram marchands, impuseram critérios, implementaram valores transitórios, negociaram o antigo e a vanguarda mais supérflua, criaram ficheiros especiais, colecionadores calculistas” (Citado por Couceiro, 2004, p. 12)

³⁵ Como testemunha esta artista: [A nossa arte] foi de uma audácia muito grande, durante anos sofreu horrores com as perseguições que nos fizeram por causa disso. Eu só fui para a Faculdade depois do 25 de Abril e não imagina as perseguições que me faziam ainda. Diziam que nós estávamos a destruir a cultura e estávamos, mas no sentido em que era necessário desconstruir para construir. Não era

Esta rutura artística não se pode, pois, abstrair do seu tempo político, ela é política³⁶, como é evidenciado até pelo tipo de reação “violenta” e “repressiva” que lhe é destinada³⁷. Mas, o que estes experimentalistas vieram a ter também de particular, é que o seu sentido de rutura estética fez-se mais em relação ao presente, ao *status quo*, do que em relação ao passado. Ao contrário do que era vigente nas práticas artísticas dos modernistas, estes criadores, vão atribuir ao passado, à História, ou pelo menos, a parte da História de Arte, mais “marginal”, um estatuto de referencialidade e legitimação das suas práticas, aproximando-se da noção de *pós-história*, como a definiu Arnold Gehlen nos anos 60³⁸. Ana Hatherly e Melo e Castro vão mesmo proceder a uma arqueologia do percurso traçado na história longa e em metamorfose destas práticas.³⁹ Para mostrar como esta poesia visual estava arreigada na História, inclusive na História de Arte Portuguesa, Ana Hatherly, investigou a poesia do período maneirista/barroco em Portugal,

por desrespeito pela cultura, pelo contrário, nós na PO.EX até Camões pusemos, sempre adorámos Camões. Na verdade tivemos sempre o maior respeito pelos valores culturais, não podíamos era ficar a fazer a mesma coisa. Custou muito, era preciso ter uma grande audácia e depois pagámos o preço que foi o descrédito completo. Diziam que não éramos artistas, poetas nem coisa nenhuma. ‘Éramos uns brincalhões, aparvalhados que andavam por ali’. Ao Melo e Castro até pancada ofereceram! Nós acreditávamos no que estávamos a fazer, mas foram décadas de perseguição. Só depois do 25 de Abril é que as pessoas que dominavam a cena portuguesa, começaram a ver, a ter contacto com o que se fazia lá fora. Porque todos nós, os do *grupo experimental*, somos pessoas que viajam muito, que estudaram no estrangeiro, têm família estrangeira, podendo estar em contacto com o que se faz lá fora. Só as novas gerações é que nos entenderam, o que nos deu a certeza de estarmos a fazer uma coisa importante. As gerações mais velhas não nos entendiam, reagiam mal. Se as pessoas reagiam mal é porque tínhamos tocado nalgum nervo. Isto é como ir ao dentista. Ai! Percebe? É muito bonito dizer isto mas na altura era extremamente doloroso. (Excerto retirado de uma entrevista a Ana Hatherly desenvolvida por Maria João Fernandes e Carla Carbone (2000)).

36 É essa aliás a definição que Ernesto de Sousa dará tanto à obra de E.M. de Melo e Castro, a quem se refere como *agit-prop* e a de Ana Hatherly cuja obra iguala a *arte política*, referindo-se a trabalhos como *Ruptura* (1977) ou anteriores como o seu célebre filme *Revolução* (1975).

37 Como refere ainda Hatherly: “Nessa época, a PO.EX suscitou uma reação violenta porque a sua ação era violenta: era não só um ato de rebeldia contra o *status quo* mas também um questionar profundo da razão de ser do ato criador e dos moldes em que ele vinha sendo praticado, no mesmo passo recusando a crítica oficial com todo o seu cortejo de repressões e obscurantismos.” (Ana Hatherly, 1985, p. 15).

38 Ver Belting (2003).

39 Veja-se, por exemplo, o que diz Ana Hatherly em *Poemografias*: “Pode dizer-se que chegou o momento de nos apercebermos de que a Poesia Experimental, ou a Poesia Visual, ou o Texto-Visual – como quer que lhe chamemos – não começa com Mallarmé ou com os Caligramas de Apollinaire ou com as experiências dos Futuristas ou Dadaístas, etc.: ela remonta, pelo menos, aos gregos alexandrinos. (...) essa arqueologia – quanto a mim, é importante não para justificar o Experimentalismo do século XX – que se justifica a si próprio – mas porque permitindo verificar como certos tipos de criatividade se produzem ao longo dos tempos através de processos semelhantes, mesmo quando o meio ambiente e até os objetivos imediatos diferem, esse conhecimento proporciona novos ângulos de visão não só da genealogia das formas mas das próprias mentalidades que lhe subjazem. Por outro lado, o que a investigação histórica também revela neste caso é que certo tipo de ‘poesia experimental’ existiu mais ou menos sempre ‘ao lado da Outra’ e que nos seus pontos mais altos foi sempre uma ‘poesia de vanguarda’. (1985, pp. 16-17)

que publica no seu livro *A Experiência do Prodígio* (1983). Essa pesquisa permite-lhe identificar poemas portugueses incluídos na categoria “Labirintos”, caracterizados pela sua visualidade mas, também, performatividade, uma vez que estes poemas possuem “percursos” de leitura fixos e “percursos” opcionais. Hatherly vai assim analisar a estrutura poética produzida por esses artistas – o seu carácter lúdico, de jogo, de subversão da linguagem – e depois vai pôr em prática as suas regras na ação performativa *Operação 2*.

Em *Operação 2*, analisei os processos de criação, de jogo de imagens e sobretudo o aspeto lúdico. Considerar a poesia e a criatividade em geral como um jogo, eram as teorias deles e praticavam-nas. O que nós fizemos foi aplicar os processos sem fazer o mesmo que eles, porque nós já não vivíamos naquele século. Mas aplicámos os mesmos processos de subversão da linguagem, de levar esta às últimas consequências. Para isso foi preciso desmontar o texto. (...). Mas o que é interessante nisto é que nós estávamos a fazer como eles sem os ter visto. O maior choque da minha vida foi quando eu tinha publicado aquelas variações sobre a Leonor de Camões, tem lá textos iguais aos que já estão feitos na Idade Média, só que eu nunca tinha visto os outros. Só que os outros eram à mão, enquanto os meus eram em tipografia. (Ana Hatherly⁴⁰)

Esse processo de investigação-ação fazia mesmo parte da crença que o “artista percursor tem de teorizar a sua própria ação”, porque nas palavras desta artista “quando ele é realmente inovador, está a descobrir o terreno que ele próprio pisa e que tem de explicitar, inclusive para si próprio” (Hatherly, 2002, p. 40), ou seja, a investigação teórica e histórica serve-lhe para mapear o seu território e para o expandir. Isso mesmo transparece também no percurso de Melo e Castro, que em vários textos e comunicações vai sublinhar que todos os “movimentos de investigação artística” possuem dificuldades de entendimento, de comunicação e incompreensibilidade com o público, porque rompem com os saberes instituídos.⁴¹

40 Excerto de entrevista dirigida por Maria João Fernandes e Carla Carbone (2000).

41 Numa entrevista concedida à RDP, transcrita no catálogo *Dois Ciclos de Exposições - Novas Tendências na Arte Portuguesa, Poesia Visual Portuguesa - 1979-80* (Hatherly, 1980) refere mesmo: “(...) os movimentos de Vanguarda isto é, todos os movimentos que propõem algo de novo, com uma certa carga de ruptura e propõem um salto para o desconhecido do grande público, todos os movimentos de investigação passam por várias fases, até serem suficientemente compreendidos. Uma das primeiras fases manifesta-se pela incompreensão total que se reveste de acusações extremistas. Os primeiros movimentos de vanguarda deste século, por exemplo, o Futurismo e o Interseccionismo

Apesar deste trabalho de investigação histórica ter sido feito deixando de fora dois dos manifestos, o manifesto *Planismo* e o *Dimensionista*, que tiveram expressão, em Portugal, no seu próprio tempo e com uma atitude poética experimentalista, por inscrever nessa “História das vanguardas”⁴², ambos os artistas, Ana Hatherly e Melo e Castro, procuraram mostrar que as fontes da poesia visual são encontradas não numa época histórica específica mas em várias épocas desde o Ocidente ao Oriente, desde a Grécia Antiga e Roma, às ideografias chinesas e japonesas, passando pela Idade Média, Maneirismo e Barroco até à contemporaneidade, sendo justificadas por Melo e Castro como uma espécie de “arquétipo ressurgente na imagética humana” (1985, pp. 140-141), no sentido definido por Jung. Essa análise tem sido corroborada por autores como Maria João Fernandes e Carla Carbone, que no artigo *Poesia Concreta, Experimental e Visual* (2000), faz uma genealogia desta arte poetográfica. Segundo a autora, a moderna *poesia visual* expandiu-se nos anos 50 através da infiltração da imagem no poema concreto, sendo que a partir especialmente dos anos 60 o termo “experimental” ganhará maior plasticidade, expandindo o uso da linguagem para meios como a fotografia, o filme, a pintura, a escultura, e sobretudo o *happening*.

Paradoxalmente, apesar da validação dos investigadores da poesia experimental (onde se incluía também, a validação externa de Ernesto de Sousa) deste percurso da “poesia experimental” como fazendo parte integrante de uma “história de vanguardas” portuguesas, esta história tem tido dificuldade em ser integrada na história de arte portuguesa que vem circunscrevendo a sua análise

foram acusados imediatamente: Almada Negreiros, Santa Rita Pintor, Amadeu de Sousa Cardoso, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa eram loucos varridos em 1915! Nós poetas experimentais passámos também por essa prova de fogo mas a acusação não era já de loucos mas sim de herméticos, incompreensíveis, elitistas, dissociados dos problemas do povo e outras acusações desse tipo que vinham de todos os quadrantes da cultura estabelecida. Ora bem, nós hoje ultrapassámos essa fase e pode dizer-se que embora haja ainda muitas perguntas no ar e seja necessário muito esclarecimento, os mais jovens consideram que a Poesia Visual e Experimental são já um dado adquirido e assimilado na sua cultura.”

42 Como refere Oliveira: “Surpreende o facto de os protagonistas do experimentalismo de 60 não terem olhado com mais atenção para estes dois manifestos, exemplos da ‘tendência universalista’ que se propunham resgatar (cf. Hatherly, 1977 [“Da visualidade do texto”, in *Colóquio/Letras*, Nº 35, 5-17]). A verdade é que o Dimensionismo parece estar ausente da releitura da História literária patrocinada pelo experimentalismo de 60, apesar deste último reconhecer que um já longo ‘século de Modernidade’ os unia a Mallarmé, aos futuristas e aos dadaístas, entre outros – o que era válido para o Dimensionismo, 30 anos antes (cf. Melo e Castro, 1984:24 [Melo e Castro, E. M. (1984) *Projecto: Poesia*, Lisboa, IN-CM.]). Mais do que isso, os manifestos planista e dimensionista anunciavam uma revolução ao nível ‘estrutural’, exatamente como o experimentalismo de 60. Apenas o *pathos* de 30 se mostrava mais devedor da vertigem original, seja ela a de 1915, em Lisboa, ou a de 1918, na Zurique dadaísta de Tristan Tzara. Esta dívida e o ascendente que nestes manifestos tem o referente plástico justificam o desejo de *matar* a literatura, tal como esta existia. O *Manifeste Planiste*, por exemplo, nega sucessivamente a poesia, o romance e o drama, portanto, a totalidade das expressões literárias” (1999, s.p).

mais estritamente ao campo das artes plásticas, tendo começado só muito recentemente a fazer referência às práticas artísticas mais intersticiais desse campo. É a partir desse lugar disciplinar que muitas vezes são anuladas as referências aos primeiros *happenings* nos anos 60, ou iniciativas como *Perspetiva 74 - Primeiros Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, em 1974 (ainda antes do 25 de Abril), na Galeria Dois, Porto e na Casa da Carruagem, Valadares, desenvolvidas por Egídio Álvaro e Jaime Isidoro, onde se procuraram cruzar artistas portugueses e internacionais. Isso resulta evidente da sua não referência em textos sobre a emergência de uma vanguarda em Portugal, como é exemplo o texto do sociólogo Miguel Wandschneider, em 1999:

(...) tomando por agora o ano de 1975 como limite cronológico, não há a assinalar nem o aparecimento de manifestos, nem a realização de exposições de grupo – momentos com forte carga distintiva que normalmente desempenham um papel fundador ou de agregação na constituição dos novos movimentos artísticos. Não surgiram espaços que privilegiassem os artistas ligados às novas abordagens e impusessem a demarcação entre arte de ‘vanguarda’ e arte ‘moderna’, para usar uma distinção comum na época, condição necessária para o desenvolvimento de um movimento de vanguarda. Por seu turno, os críticos que apoiaram esses artistas perfilhavam uma função pedagógica eclética, em consonância com a função pedagógica que se atribuíam. Assim, os artistas mais inovadores são integrados e mesmo absorvidos numa estrutura de apoio já constituída (envolvendo uma pequena constelação de galerias e críticos), que se caracterizou genericamente por um acentuado pluralismo estético e pelo consenso em torno do objetivo de divulgar a arte contemporânea. Só a partir de 1977, (...) se pode falar na constituição de um movimento de vanguarda, ligado às propostas conceptuais num sentido lato, para o qual foi decisiva a ação militante e congregadora do crítico Ernesto de Sousa e, em particular, a exposição ‘Alternativa Zero’, que nesse ano ele comissariou (1999, p. 33).

No entanto, do lugar da *periferia* das artes plásticas, isto é, do lado da *poesia visual e experimental*, houve sempre uma auto-inscrição dos agentes num tipo novo de vanguarda, uma vanguarda que podemos denominar *de rutura-fidelizada* que será marcada a partir daqui por um hibridismo artístico que sublinha as referências em vez de as apagar. Uma “vanguarda” pós-histórica, uma “transvanguarda” como será apelidada mais tarde pelo crítico italiano Bonito Oliva, que para eles existiu e esteve presente na cena portuguesa desde os anos 60

através, especialmente, dessas primeiras ações e intervenções em galerias. Essa auto-inscrição nas vanguardas vem a constituir-se assim como *uma das pedras de toque da representação de si* coletiva destes poetas visuais. Tal é evidente do discurso de Ana Hatherly: “(...) o que se tem vindo a verificar é que realmente na segunda metade do século XX, o movimento de vanguarda é só este e foram os poetas que o fizeram” (Ana Hatherly).⁴³ Também Alberto Pimenta faz referência a um período onde o termo “vanguarda” se usou, ainda que, esse mesmo termo tenha sido depois questionado por si próprio, levando-o a fazer um happening que estava relacionado com os termos “vanguarda”/ “retaguarda”.⁴⁴ Ao contrário de outros poetas, Alberto Pimenta vai ter dificuldades em se situar nesse território experimental, já que vê a poesia como ainda presa ao artificialismo construído desde Homero, que remete para uma história performativa – uma poesia que nasce no espaço da oralidade, para ser dita e não para ser lida – e que, por isso, no seu entender, não rompe verdadeiramente com o Cânone. Nas suas palavras:

O poético é uma forma profundamente artificial. Tudo o que nos interessa vai ter ao primeiro conceito de poesia e à primeira poesia de todas, porque a primeira poesia de todas, se formos a Homero, é uma fronteira tão delicada entre discurso, sentido, logos e ritmo, música. [Ela] só faz sentido nessa fronteira em que o ritmo é determinante, é mais determinante que a gramática, porque a estrutura é anterior à linguagem. Já a encontramos logo três séculos antes de Cristo... A poesia que podemos considerar concreta que, normalmente, se considera só figurativa, que faz contacto com outro espaço de representação estética, neste caso, será o espaço da imagem, temos aqui: a música, o som puro (com toda a sua falta de funcionalidade em termos de sentido), a imagem (como representação direta, não através de sentidos já dados) e depois palavras, definidas em função das duas coisas, ou imagem, ou música. E isso perdeu-se ao longo do tempo e foi-se tornando cada vez mais retórico, mais codificado. (Entrevista a Alberto Pimenta)

43 Excerto de entrevista, Fernandes & Carbone (2000).

44 “O conceito de ‘vanguarda’ usou-se em Portugal durante algum tempo, depois pareceu muito militarista. ‘Vanguarda’, ‘retaguarda’, fiz um *happening* que estava relacionado com esses termos. Hoje, no momento em que estamos não faz muito sentido falar em experimentalismo, a não ser para os próprios que assim se denominam e consideram que romperam com o Cânone”. (Alberto Pimenta, excerto de entrevista, Fernandes & Carbone, 2000).

Exceção feita a Alberto Pimenta, essa nova representação de “(trans)vanguarda”, passa dessa forma a fazer parte de um *corpus* histórico reproduzido através das representações e crenças dos seus diversos agentes, onde se situa também Egídio Álvaro. Este crítico não só introduzirá esse discurso num pequeno ensaio escrito em 1979 denominado *Performances, rituels, interventions en espace urbain, art du comportement en Portugal*, e que reforçará em 1985⁴⁵, como fará a articulação e intermediação desta geração com uma que se lhe seguirá, através da organização de uma “mostra” denominada *Alternativa-Festival Internacional de Arte Viva*, em Almada (1981-82-83, por Egídio Álvaro e Manoel Barbosa) e posteriormente organizada e dirigida por Egídio em Cascais (1984) e Porto (1985), onde se amplia e define não só a ideia de *Alternativa Zero* desenvolvida, em 1977, por Ernesto de Sousa, como se reforça a componente de performance, onde se destacam criadores como, por exemplo, Rui Órfão, Elisabete Mileu, Fernando Aguiar, Carlos Gordilho, Manoel Barbosa, Gerardo Burmester, ou Silvestre Pestana.

Mais tarde, num artigo que escreve após a retrospectiva da *Alternativa Zero*, em Serralves, em 1997, Ana Hatherly afirma que a iniciativa original, a *Alternativa Zero*, em 1977, foi, em Portugal, “um exemplo, talvez o exemplo” mais exacto da materialização de uma ação e um programa de vanguarda. No entanto, esta declaração de abertura serve apenas para introduzir o seu ponto de vista sobre uma outra história da vanguarda em Portugal. É numa análise (apresentada a negrito) que nos dá conta dos “preceitos” sobre vanguarda de Ernesto de Sousa.⁴⁶

45 Egídio Álvaro traça assim os contornos desse período histórico: “O drama deste nosso país, no século XX, é o de ser herdeiro da descoberta e da aventura permanentes e de viver no trágico fatalismo da emigração forçada e da aceitação servil de modelos alógenos pela burguesia cultural dominante, medíocre e auto satisfeita. Neste século de mutações irreversíveis, de pesquisas apaixonantes, ‘estivemos quase sempre à trela’ (longuíssima e dura) de correntes certas noutras culturas, mas sem significação no nosso tempo real. Basta olhar para a nossa história (...). Mas há, como sempre exceções. Poucos, no nosso caso, mas de peso. Há os *modernistas*, no começo do século, há alguns *surrealistas*, no pós-guerra, que deste nome só precisaram para se desmarcarem e para descolar, há o António Areal, o independente, nos anos 60/70, e há agora o espaço da performance, e em explosão direta com ele, a *poesia visual portuguesa* (...). Foi, contudo, na *Alternativa 3* [organização de Egídio Álvaro], com as intervenções de Silvestre Pestana e do Fernando Aguiar que as ruturas decisivas da *poesia visual* com o passado histórico (e português) me apareceram como essenciais. Aí a poesia deixou definitivamente de ser só texto ou letra para invadir os territórios anexos e fascinantes do espaço concreto, do corpo ativo, da luz determinante, do som, do vídeo. Deste encontro fortuito, mas necessário entre a *poesia visual* e a performance nasceu talvez o grande campo de descoberta e de implicação no futuro (...). O encontro da *poesia visual* com a performance é um dos grandes acontecimentos do nosso espaço cultural. Em avanço sobre a Europa. E a *poesia visual* encontra-se aqui, e de novo, na fronteira da grande aventura. Da aventura total. Só lhe falta o sopro da circulação internacional.” (Álvaro, 1985, pp. 237-238)

46 Estes preceitos são apresentados por João Fernandes no catálogo da reedição da *Alternativa Zero*, em 1997. São eles: 1) procura de uma arte como processo (...) de que a obra aberta é um caso particular; 2) procura de globalização, descoberta de novas estruturas, destruição de quadros e tabus formais; 3) participação em artes de ação; 4) nova vocação didática da atividade estética. Provocação e humor; 5) todos os materiais são considerados nobres, incluindo a ideia. Primado da conceção, da inovação; 6)

e que lhe servem para sublinhar que estes mesmos fundamentos já faziam parte, muito antes, desde 1963, da PO.EX:

Quem se debruçar, por exemplo, sobre o volume intitulado PO.EX – Textos e documentos da *poesia experimental portuguesa* onde estão reunidos os principais textos teóricos do *Experimentalismo Português*, facilmente nele reconhecerá postos em prática alguns destes preceitos, mas não se deverá esquecer que o movimento da *Poesia Experimental* foi criado e posto em prática por poetas, embora alguns deles fossem também pintores ou de alguma forma estivessem ligados às artes gráficas e ao *design*. (2002, p. 43)

Ana Hatherly, tal como fizera Egidio Álvaro, sublinhava assim que o processo de “vanguarda” em Portugal tinha sido iniciado antes mesmo dos “preceitos” de Ernesto de Sousa, e que talvez um dos preços a pagar por estes vanguardistas fosse a sua não inclusão nessa História da vanguarda⁴⁷. Ora há aqui a destacar ainda que o próprio Ernesto de Sousa partilharia, provavelmente, desta posição já que várias vezes procurou defender estes mesmos criadores da suspeita em que incorria o “experimental” de que se andava a imitar “o-que-se-faz-lá-fora”. Isto é evidente quando diz, por exemplo, de Melo e Castro que o seu destino “coincide com o de quase toda a vanguarda válida portuguesa; ao mesmo tempo que se é produtor força é que se seja também promotor” (1998b, p. 194).

familiaridade da atividade estética com a atividade científica, etnológica, linguística, matemática; 7) aprofundamento de novas técnicas de percepção. O corpo do operador e o operador fazem parte da obra. O gesto do operador é um gesto para o mundo; 8) reinvenção de um novo ritual para a arte.

47 Escrevia a artista: “O seu culto pluridisciplinar da prática poética no sentido de uma *poesis* generalizada, tornou-se uma praxis, nela se incluindo todos os pontos a que Ernesto de Sousa alude nas alíneas já citadas, aos quais se deve ainda acrescentar a consciência política, ditada pela conjuntura histórica em que nos anos 60-70 o Experimentalismo mundial decorreu: a guerra colonial portuguesa, a guerra do Vietname, o movimento da Women’s lib, a Pop Art, a revolta dos estudantes, a Rock Culture, etc., etc., tudo isto paralelamente ao fantástico desenvolvimento tecnológico que transformou o mundo. A partir dos anos 50-60 produziu-se uma enorme revolução na ciência, na tecnologia e na política que se refletiu indelevelmente nas artes e nas letras obrigando a uma mudança radical na forma de ver e estar no mundo. O experimentalismo internacional é disso reflexo. Os experimentalistas portugueses derrubaram a barreira do orgulhosamente sós para se projetaram no espaço sem fronteiras da criatividade mundial, participando na invenção dum novo ritual da arte que tentava ultrapassar todos os antigos tabus. Era realmente uma proposta de intensa participação, uma proposta do ato criador como operação englobante implicando uma rutura, não com o passado, mas com o presente, com o que no presente tinha de ser rejeitado, descartado, substituído. Mas as mudanças radicais a que as revoluções obrigam, não são grátis. Os Experimentalistas Portugueses, sobretudo os chefes de fila que realmente praticaram a difícil responsabilidade da desordem, por essa audácia pagaram um elevado preço”. (*idem*, p. 45)

A questão remete, pois, para que papel se atribui à “representação da vanguarda”. Carlos Vidal desenvolveu sobre isso uma análise teórica onde procurou justamente dar à representação da vanguarda um estatuto de real, de “experiência de vida” (2000, p. 5). Seguir esta definição permitir-nos-ia afirmar que “há vanguarda quando se vive a arte como vanguarda”, ou que “toda a arte é vanguarda”. No entanto, tendo em conta que a noção de representação social da realidade é produto de uma equação que não se restringe ao lugar subjetivo das partes, mas antes ao(s) conjunto(s) de subjetividade(s) dos agentes que fazem parte do sistema de arte, podemos dizer que é muito ténue a linha que separa a produção de uma manifestação artística nacional meramente contemporânea com o internacional e a produção de uma rutura artística. Neste sentido, pode-se avançar que qualquer das duas perspetivas, a defendida pelos próprios agentes, que corresponde a uma análise parcelar, e a defendida por Miguel Wandschneider, mais holística e ao mesmo tempo menos informada sobre essas *outras histórias*, em grande parte pela dificuldade de acesso à documentação, são aceitáveis.

A primeira porque os artistas da *poesia visual e experimental* “olhando em seu torno” não vêm produção artística que se aparente à desenvolvida por eles, especialmente no campo da produção artística nacional, reconhecendo-se apenas num modelo internacional. Fator que, conjugado com a dissonância acrescida pelo bloqueamento político da instituição *arte* em Portugal, lhes permite gerar sobre si a representação social de rutura (embora fidelizada), que no caso é maximizada pelo conhecimento do seu próprio campo artístico como da investigação aprofundada que fizeram sobre as origens dessas práticas artísticas. De qualquer forma, tendo em atenção que esta “auto inscrição” se situa numa contextualização histórica, o seu papel não pode deixar de incorporar a ideia de expansão de um campo artístico experimental em Portugal, no sentido de Krauss (1979), ou antes ainda de G. Maciunas que apresentou no MOMA o seu “Expanded Art Diagram”, em 1966, mesmo que as dificuldades inerentes à transmissão desta(s) história(s) e à articulação com outras histórias de outras disciplinas artísticas tenham levado a uma subvalorização do seu impacto.

A segunda porque defendendo uma perspetiva maximalista inerente à existência de um sistema de arte, olhando para a mesma realidade verifica que “não existe nada que se assemelhe a um movimento”. Nesta perspetiva privilegia-se a “estrutura” em relação à “ação”, e a ação dos agentes só é visível se estatisticamente/quantitativamente houver uma “estrutura” que a sustente. Esta perspetiva remete assim a uma época onde justamente não “existia” a história destas outras vanguardas, como a poesia experimental e a performance. A invisibilidade destas

histórias, a sua não transmissão, levou a que diversos festivais e ciclos, projetos e artistas não tenham sido contemplados nesta perspetiva.

Seja qual for a perspetiva adotada há que precisar o que pode querer dizer vanguarda a partir dos anos 60, já que definir vanguarda nesse período no sentido utilizado no início do século, com os seus “manifestos”, “ruturas totais” desempenhadas por grupos coesos, resulta num anacronismo⁴⁸. Como bem refere Eco nessa época:

se, numa certa encruzilhada da evolução da arte contemporânea, a ‘vanguarda’ surgia como a ponta de lança que provocava uma subversão da ordem constituída, ainda que só a nível das formas artísticas, hoje pode muito bem insinuar-se que qualquer operação de vanguarda só serve para alimentar uma certa ordem constituída, a de uma sociedade que contempla, a título de evasão, o comércio e o consumo domesticado dos produtos de vanguarda (...): por consequência, a vanguarda torna-se não a exceção mas a regra na civilização artística contemporânea e surge, portanto, como a única forma possível e aceitável da academia” (2000 [1972], p. 234).

Para Umberto Eco, nos anos 60 o sentido de rutura já está assente na própria noção de uma arte expandida no sentido que será em 1966 representado no diagrama de Maciunas e mais tarde analisado por Rosalind Krauss (1979), portanto, necessariamente, relacionada a uma crescente fidelização ao hibridismo. Outros autores clarificam mesmo que, apesar de se poder verificar uma linha de continuidade entre as vanguardas modernas e as vanguardas pós-modernas, nestas últimas já não há a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, mas apenas uma diferença “legítima” (Canclini, 2001). Assim, incorpora-se e revitaliza-se o passado, mas de um modo singularizado e perspetivado, com o qual se renova e expande o campo artístico.

1.2.1. Uma cronologia essencial da performance e o lugar ambíguo das ações revolucionárias

Se fizéssemos uma representação gráfica da evolução da performance portuguesa, a partir da cronologia essencial apresentada por Manoel Barbosa no catálogo PERFORM'ARTE do I Encontro de Performance, em 1985, desde 1961 até 1985,

⁴⁸ Por exemplo, poder-se-á dizer que o grupo dos homeostéticos, nos anos 80, porque baseou parte da sua ação em manifestos é um grupo de vanguarda, no mesmo sentido que o foram futuristas, surrealistas, dadaístas? Não é pacífico que assim seja.

verificaríamos que a década de 70 traduziria o período mais irregular. Contudo, essa irregularidade, não se deve necessariamente a um abrandamento da atividade das *ações performáticas* como avançavam alguns testemunhos⁴⁹. Isso é, desde logo, evidente na análise do quadro seguinte baseado nessa cronologia⁵⁰. A primeira evidência que se pode destacar deste quadro é que entre 1969 e 1973 diversos *happenings* tiveram lugar, especialmente, entre músicos e pintores. A segunda evidência que dele se pode retirar parece ser mais explicativa dessa *sensação de inatividade*. E essa evidência é que à exceção do *happening* *Nós não estamos algures*, e da *exposição-hapening*⁵¹ desenvolvidas, em 1969, por Ernesto de Sousa, a participação do futuro *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa* e do grupo *Primeiro Acto*, verificamos que é o carácter coletivo das performances, que parece ter sofrido um abrandamento. E, a acrescentar a esse fator, outro, que diz respeito ao facto de não serem geralmente os mesmos agentes (excetue-se aqui o caso de Jorge Peixinho e também de Ana Hatherly, ainda presentes em 1969) a desenvolverem este tipo de atividade em meados dos anos 60 e no início dos anos 70. E, portanto, o facto dos *percursores* desta prática mais performática em Portugal, iniciada em *happenings*, como *Concerto e Audição Pictórica*, *Operação 1 e 2* e *Conferência Objecto*, terem feito uma relativa *retirada* nos anos subsequentes, terá levado a essa afirmação de se ter assistido a um abrandamento da atividade performática nesses anos. De facto, o quadro é revelador que é na área da *poesia visual e experimental* que se dá esse abrandamento, não na área das artes plásticas ou da música. Explicação para essa *retaguarda* da *poesia visual experimental* poderá ter sido o mau acolhimento do público em relação a esta “vanguarda”. Vários depoimentos atestam que estes *percursores* foram criticados, ridicularizados e até agredidos pelo público, o que poderá ter induzido a algum retraimento das suas intervenções artísticas. Acresce que a situação política, a censura, não proporcionava a

49 Justificação apresentada por Fernando Aguiar (1988).

50 Este quadro baseou-se na cronologia essencial de Manoel Barbosa, que temos vindo a seguir, a que se acrescentou a *Exposição-Hapening*, de Ernesto de Sousa, na *Galeria Quadrante* em 1969.

51 Numa carta a Bartolomeu Cid dos Santos datada de 15 de janeiro de 1969, Ernesto de Sousa faz referência à organização desta *Exposição-Happening* na *Galeria Quadrante*: “... eu não farei só uma exposição, mas algo mais ou diferente, com a colaboração do mesmo [Artur] Rosa, do Noronha da Costa, do Jorge Peixinho, da Ana Hatherly, etc. O tema desta manifestação que durará 15 dias, é esquisitinho: OBSOLESCÊNCIA. Obsolescência das definições da modernidade, obsolescência das vanguardas – e por outro lado – se quiseres, ‘diálogo das vanguardas’, para empregar uma expressão do Pernes num dos seus momentos de lucidez. Este tema terá três aspetos, envolvimento (inc. coisas como *Expanded cinema*, participação, etc., revivalismo (sincronia das vanguardas ...), contestação (e muita água no bico). Se as coisas correrem razoavelmente, haverá uma exposição mutável (o próprio público se encarregará das mutações), acontecimentos (com tiros, ‘música’, etc.) – e isso será um ensaio para coisas maiores (utilização – por assalto? – do salão grande da SNBA) e o ato inaugural de uma coisa a que o França propôs a bem acolhida designação de *Oficina Experimental*, ‘clube’ de multimédia atividade interdisciplinar, internacional, inter-vanguardistacional, etc.” (citado por Wandschneider, 1998, p. 75).

liberdade necessária para apresentar regularmente criatividades *fora do sistema*, condicionando também a ambição e recetividade do público.

QUADRO 2 – Ações Performativas – 1969-1973

ANOS	INTERVENÇÕES	LOCAL	PARTICIPANTES
1969	<i>Happening</i>	Praia do Guincho	Ernesto de Sousa Noronha da Costa
1969	<i>Happening</i> – “Nós não estamos algures”	I Acto, Algés	Ernesto de Sousa, com Jorge Peixinho e o futuro grupo de Música Contemporânea de Lisboa-Gentil-Homem, Fernando Calhau, Peter Rubin, Marilyn Reynolds, e.o., Primeiro Acto Algés.
1969	Exposição- <i>Happening</i> ¹²	Galeria Quadrante Lisboa	Ernesto de Sousa, Artur Rosa, Noronha da Costa, Jorge Peixinho, Ana Hatherly
1969	Tela Rosa para Vestir		Helena Almeida
1970	Exposição Dura -Ritual	Galeria Judite Dacruz, Lisboa	João Vieira
1970	<i>Happening</i> Sonoro	Galeria Alvarez Porto	AnarBand
1971	<i>Happening</i> Sonoro	Cooperativa Foz do Douro Porto	Jorge Lima Barreto
1971	Exposição Mole - Ritual/ <i>Happening</i>	Galeria Judite Dacruz Lisboa	João Vieira
1972	<i>Happening</i> /Envolvimento	Casa da Carruagem Galeria Alvarez Valadares	Espiga Pinto
1973	Operação estética/ intervenção	Galeria do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra	João Dixo
1973	Ritual	Ilha de Tavira	Manuel Barbosa
1973	<i>Happening</i> sonoro e visual	Inauguração do Auditório JN Porto	Jorge Lima Barreto

FONTE: Este quadro baseou-se na *Cronologia Essencial* de Manoel Barbosa (1985), a que se acrescentou a *Exposição-Hapening*, de Ernesto de Sousa, na *Galeria Quadrante* em 1969.

Esse período, que coincide com o pós-Maio de 1968, é marcado por manifestações estudantis em quase todas as universidades, onde estava presente uma dinâmica interventiva forte, de manifestações a manifestos, não sendo de estranhar que as práticas artísticas como a performance tenham sofrido uma menor visibilidade, até porque na maior parte das vezes elas situavam-se num território indefinido, *liminóide*, na expressão de Victor Turner, entre arte e vida, entre arte e política. Isso

mesmo foi testemunhado pelo performer Silvestre Pestana, na altura na Universidade de Belas Artes do Porto, contexto onde se procuravam desenvolver todo o tipo de ações transgressivas e ao *status quo*, como é exemplo a provocadora “dança de rapazes”⁵², a dança com Jorge Lima Barreto, num baile de debutantes dessa universidade, do qual foram levados sob intervenção policial. Nestas ações de performance social estava subjacente uma ação política, de manifesto social dos artistas, que tinha impacto na sua vida, e que levou muitos destes artistas ao exílio⁵³.

Este é um processo com repercussões para um conjunto de indivíduos que faziam parte de um quadro intelectual-artístico estudantil. Num artigo de Helena Santos intitulado *O '25 de Abril' como ruptura sociobiográfica: potenciações e refracções no campo cultural* (2005), a autora refere mesmo a importante projeção da revolução cultural de Maio de 1968 no processo da revolução social do 25 de Abril de 1974,

que protagonizada por uma geração mais próxima das experiências do exílio e de uma emigração urbana, cultural e socialmente mais qualificada, tende a restituir, e por vezes a sobrepor, a dimensão simbólica e cultural à dimensão política da revolução portuguesa (*idem*, 13).

É nesse sentido, que afirma que

o Maio de 68 pode-se perspetivar como uma crise do político – a cultura como forma de intervenção política denota uma crise do funcionamento político-institucional e político-partidário – e é no mesmo sentido que o 25 de Abril de 74 potencia uma relação imbricada entre política e cultura: diversamente da situação política francesa, a revolução portuguesa fez convergir num mesmo momento a fraca estruturação do campo cultural e a fraca estruturação do campo político (e, nele, em particular o partidário) (*idem*, p. 14).

52 Como referiu em entrevista Silvestre Pestana: “Nós decidimos, eu e o Jorge de Lima Barreto dançar o tempo todo os dois juntos. O que levou a uma situação paradoxal, os insultos dos rapazes e das raparigas. Depois a orquestra parou, depois houve a indefinição de saber se continuava ou não continuava. A Universidade já estava em ‘greves’: ‘os que queriam tirar dali aqueles maricas’, ou coisa do género e os que achavam que não e que era preciso continuar. Nós saímos com dois polícias e nunca mais houve um baile de debutantes. Foi por uma boa causa”.

53 Como foi o caso do próprio Silvestre Pestana: “(...). Aqui ainda não há qualquer teoria da performance mas há uma teoria, que a poesia experimental representa e que traduz uma grande responsabilidade social dos artistas, que passava na altura por duas vertentes: uma de carácter ideológico e outra de carácter sexual e, portanto ganhávamos a repulsa dos dois e uma aderência não velada do resto, mas era um protagonismo difícil. Em 1969, a 2 de fevereiro, foi quando a polícia invadiu a Universidade, eu fui um dos poetas convidados para apresentar poemas na cantina, tivemos todos de fugir e três semanas depois, o meu nome estava em toda a parte, recebi em casa ‘o ser chamado para a tropa’ e depois fui para França e estive cinco anos isolado na Suécia”. (Entrevista a Silvestre Pestana).

Em suma, fazendo face à exatidão dos dados encontrados nesta *cronologia essencial* de performance, parece que a irregularidade das atividades de performance deste período, de 1969 a 1973, é melhor traduzida por diferenças de *linhagens artísticas* do que pela ausência de atividade de performance⁵⁴. João Vieira, será um dos artistas plásticos que vai desenvolver ações de performance⁵⁵ nesse período pré-revolucionário no âmbito da *Exposição Dura* ou *O Espírito da Letra* (1970), da *Exposição Mole ou Expansões* (1971), ou ainda, na *Passagem de modelos com vestidos de letras* (1971), apresentadas na Galeria Judite Dacruz, em Lisboa⁵⁶. Focando o seu experimentalismo artístico desde cedo em torno das letras do abecedário⁵⁷ – letras que na relação entre a *palavra e a coisa* o artista objetualiza e

54 Fator reforçado pelo testemunho de João Vieira sobre a continuada colaboração entre “poetas e pintores performáticos” nesse período: “Nós [os artistas plásticos e os poetas experimentais] dávamos-nos bem. O que é que sempre houve da parte de alguns poetas experimentais uma vontade de serem artistas plásticos mas simultaneamente recusavam aos artistas plásticos que eles pudessem ser poetas experimentais. O que resultou sempre numa situação um bocado ambígua. Como eu sou muito amigo do Melo e Castro, somos amigos há muitos anos, ele dizia: ‘faz aqui uma capa não sei quê para a revista’. Tínhamos essa colaboração sempre, não é? E, mais tarde, quando a Galeria de Belém estava a funcionar uma das exposições que se fez lá foi a *Exposição de Poesia Experimental*, a PO.EX (...), aí eles tiveram meios para executar coisas que normalmente não podiam executar por falta de meios, tinham uma carpintaria, ... a Galeria tratava disso e foi uma exposição sensacional (que foi repetida recentemente no Porto, em Serralves), uma coisa linda. (...) É claro que os poetas experimentais, por vezes, tinham ideias interessantíssimas muito exploráveis pelos artistas plásticos e vice-versa. Eu lembro-me de estar a organizar umas coisas que um poeta experimental tinha feito, uns sinais geométricos mas que eram todos feitos à mão, e eu disse-lhe: ‘porque é que você vai fazer essas coisas à mão? Deixe cá ver que eu trato-lhe disso’ e fiz uma coisa muito bem impressa, com uma geometria bestial, e ele: ‘ai que bom’. Portanto era este tipo de relações que nós tínhamos, não é?” (Entrevista a João Vieira).

55 Como refere Raquel Henriques da Silva, João Vieira era um “Homem de Teatro – como foram Almada Negreiros ou António Pedro – acreditando nele pelas nobres funções cívicas que os gregos lhe inventaram mas também como manifestação de culturas populares antiquíssimas de matriz pagã que permaneceriam muito vivas em Portugal – nomeadamente em Trás-os-Montes de onde é natural –, Vieira encontrou naturalmente o caminho da performance como desenvolvimento do seu trabalho de pintor. Assim, ao longo da década de 70, as letras saltaram-se-lhe de facto do espaço da tela para se tornarem grandes recortes moles de feltro que o artista manejava, vestindo o corpo e os gestos com um discurso sincopado, particularmente pregnante em face de uma herança cultural que fizera da escrita um refúgio de pulsões (...). As letras de João Vieira proclamaram essas funções outras da escrita através de uma multiplicação inusitada dos seus suportes: foram almofadas e boias coloridas, num jogo imaginoso entre reflexões oriundas do *Pop* e do conceptualismo literário (...), para se oferecerem depois, em grandes placas esponjosas, aos sentidos dos públicos e serem vestidos numa passagem de modelos, quando deixaram de ser elas mesmas para coincidirem apenas, fulgurantemente, com a sua própria matéria aberta a novas tematizações” (2002, pp. 70-71)

56 Como refere Raquel Henriques da Silva “Qualquer destas ações subterraneamente inscreve a marca de uma arte revolucionária, que procurava pôr a nu: ‘um governo e uma política que não eram burgueses, na boa tradição europeia, antes uma sedimentação esclerosada de ruralidade, catolicismo e falso espírito guerreiro, assumida em débil pose fascista” (2002, p. 66).

57 Note-se que este criador foi um dos artistas do grupo *KWY*, que editou em Paris a revista com o mesmo nome, editada entre 1958 e 1964, e que se pretendia internacional. Este grupo de que fizeram parte René Bertholo, Lurdes Castro, Cristo, Gonçalo Duarte, José Escada, António Costa Pinheiro e, para além de João Vieira, Jan Voss, vai desenvolver ainda várias iniciativas onde se cruzam artistas nacionais e internacionais. Raquel Henriques da Silva num ensaio sobre a obra deste artista intitulado

corporiza – vai desenvolver no âmbito da denominada por si *Exposição Dura* uma “*performance-destruição*” (1970), que apelava à participação do público, onde com a ajuda de crianças o artista destruiu grandes letras feitas de madeira. Em contraponto, um ano mais tarde, no âmbito da *Exposição Mole* permitirá que o público *brinque* com grandes letras de espuma flexível.

Um outro fator complementar de explicação para esta irregularidade das ações de performance neste período remete para a própria fluidez das catalogações artísticas. Numa análise crítica à *Exposição Mole*⁵⁸, Ernesto de Sousa referir-se-á precisamente a essa indefinição das catalogações artísticas afirmando:

‘ação espetáculo’ é exatamente aquilo a que chamaríamos performance”; (...). “de facto a instalação que designaremos por ‘exposição mole’ foi uma Festa e uma *Performance*; festa provocada pela armadilha-de-letras em que caímos todos; *performance* com a matéria, os modelos, os plásticos e a sua, diríamos, antropo-morfização contagiante alegria (...) (Ernesto de Sousa 1998b, p. 186).

Nesse período os termos aplicados para definir essas performatividades são oscilantes entre *happening*, intervenções ou ações (mais usuais), ritual, operação estética, entre outros, o que permitirá à geração seguinte secundarizar o seu papel em função do termo mais abrangente de performance⁵⁹. Este parece o sentido da afirmação que se encontra, por exemplo, no discurso de Fernando Aguiar da existência de uma história anterior aos anos 80, cujo eixo, no entanto, ainda não estaria bem centrado na performance:

João Vieira: das Letras aos Corpos refere: “ao eleger a letra e a escrita como matéria e designio da sua pintura, ele assumia a prática artística como território de íntimas contaminações: entre memórias refeitas da infância (os cadernos de ortografia e a profissão de professores de educação primária dos pais) e uma nunca proclamada, mas bem funda, cultura erudita que lhe permitia aceder e refletir sobre as funções históricas da escrita na pintura, dos primórdios da iluminura medieval às longas e rituais inscrições da pintura chinesa e japonesa, às ruturas modernistas do primeiro cubismo e, depois, do dadaísmo e do surrealismo. Mas, também, entre o recente impacto do cartazismo de formulação *Pop* e já o exercício de distanciamento do Conceptualismo e das novas vanguardas que, à volta dele, vão inventando a segunda modernidade, sobre o eixo produtivo de fazer deslocar a obra e o próprio conceito de arte para os domínios, físicos e vivenciais, da tecnologia e dos territórios não artísticos. Neste contexto, ‘escrever a pintura’ ou ‘pintar a escrita’ era simultaneamente, um exercício antiquíssimo (...) e a convocação, marcada de génio próprio, das pulsões da situação contemporânea” (2002, pp. 67-68).

58 Que será novamente apresentada por João Vieira na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1972.

59 Apesar de esta questão conceptual não ser específica deste período uma vez que alguns artistas da década de 1960 e outros surgidos na década seguinte (Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Espiga Pinto, Manoel Barbosa, Miguel Yeco, entre outros) também identificaram alguns dos seus trabalhos como rituais, intervenções, ações.

Já tinha havido algumas intervenções antes. Aliás os *poetas experimentais* acabaram por fazer os primeiros *happenings* em Portugal nos anos 60, depois sei que na primeira parte dos anos 70 houve algumas pessoas que faziam umas intervenções, que não se sabia muito bem o que era, sei lá, o João Vieira, a própria Graça Morais, o *Grupo Puzzle*. Houve artistas plásticos, especialmente, que faziam pontualmente algumas coisas que estavam ligadas com a performance mas eu estou convencido que eles não faziam aquilo com a intenção de fazer performance. Eles provavelmente tinham tido contacto com o movimento *Fluxus*, com o Kaprow, e faziam algumas coisas nesse campo, e penso, pelo menos que eu tenha conhecimento, que esse movimento foi mais organizado com os *Encontros Internacionais de Arte Viva*, em Almada, que o Egidio Álvaro e o Manoel Barbosa desenvolveram ainda nos anos 70-78, 79. Aliás, o Egidio escreveu alguns textos, portanto, eu penso que a partir da década de 80 a coisa surgiu mais definida, eu penso que sobretudo na década de 80 começou a existir de uma forma sistemática. (Entrevista a Fernando Aguiar)

Manoel Barbosa, em contraponto, considera que Egidio Álvaro e Jaime Isidoro, que organizaram na década de 1970 os quatro *Encontros Internacionais de Arte*, foram figuras fundamentais para a “introdução”, fundamentação e regular apresentação de performances no país. Ainda nesta década, em 1978, Jaime Isidoro fundou a *Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* à qual *acoplou* os 5.^{os} *Encontros Internacionais de Arte*, evento que apresentou algumas performances. Nas suas palavras: “Egidio Álvaro foi logo na década de 1970 e seguintes (sobretudo na de 1980), sem dúvida, o mais importante teórico, historiador, crítico, impulsionador, organizador de eventos performáticas. Por exemplo em 1977, dois eventos importantes: *Alternativa Zero* (organizada por Ernesto de Sousa) e os 4.^{os} *Encontros Internacionais de Arte* (organizados por Egidio Álvaro). Os Encontros foram inquestionavelmente muito mais importantes no âmbito da arte da performance”⁶⁰. A estes eventos juntou-se ainda uma exposição organizada por Egidio Álvaro denominada *Identidade Cultural, Massificação e Originalidade*, exposição apelidada por Rocha de Sousa como uma “alternativa à Alternativa” e que nas palavras de Egidio tem por objetivo “revalorizar o contexto português”.

Do mesmo modo, Rui Afonso Santos (2004), partindo do *campo das artes plásticas* para analisar os antecedentes experimentais da *Revolução Homeostética*, que

60 Depoimento escrito de Manoel Barbosa, cedido em 2016.

acontecerá nos anos 80, considerava que o início da década de 60 havia sido auspicioso para as artes em Portugal. Desse período salienta os nomes de Paula Rego, João Cutileiro e Joaquim Rodrigo e, mais no final da década, os de Lourdes de Castro, Helena Almeida e João Vieira, entre outros, como Fernando Calhau, Leonel Moura e Julião Sarmento. E por fim, a importância de Ernesto de Sousa em eventos que culminam na *Alternativa Zero* marca destaque significativo no contexto daqueles anos. O que mostra que o lugar disciplinar de onde se parte influenciou na hierarquização das mesmas personagens, especialmente naquelas cujas transversalidades entre áreas é mais acentuada.

Outro dos fatores explicativos desta mudança de protagonistas durante esse período poderá estar ainda no *deslocamento* dos mesmos protagonistas para o estrangeiro, quer por via do exílio, frequente em período de ditadura, quer até por via da participação mais repetida destes agentes em eventos internacionais.

Alguns dos críticos mais ativos desse período, Ernesto de Sousa, José Augusto França e Egídio Álvaro participaram na *Documenta 5* de Kassel, de 1972, comissariada por Harald Szeemann. Essa participação terá sido fator estruturante para a aceitação da emergência da “vanguarda performática” em Portugal, embora a postura de José Augusto França fosse de ceticismo em relação a uma “anti arte”⁶¹ e a de Ernesto de Sousa totalmente efusiva⁶², tendo a partir daí este último um papel central e verdadeiramente militante no incremento e consolidação de uma “vanguarda” portuguesa de modo alargado, menos disciplinar e buscando uma maior participação.

Tanto Ernesto de Sousa como Egídio Álvaro escreveram sobre a Documenta. Ernesto de Sousa entrevistando Beuys e escrevendo o artigo *O Estado Zero: o Encontro com Joseph Beuys*, publicado no jornal República de 28 de dezembro de 1972, destacando justamente o papel de Beuys como professor-performer, descrevendo a sua figura performativa e a sua ação de diálogo com os visitantes da Documenta, num processo de “democracia direta”. Posteriormente desenvolverá mesmo uma ação de divulgação sobre Beuys e a Documenta 5 na Galeria Ogiva,

⁶¹ Como é citado por João Fernandes em *Perspetiva: Alternativa Zero Vinte Anos Depois*, José Augusto França terá dito num dos seus folhetins que “...a arte muda de conceito, ou o conceito de arte”, embora recomendando atenção: “... para o que, afinal, é apenas uma mudança de convenção. (...) Eles estão empenhados numa anti arte mas ... anti arte é arte também, fatalmente” (1997, p. 16).

⁶² Ele próprio escreve a Ângelo de Sousa, a 19 de outubro de 1972, que “(...) a ‘Documenta’ foi para mim o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência moderna a que me foi dado participar nos últimos anos: julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias” (citado por Wandschneider, 1998, 83). A partir daí terá começado “a desenvolver uma atividade crítica que introduz as novas referências no quotidiano artístico português, enquanto concretiza toda uma série de projetos expositivos que de algum modo as refletem, assim como refletem o novo tipo de experiências e objetivos das obras de uma nova geração de artistas” (Fernandes, 1997, p. 18).

de que se destacou a conferência performática “Agressão com o nome de Joseph Beuys”. Egidio Álvaro, por seu turno, escreveu o artigo *Kassel Kassel. Documenta 5*, na Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica – Ensaio e Informação, Porto nº 1 (Out. 1973: 16-22), afirmando que Kassel se apresentava para a arte como um “imenso laboratório de pesquisas”.

Várias vão ser as iniciativas que Ernesto de Sousa vai levar a cabo não só para divulgar a *Documenta 5* de Kassel mas para promover uma renovação da arte portuguesa no sentido desse novo sentido de “vanguarda”, um sentido que é visto por alguns autores como uma mudança de paradigma do neo-realismo para a vanguarda⁶³, e que outros autores vêem como uma continuidade e materialização do que até aí era impossível ser concretizado no neo-realismo.⁶⁴ É sob a referência de Almada Negreiros, mas também de Beuys e Filliou que vai fazer uma viragem para as ações performáticas que já tinha iniciado em *Nós não estamos algures* (1969)⁶⁵, *Encontro no Guincho. Do vazio à Pró-Vocação* (1972), *Aniversário de Arte e Projectos-Ideias* (1974) são alguns dos momentos em que Ernesto de Sousa junta artistas que traduzem uma nova situação, menos disciplinar, na arte portuguesa, sem esquecer, como acrescenta José Augusto França, a “exposição-sessão em volta da obra de Bosch”, no Museu de Arte Antiga, para a qual terá sido

63 Na análise de Miguel Wandschneider, no artigo *Descontinuidade Biográfica e Invenção do Autor*, Ernesto de Sousa induziu no seu percurso um corte radical no final dos anos 60: “por um lado, uma deslocação do campo do cinema para o campo das artes plásticas; por outro lado, uma deslocação do realismo (ou, para usar a expressão do próprio, do realismo moderno, sucedâneo do neo-realismo a que estivera anteriormente ligado) para a vanguarda e, em particular, a arte conceptual. É um corte de natureza epistemológica, porque diz respeito, simultaneamente, à operacionalização e atualização, na prática concreta, dos princípios de perceção e apreciação da realidade cultural e artística. Esta descontinuidade reveste tanto uma dimensão reflexiva e discursiva como uma dimensão prática; implica, como é costume dizer-se, uma praxis” (1998, pp. 14-23).

64 Para João Fernandes, contudo, “A coragem de assumir ruturas com a sua biografia e com ideias anteriormente exploradas indicia porém um intranquilo fio condutor entre as preocupações sociais do neo-realismo e a relação arte vida retomada a partir das experiências Fluxus e da arte experimental das décadas de 60 e 70, entre a pesquisa de cultura popular e o axioma de Beuys segundo o qual ‘cada homem é um artista’, entre a experiência do cinema e da fotografia e o uso destes suportes na arte contemporânea e pós-conceptual” (1997:19). Miguel Leal, por seu turno, considera que “aquilo que Ernesto faz é encontrar uma possibilidade real (utópica mas conceptualmente equilibrada) de realizar uma impossibilidade [...] do realismo: fazer coincidir as vanguardas estética e política num mesmo fluxo. E o salto entre o campo do cinema e o campo das artes plásticas talvez não seja assim tão significativo se formos capazes de compreender as mutações aceleradas que se deram na definição das fronteiras tradicionais do segundo, assim como o papel agregador de uma arte total que o primeiro sempre reclamou.” (Citado por Mariana Pinto dos Santos, 2007, p. 20).

65 Mariana Pinto dos Santos apresenta uma descrição deste evento *happening* que aconteceu em 1969, e que Ernesto de Sousa apresenta no clube 1º Acto de Algés e a que chamou “exercício de comunicação poética” e que: “partia da leitura de poemas de Almada – que assistiu ao espetáculo –, Mário Cesariny, Herberto Helder e Luiza Neto Jorge e incluía música de Jorge Peixinho, projeções audiovisuais a cargo sobretudo de Carlos Gentil-Homem e trabalho plástico e de luzes, nas mãos de Fernando Calhau. Reciclava ainda os filmes experimentais *Happy People* e um *Homem que corria*” (2007, p. 170).

convidado um “especialista de ciências ocultas” e que “meteu monstros refeitos do pintor – numa pitoresca animação que Ernesto de Sousa imaginou, coisa que o circunspecto museu nunca vira em seus muros de outra vocação” (França, 1997, p. 41). Nestas ações estava presente “um intenso trabalho experimental, laboratorial, em que nada estava definido em absoluto, sendo cada ensaio e cada apresentação diferentes uns dos outros, sucetíveis de intervenções do público, permeáveis a acasos, improvisos ou premeditações” (Ernesto Sousa citado em Mariana Pinto Santos, 2007, p. 172)

Da análise do quadro seguinte, referente às intervenções performativas entre 1974 e 1979, pode verificar-se globalmente não só a retoma do número de intervenções coletivas mas, também, uma maior descentralização dessas intervenções que passam agora pelo Porto, Coimbra, Valadares, Viana do Castelo, Póvoa do Varzim, Lisboa, Vila Nova da Cerveira, Santarém, Évora, Portalegre. Essa descentralização é ainda acompanhada de uma maior articulação do uso das galerias com o próprio espaço público, como sítio das artes, numa crescente aproximação ao paradigma da participação artística.

QUADRO 3 – Ações performativas – 1974-1979

ANOS	INTERVENÇÕES	LOCAL	PARTICIPANTES
1974	<i>Perspectiva 74</i> Performances/Intervenções/ Exposição Organização: Egídio Álvaro e Jaime Isidoro	Galeria Dois Porto	Alberto Carneiro, Da Rocha, João Dixo, Klassnick, Manuel Alves, Miloslav Moucha, Pierre-Alain Hubert, Pineau, Roland Miller, Serge III Oldenbourg, Shirley Cameron.
1974	Intervenções	C.A.P.C Coimbra	Aniversário da Arte /Rob Filliou
1974	<i>Performance</i>	C.A.P.C Coimbra	Albuquerque Mendes
1974	<i>Primeiros Encontros Internacionais de Arte em Portugal – Intervenção/ Performance/Exposições</i> <i>Perspectiva 74</i> Organização: Egídio Álvaro e Jaime Isidoro	Casa da Carruagem Valadares	A. Carneiro, A. Mendes, Ângelo de Sousa, Babou, Espiga Pinto, Fernando Lanhas, Ivan Messac, J. Dixo, M. Alvess, M. Moucha, P.-A Hubert, Serge Iyokoyama, e.o.
1974	<i>Happening Sonoro</i>	Festival Cascais Jazz	Jorge Lima Barreto
1975	<i>Sete Rituais Estéticos</i>	Zonas Naturais do Norte	Alberto Carneiro
1975	Ações e Intervenções	Rua Nova do Almada, Lisboa e Torre dos Clérigos Porto	Grupo Acre Constituído por Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Meneres e Lima de Carvalho

ANOS	INTERVENÇÕES	LOCAL	PARTICIPANTES
1975	Ritual	Serra da Estrela	Manoel Barbosa
1975	Performance	Casa da Carruagem Valadares	João Dixo
1975	<i>Segundos Encontros Internacionais de Arte em Portugal – Intervenções e Performances.</i> Organização: Egídio Álvaro e Jaime Isidoro	Viana do Castelo	A. Mendes, Artur Barrio, R. Miller, S. Cameron, e.o.
1976	<i>Luis Vaz 73. – Intervenções/ envolvimento visual e sonoro</i> Direção: Ernesto de Sousa	Galeria de Belém Lisboa, Évora, Viana do Castelo	Ernesto de Sousa, Jorge Peixinho
1976	Performance/ritual	Galeria Dois e Praça da Liberdade Porto	Albuquerque Mendes
1976	Intervenção	Galeria Dois Porto	Grupo Puzzle, constituído por Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo e Pedro Rocha. Em 77 saíram G. Morais e J. Silva e entraram Gerado Burmester e Fernando Pinto Coelho
1976	<i>Terceiros Encontros Internacionais de Arte em Portugal – Intervenções ou performances</i> Organização: Egídio Álvaro e Jaime Isidoro	Póvoa do Varzim	A Mendes, A. Azevedo; Christian Tobas, Fred Forest, Gerardo Burmester, Grupo Puzzle, J. Dixo, A. Hubert, R. Miller, Serge III, S. Cameron, e.o.
1976	Arte na Rua – Intervenções diversas	C.A.P.C. Coimbra	Vários elementos do C.A.P.C.
1976	Ritual	Galeria JN Porto	Albuquerque Mendes
1976	Retrospetiva	Museu Nacional Soares dos Reis Porto	Alberto Carneiro
1977	<i>Ciclo de Arte Moderna Portuguesa n.º1</i> Organização: Egídio Álvaro	I.A.D.E Lisboa	Albuquerque Mendes
1977	<i>Ciclo de Arte Moderna Portuguesa n.º2</i> Organização: Egídio Álvaro	I.A.D.E Lisboa	Da Rocha
1977	<i>Ciclo de Arte Moderna Portuguesa n.º3</i> Organização: Egídio Álvaro	I.A.D.E Lisboa	Manuel Alvess
1977	<i>Alternativa Zero</i> Organização: Ernesto de Sousa	Galeria Nacional de Arte Moderna Lisboa	<i>Performances</i> ou intervenções de A. Mendes, A. Azevedo, GICAP – Grupo de Intervenção do C.A.P Coimbra, António Paloto, José Conduto, José de Carvalho, e.o.

ANOS	INTERVENÇÕES	LOCAL	PARTICIPANTES
1977	Espetáculo	Lisboa Coimbra e Porto	Living Theatre
1977	<i>Happening</i>	Jardim Zoológico Lisboa	Alberto Pimenta
1977	Espetáculos sobre textos visuais	Lisboa	Grupo Anima, Conceção de Melo e Castro, Seme Lutfi e Silvestre Pestana
1977	<i>Happening/engvolvimento</i>	Galeria Quadrum Lisboa	Ana Hatherly
1977	<i>Quartos Encontros Internacionais de Arte em Portugal</i> Organização: Egídio Álvaro e Jaime Isidoro	Caldas da Rainha	Intervenções ou <i>performances</i> de A Comuna, A. Mendes, A. Azevedo, C. Barroco, C. Tobas, Chantal Guyot, Da Rocha, Eugénia Balcells, Daniel Grenier, Fernando De Filippi, GICAP, Giner, Grupo Anima, Grupo Puzzle, M. Barbosa, Michel Allet, Miguel Yeco, N. Yalter, Orlan, R. Miller, Serge III, S. Cameron, e.o.
1977	<i>Massificação e Identidade Cultural</i> Organização: Egídio Álvaro e Jaime Isidoro	SNBA Lisboa	Intervenções ou <i>performances</i> de A. Mendes, A. Azevedo, GICAP, G. Puzzle, G. Burmester, M. Yeco, e.o.
1978	<i>Ciclo de Arte Moderna Portuguesa nº4</i> Organização: Egídio Álvaro	I.A.D.E Lisboa	G.I.C.A.P.C.
1978	<i>Ciclo de Arte Moderna Portuguesa nº5</i> Organização: Egídio Álvaro	I.A.D.E Lisboa	Miguel Yeco
1978	<i>I Bienal de Arte de Cerveira</i> Organização: Jaime Isidoro	Vila Nova de Cerveira	Intervenções ou <i>performances</i> de C. Barroco, Carlos Nogueira, Elisabete Mileu, G. Anima, Grupo 42, Gracinda Candeias, M. Barbosa, P.A. Hubert, Serge III, e.o.
1978	Performance	Praça da Restauração Funchal	Rui Órfão
1978	Performance	Galeria Diferença Lisboa	José Conduto
1978	Performance	Galeria Diferença Lisboa	José de Carvalho
1978	Performance	AR.CO Lisboa	Juliano Sarmento + Patrick Mhor
1978	Performance	Galeria Quadrum	Gina Pane
1978	Performance	Museu Distrital de Santarém e Galeria Quadrum Lisboa	Manoel Barbosa
1978	Performance	Galeria Quadrum Lisboa	Ulrike Rosenbach

ANOS	INTERVENÇÕES	LOCAL	PARTICIPANTES
1978	<i>O Verde a 5120 Angstromes</i>	Galeria Audimagem Lisboa	<i>Performance</i> de C. Barroco, Nadia Bagioli, Romualdo, Vítor Belém, e.o,
1979	Performance	Galeria Qadrum Lisboa	José de Carvalho
1979	<i>O Tubo -Performance</i>	S.N.B.A Lisboa	C. Barroco, Eunice Munõz, Isabel Ruth, João d'Ávila, N. Bagioli, Romualdo, V. Belém, e.o.
1979	Performance	Galeria Quadrum Lisboa	José Conduto
1979	Performances	Expo Portalegre'79 Galeria Municipal Portalegre	Elisabete Mileu, Manoel Barbosa
1979	Início de <i>Ouve-me, Sente-me, Vê-me</i>		Helena Almeida
1979	Performances	Exposição Arte Portuguesa Hoje S.N.B.A. Lisboa	Ernesto de Sousa, Manoel Barbosas
1979	<i>A fotografia como Arte</i> , entre outros trabalhos de arte corporal	F. C. Gulbenkian, Lisboa e Centro de Arte Contemporânea. Porto	Alberto Carneiro, Arnulf Rainer, Floris Neususs, Helena Almeida, Jochen Gerz, Jurgen Klauke, Hartmut Neubauer, Klaus Rinke
1979	Retrospectiva Organização: Ernesto de Sousa	Galeria de Belém, F. C. Gulbenkian, Galeria Diferença, Lisboa, Centro de Arte Contemporânea, Porto, C.A.P.C., Coimbra	Wolf Vostell
1979	Performance	Galeria Diferença Lisboa	Túlia Saldanha
1979	<i>Projetos & Progestos</i> <i>Performance</i> , Intervenção, Vídeo Organização: António Barros e Rui Órfão	C.I.T.A.C Coimbra	E. Sousa, S. Pestana, N. Rolfe, Ricardo Pais, A. Palolo, Rui Órfão, A. Barros, Erna Nijman, Station House, Opera, James Coleman, P. Harel, Melo e Castro, Pina Bausch, J. Lima Barreto, M. Aayamaguchi, Ernst Thomas, S. Cameron, R. Miller, J. Peixinho, Franck Na, e.o
1979	Performance	Escola Superior de Belas Artes Porto	Mineo Aayamaguchi
1979	Instalação/ Performance	Galeria Diferença Lisboa	António Palolo
1979	Exposição fotodocumental e pintura	Fundação Eng.º António de Almeida Porto	Grupo Puzzle

ANOS	INTERVENÇÕES	LOCAL	PARTICIPANTES
1979	Performance	Galeria Diferença Lisboa	Carlos Nogueira
1979	Intervenção	C.A.P.C Coimbra	Manuela Fortuna
1979	Vídeos	Galeria Nacional de Arte Moderna Lisboa	António Muntadas
1979	<i>Pottlach</i> Instalação	Galeria Quadrum, Lisboa	Leonel Moura

FONTE: Este quadro baseou-se na *Cronologia Essencial* de Manoel Barbosa (1985).

No ano de 1974 o espaço urbano é invadido por manifestações pró ou proto-artísticas: “as ruas enchem-se de cores, siglas murais, cartazes e *graffiti*” (Couceiro, 2006, p. 16). Melo e Castro, numa entrevista a Ernesto de Sousa, registada em filme, em dezembro desse mesmo ano, falará euforicamente sobre essa arte pública, advinda da “criatividade do próprio povo” como um “laboratório experimental que saltou para a rua!”⁶⁶, “arte” através da qual se subvertiam e davam novos sentidos artísticos e políticos, por exemplo, aos sinais de trânsito. Nas suas palavras: “se muitos de nós poetas visuais, antes do 25 de Abril, nos dedicámos à experimentação laboratorial, de certo modo fechada e hermética para o público, foi porque o contexto antes do 25 de Abril estava desligado da criatividade dos homens e das mulheres”. Caminhando pelas ruas portuguesas da pós-revolução, Melo e Castro mostrava como a Revolução tinha aberto as portas à manifestação criativa do povo, o que se revelava nas inscrições que apareciam nas paredes e mesmo nos sinais de trânsito, como, por exemplo, um sinal de stop onde se acrescentou a palavra “ao fascismo”; a sigla do P.C.P. (Partido Comunista Português) que foi transformada em BOBO (numa nova significação); ou ainda a sigla C.D.S. (Centro Democrático Social) em que o “S” é substituído por um \$ (cifrão). Inscrições que pervertendo o seu significado unívoco e normativo ganharam uma assumida carga política (ver Madeira 2019c).

Foi precisamente este ambiente de fusão da arte com o social que levou o historiador e crítico de arte João Pinharanda a caracterizar o 25 Abril como o primeiro exemplo de *arte pública anti monumento* em Portugal. Segundo este autor tratou-se de um momento de criação e participação coletiva. Uma ação popular de rua que acompanhou a queda do regime, através de um processo simultâneo de destruição dos símbolos do regime (nomeadamente os símbolos escultóricos)

⁶⁶ Registo documental desenvolvido no âmbito da exposição *concepto incerto*, na Galeria Buchholz em Lisboa, reposto na exposição-retrospectiva da obra de Melo e Castro, *O Caminho do leve*, 2006).

e do levantamento alternativo de uma iconografia provisória nas ruas da cidade, constituída por pinturas, pichagens clandestinas, cartazes (2005, p. 41).

A partir dessa data voltam a verificar-se mais intervenções artísticas coletivas em muitos casos dirigidas para o espaço público, numa tentativa de alargamento de públicos.⁶⁷ Ainda em 1974 Egídio Álvaro apresenta no Porto a mostra *Perspectiva'74*, que apesar de sediada na Galeria Dois, acabou por ser uma mostra de arte pública, uma vez que os eventos aconteceram nas ruas, mercados, cafés e praças públicas. Esta mostra, segundo o próprio organizador representou um ponto de viragem no panorama cultural português, “um ponto de rutura”, pois permitiu o encontro dos artistas nacionais com artistas internacionais e, também, com um público que tomava contato, pela primeira vez, com essas obras mais experimentais. Esse duplo encontro tinha por objetivo permitir aos artistas nacionais, por um lado, “reconhecerem a sua diferença específica” e, por outro lado, explorarem outras linguagens artísticas, “especialmente não-verbais”, de forma a melhor comunicarem com o público. Egídio Álvaro documentava assim esta iniciativa:

Foi o primeiro ciclo coerente organizado sobre o tema em Portugal e foi sobretudo a primeira vez que convidámos tantos artistas estrangeiros a apresentar ‘ao vivo’ o seu trabalho no país. Nada de semelhante foi ensaiado anteriormente. Não falamos, contudo, nem de identidade cultural nem de valores particulares às nossas experiências realizadas e às nossas raízes. Nós assistimos, sem o saber, ao *canto do cisne* de um *boom* económico e artístico cujos traços profundos já se evaporaram, porque artificiais. *Perspectiva 74* foi o primeiro golpe sério anunciando a mudança das estruturas da visão e da análise do campo artístico, e, por consequência das práticas correspondentes (...). Os *Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, onde assegurei a conceção e a direção artística foram de facto o verdadeiro lugar de abertura da arte junto das populações ditas pudicamente ‘não sensibilizadas’ (elas estavam, na realidade, à margem da criação artística), graças à confrontação e ao diálogo permanentes e à orquestração de um espaço de geometria variável onde muitos artistas portugueses aprenderam o reconhecimento da sua diferença, da sua identidade e do seu potencial criativo, no contacto direto com os artistas estrangeiros (...). A intervenção de rua foi um dos elementos

⁶⁷ Como refere ainda Gonçalo Couceiro manifestou-se depois do 25 de Abril “a preocupação em refletir sobre a função social da arte no novo esquema da sociedade portuguesa do pós 25 de Abril. Chega-se mesmo a pensar que com o 25 de Abril nascia também um novo público, ‘ávido de imagens e de objetos, um público à procura da sua identidade, dos seus valores e dos seus criadores” (2004, p. 20)

motores desses *Encontros*. O que não era sem perigos, por causa sobretudo dos tempos politicamente instáveis e conturbados vividos no país. Mas também por causa da necessidade de encontrar as linguagens específicas (linguagens não verbais e não literárias) adaptadas à comunicação com uma população cujos contactos com a expressão artística eram praticamente nulos, uma população mantida intencionalmente na ignorância dos grandes debates culturais, postas à margem do diálogo construtivo (Egídio Álvaro, 1985, s.p.)

Mas verificaram-se também, como vimos atrás, outras iniciativas coletivas como os já referenciados *Aniversário de Arte* ou *Projectos-Ideias* desenvolvido por Ernesto de Sousa. Ainda na tentativa de aproximação da arte ao “povo” surgiram eventos em espaço público, que incluíam uma perspetiva política, como são exemplo os eventos para comemorar o 10 de junho de 1974. Em Lisboa, desenvolveu-se a *Festa*⁶⁸ onde para além de outras iniciativas de cariz interventivo no espaço público se destacou uma performance da Comuna (transmitida em direto pela RTP) onde foi lançado ao rio um caixão simbolizando o fascismo. No Porto, numa iniciativa da Cooperativa *Árvore*, fez-se o *Enterro do Museu Soares dos Reis*⁶⁹, com um funeral com participação coletiva onde foi feito um epitáfio sobre a sua morte, a lembrar a “alegria dos que querem um museu vivo”. Salientam-se ainda as intervenções do Grupo ACRE⁷⁰ que invadem Lisboa pintando passeios e ruas e distribuindo gratuitamente ou vendendo “diplomas de artistas” a todos os

68 Neste evento, promovido pela Galeria de Arte Moderna de Lisboa, houve participações de grupos de teatro, conjuntos musicais, coros, recitais de poesia e executou-se ainda uma pintura coletiva em 48 partes (tantas quantos os anos em que Portugal vivera sob o regime ditatorial): “a partir das 15 horas, os artistas dispostos em andaimes iniciaram a pintura da obra coletiva, como homenagem ao *Movimento das Forças Armadas* e ao povo português. Esta iniciativa teve, como foi dito, a ideia-base numa obra idêntica levada a efeito em Cuba. (...). Também durante esta festa, conforme o jornal *Diário Popular* assinalou, se deu ‘um dos momentos mais aplaudidos... e que teria dado origem ao corte da transmissão que a RTP estava a efetuar diretamente, e por se ter considerado ao que julgamos, ofensiva da Igreja – foi o da farsa em que figuravam personagens alusivas a determinadas individualidades de relevo do regime anterior, nomeadamente ao ser lançado ao rio um ‘Caixão’ com uma bandeira onde se inscrevia um ‘s’, e que representava o fascismo, gesto que foi sublinhado pelo rufar do tambor ao jeito do que acontecia nas execuções por guilhotina, no século XVIII” (Couceiro 2004, p. 22). Essa performance desenvolvida pela Comuna e o corte da transmissão da mesma em direto pela RTP gerou as mais contraditórias reações de diversos setores da sociedade.

69 Com o *Enterro do Museu Soares dos Reis* um grupo de artistas pretendem “denunciar o Museu de Soares dos Reis como ‘corpo inerte’, sem qualquer ação pedagógica ou didática”. No ‘funeral’, frente ao museu, foram feitos discursos fúnebres pelos escritores Egito Gonçalves e Correia Alves, tendo sido colocado à porta o epitáfio: ‘Museu Soares dos Reis – n.1926 e faleceu em 1974 – Aqui jaz o velho Museu de Soares dos Reis, morto pela *traça, bafio e boca aberta de tédio*, para eterna alegria daqueles que hão-de esquecer e querem um museu vivo.’ (Couceiro, 2004, p. 24).

70 Grupo constituído por Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Menéres e Lima de Carvalho.

candidatos, numa clara provocação às instituições académicas. Pela mesma altura, foram ainda ensaiadas novas formas de participação coletiva, como é exemplo a participação dos poetas experimentais e de artistas plásticos (nomeadamente Abílio, Albuquerque Mendes, António Barros, Armando Azevedo, E. M. de Castro, Fernando Aguiar, Helena Almeida, Manoel Barbosa, Pedro Cabrita Reis, Silvestre Pestana) no *mail-art* internacional⁶³, que consistia num sistema de troca de correspondência por desenhos, fotografias, intervenções plásticas, cartas, ou telegramas, entre artistas.

A partir da segunda metade dos anos 70 a atividade de performance aumentou significativamente, nomeadamente, com a participação mais frequente dos poetas experimentais e de artistas plásticos. Algumas das ações performativas mais citadas desta época⁷¹ foram desenvolvidas, no ano de 1977, por Alberto Pimenta que se exibiu com o letrado *Homo Sapiens* numa jaula do Jardim Zoológico de Lisboa⁷² e por Ana Hatherly que na Galeria Quadrum desenvolveu uma intervenção a que deu o título *Rotura*, uma performance, filmada por Jorge Molder, que consistiu em destruir/rasgar/atravessar grandes folhas de papel dispostas verticalmente no espaço, e que surge na mesma linha de trabalho do seu filme *Revolução*, realizado em 1975, onde procurou captar o ambiente vivido no 25 Abril, associando imagens de cartazes retirados das paredes de Lisboa com as palavras de ordem e música de intervenção que se ouviam nesse período histórico. Será ainda nesse mesmo ano que esta criadora filmará a reatuação da performance *Música Negativa* de Melo e Castro. Juntam-se a estes exemplos a teatralização de poemas visuais levada a cabo pelo grupo Anima na Sociedade Portuguesa de Autores no ano de 1977. De destacar que esse aumento de atividade se deveu também à ampliação deste campo artístico através da mobilização de novos agentes, alguns oriundos originalmente das artes plásticas que decidem enveredar pela área da performance. Esse é o exemplo de Rui Órfão que descreve essa passagem, das artes plásticas para a performance, através de uma participação primeiro numa ação coletiva e só depois individual. Passagem que, no seu percurso, acaba por inverter a importância entre as duas áreas, passando a área da performance a ser prioritária:

Comecei como pintor, a performance surgiu como uma atividade complementar em 1976, como elemento do Grupo Cores do Círculo de Artes Plásti-

⁷¹ Ver sobre este assunto Sousa & Ribeiro (2004, p. 45).

⁷² Performance que está documentada num livro editado nesse mesmo ano de 1977 na editora &ETC, apresentando alguns excertos do impacto no público e na imprensa.

cas de Coimbra, experiência continuada após a dissolução do grupo em 1978, tornando-se prioritária como meio de expressão por excelência, relegando a pintura para um plano secundário”⁷³.

1.2.2. Ernesto de Sousa e Egidio Álvaro – mediações para a arte híbrida e para a arte da performance

Nesse mesmo ano de 1977 acontece sob a organização de Ernesto de Sousa a iniciativa que alguns autores⁷⁴ classificam como estando na origem do “movimento de vanguarda” em Portugal: a Alternativa Zero⁷⁵. Efetivamente, pode-se dizer que esta iniciativa, num contexto de inexistência de um museu de arte moderna como reiteradamente afirmava Ernesto de Sousa, avançou no sentido de uma mudança de escala, em última análise de público: foi visitada por mais de 10000 pessoas⁷⁶, número inédito da arte experimental portuguesa uma vez que o público vinha reagindo negativamente a esta arte. Mas, o principal papel da Alternativa Zero foi permitir sobrepor na sua programação, o tema genérico da experimentação em arte (suas mediações ou hibridizações) à lógica disciplinar e grupal, que até aí era vigente. Isso foi feito através de uma “mostra-levantamento” que incluía desde os “percursores” (com exposições retrospectivas intituladas *Os pioneiros de Portugal* (entre os quais, sempre, Almada Negreiros) e a *Vanguarda e os meios de comunicação - o cartaz*) até aos artistas da atualidade à época (com as “tendências polémicas na arte portuguesa”).

A Alternativa Zero marca uma clara estratégia de redefinição do papel do intermediário, para uma postura programática autoral, onde o tema prevalece em relação a grupos e a disciplinas, como é destacado pelo próprio Ernesto de Sousa: “com esta escolha - e esse é um limite fundamental e fundamentalmente anti-salonard - não se pretendeu a constituição de um grupo representativo, *senão*

⁷³ Excerto retirado do catálogo *PERFORMANCE - ARTE*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, novembro, 1986.

⁷⁴ Veja-se a análise desenvolvida por Miguel Wandschneider (1999).

⁷⁵ Não fazendo referência, por exemplo, aos *Encontros Internacionais de Arte* organizados por Egidio Álvaro e Jaime Isidoro.

⁷⁶ De acordo com o próprio Ernesto de Sousa (1998b, p. 232) este número é bastante significativo tendo em conta relatos sobre o progressivo esmorecimento dos artistas sobre essa capacidade de conseguirem captar público ou mesmo algumas intervenções mais agressivas do público face a situações de arte pública. Como refere Gonçalo Couceiro, nesse mesmo ano, nas Caldas da Rainha e durante os Encontros Internacionais de Arte, “uma escultura é destruída pelo público no ‘mercado do Peixe’ tida como ofensiva, ou uma intervenção de Carlos Barroco, no Museu José Malhoa, e ainda outras intervenções durante estes *Encontros*” (2004, p. 106).

de si próprio” (1997, p. 60), ou seja, procurava-se criar uma mostra onde se dessem a ver as *artes occultas* da própria História de Arte, promovidas pelas linguagens artísticas mais experimentais, e onde não coubessem “distinções entre géneros e gerações; artistas e críticos; e até, em última análise, artistas e anti-artistas” (1998b, p. 71). Quase em verso, Ernesto de Sousa dirá ainda que a “vanguarda” traduz uma mistura entre diferentes vanguardas, onde estão presentes estética e política mas, também e principalmente, mercado. Era o mercado da arte da transversalidade e da transdisciplinaridade a configurar-se:

vanguarda é um diálogo entre diferentes vanguardas
 em fundo, um diálogo entre a vanguarda estética e a
 vanguarda ideológica (ética-social, por exemplo)
 a vanguarda e o mercado são processos que se
 entrelaçam, necessariamente, numa sociedade
 de mercado/consumo
 o artista, o autor não é nunca um simples produtor
 é um produtor produzido e tende (na sociedade atual)
 a tornar-se num produto-a-produzir
 o produtor principal passa a ser a própria sociedade
 com as suas leis de mercado, consumo e comunicação
 de massas
 respetivos ‘managers’, e nomeadamente os críticos
 ou os especialistas da informação

neste quadro assiste-se inexoravelmente
 a uma aceleração das vanguardas
 ao desenvolvimento da função crítica do artista
 à esteticização da crítica

a isto chamamos a via conceptual ou analítica
 a isto corresponde uma liberdade responsável
 e uma responsabilidade militante. (Sousa, 1998b, pp. 234-235).

Assim, nesta mostra, construída a partir dos conceitos de “obra aberta” de Eco e de “festa” de Almada Negreiros – nalguns casos *quase carnavalesca* (como nos acontecimentos fantasiosos da inauguração), noutros familiar e participativa (nas “refeições coletivas”) – pela primeira vez são incluídos na mesma mostra artistas escolhidos de forma heterogénea em relação a gerações e origens

artísticas disciplinares⁷⁷, como Helena Almeida, Fernando Calhau, Constança Capdville, Alberto Carneiro, Noronha da Costa, Ana Hatherly, Melo e Castro, Jorge Peixinho, Albuquerque Mendes, Julião Sarmiento, Ângelo de Sousa, Sallette Tavares, Ana Vieira e João Vieira, Leonel Moura, José Conduto, Noronha da Costa e ainda outros que se inscreveram no espaço com iniciativas mais informais. Na inauguração,

grupos de visitantes organizaram-se espontaneamente em performances inesperadas: um conjunto de músicos toca instrumentos de sopro em frente de cada uma das peças, o Grupo Cores e outros elementos do C.A.P.C. apresentam performances, Conduto, José Carvalho e Palolo protagonizam um acontecimento, a 'Akashâ escolar', um visitante 'expõe' tudo quanto tem nos bolsos e convida os circundantes a fazer o mesmo, André Gomes faz-se acompanhar de Lídia Barloff, no papel de colecionadora do '*ancien regime*' curiosa de vanguarda. Já perto do final da exposição, André Gomes realizará aliás uma conferência intitulada 'O Culto da Vanguarda ... or the importance of being Ernesto', na qual tratará de parodiar o conceito de vanguarda através do elogio 'nacionalista-kistch' da 'mesa portuguesa' ... A exposição vê-se, por último, ainda acrescida de uma estranha obra-projeto, de autoria anónima, que Ernesto não hesita em expor⁷⁸. Uma 'sala da descontração' torna-se um

77 Como refere José Augusto França, vinte anos depois desta iniciativa, no catálogo retrospectivo para a *Exposição Perspectiva: Alternativa Zero* desenvolvida no Museu de Serralves, mesmo assim não foi apresentado: "nenhum dos surrealistas de 49 e 50, dos abstratos de 50, dos KWY (só João Vieira), do grupo dos 'Encontros Internacionais' pela província, de gente conotada com a S.N.B.A., com a 'Gravura', enfim, mais ou menos neo-realizante; e a falta de Pomar, Nery, Calvet, Nikias, J. Martins, Eurico, Rodrigo, que poderiam ser (mais ou menos) esperados ..." (1997, p. 43).

78 Como testemunha Melo e Castro num texto inédito, escrito em 2016, sobre as suas performances, na *Alternativa Zero* além de ter apresentado quatro quadros seus elaborando inscrições políticas feitas nas paredes e muros em vários lugares do país, fez uma intervenção performática que não estava programada: "No dia da inauguração, pouco antes da chegada dos convidados oficiais, uma camioneta parou junto da entrada principal. Transportava 30 sinais de madeira pintados de branco, com 1,80 m de altura, sendo 10 quadrados, 10 circulares e 10 triangulares. Estes sinais simulavam os sinais de trânsito. Quatro homens descarregaram os 30 sinais e, seguindo as minhas indicações, distribuíram-nos casualmente por todo o espaço da galeria, que era enorme. O José Ernesto de Sousa ficou furioso com esta intervenção de que ele não tinha conhecimento... e os convidados oficiais já estavam chegando!... Nada havia a fazer... Os sinais faziam parte da Exposição! No dia seguinte pela manhã, estando a Galeria já com muita gente, fiz uma chamada pelo alto-falante geral convocando as pessoas para um ponto central, onde iria fazer uma comunicação. Acorreu muito público e expliquei que aqueles sinais brancos que estavam espalhados pela galeria se destinavam a ser pintados pelos espetadores, como cada um quisesse, usando as tintas e os pinceis que estavam no chão junto de mim! Os sinais podiam ser colocados noutros lugares. Dito isto, agradei e saí da Galeria. Só voltei no dia seguinte à tarde para ver o que teria acontecido... O José Ernesto veio ter comigo radiante com o resultado... tinha sido uma animação inesperada. Todos os sinais estavam pintados dos dois lados... e fora preciso trazer mais tintas! Algumas pinturas eram realmente boas! Os sinais pintados estavam integrados no espaço expositivo e cada autor escolhia os que queria colocar junto das suas peças expostas. Jorge Peixinho e

símbolo de um novo modo de ver, visitar e participar numa exposição ...”
(Fernandes, 1997, p. 31).

Por seu turno, Egídio Álvaro (conjuntamente com outros agentes como Jaime Isidoro e mais tarde Manoel Barbosa e Fernando Aguiar) vai desenvolver uma mediação no sentido de uma especialização e descentralização na área da performance, sendo nesse aspeto de uma importância fulcral para o desenvolvimento de festivais nacionais e internacionais de performance. Em agosto de 1977, organizará com Jaime Isidoro os 4.^{os} *Encontros Internacionais de Arte em Portugal* das Caldas da Rainha, evento que levará a imprensa regional primeiro a equiparar as Caldas a Kassel, como capitais da Arte Contemporânea (veja-se Guéniot, 2019: s.p.), mas que mais tarde se insurgirá em repúdio, numa escala que contemplará até a imprensa nacional e mesmo autores inesperados como o escritor Luís Pacheco. Efetivamente, este encontro artístico marca um dos momentos mais “chocantes” para um público não *habitué*, que se afirma lesado pelos comportamentos imorais dos artistas (p. 85) e se mostra agressivo contra obras, organizadores e artistas, terminando o evento num levantamento popular. A polémica começou no Museu José Malhoa com a exposição de um falo, por Carlos Barroco, que foi censurado e retirado pelo Diretor desse museu, e atingiu o seu auge com a presença do “nu” feminino, desde logo, com a presença transgressiva de Orlan que para além da instalação *La Grande Odalisque*, no Museu Malhoa, desenvolveu diversas performances como: *Le Baiser de L’ Artiste*, onde os espectadores podiam escolher entre dar uma esmola a Sainte-Orlan, apresentada numa foto em tamanho real da artista como Madonna barroca ou comprar um beijo à própria artista em carne e osso; *S’habiler de sa propre nudité* onde Orlan se passeou pela cidade das Caldas da Rainha vestida com uma túnica onde imprimiu uma imagem fotográfica do seu corpo e distribuiu um aviso de procura com o seu próprio rosto pelos transeuntes; e *Se vendre sur les marchés em petits morceaux*, onde vai vender num local próximo ao mercado fotografias de partes do seu corpo que transporta num carrinho de mão. Outra artista que gerará polémica será Chantal Guyot que cobriu o seu corpo de chocolate, corpo com o qual carimba o papel das paredes e chão do local onde desenvolve a sua performance. Após o evento vários comunicados partidários vêm demarcar-se destes encontros, configurando uma performance social onde se esgrime uma frágil democracia. (Guéniot, 2019).

o seu Conjunto de Música Contemporânea, usaram alguns sinais como uma partitura aleatória para a improvisação de uma peça musical!”

No mesmo ano, no testemunho de Manoel Barbosa, foi ainda organizada a exposição de Egídio Álvaro denominada *Identidade Cultural, Massificação e Originalidade*, exposição apelidada por Rocha de Sousa como uma “alternativa à Alternativa” cujo objetivo era revalorizar o contexto português” e também foram desenvolvidas exposições onde participaram diversos performers portugueses na Secretaria Portuguesa do Turismo de Paris e no Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian nessa mesma cidade francesa (Pinto, 2019, p. 47). No ano seguinte inaugurará a Galeria Diagonal – Espaço Crítico em Paris, que se tornará um importante polo de circulação de performers nacionais e internacionais e na década seguinte Egídeo Álvaro será ainda responsável, em Portugal, pela organização de um novo ciclo, com várias edições, do Festival Internacional de Arte Viva (Almada 1981, 1982, 1983; Cascais 1985; Porto 1987).

A essas atividades de mediação, voltadas para a curadoria, junta-se em qualquer destes agentes uma vertente crítica e pedagógica. Egídio Álvaro escreve para diversos jornais e cria mesmo novas revistas como a *Revista de Artes Plásticas* (1975) e *Interfaces* (1985), organizando entre outras atividades entre 1977 e 1982 os Ciclos de Arte Moderna no IADE, em Lisboa, com quatro edições, focadas em artistas, grupos e movimentos e para os quais cria os *Cadernos de Acção* onde escreve sobre artistas e performers portugueses como Albuquerque Mendes, DaRocha, Manuel Alves, GIPAC/Grupo Cores, Miguel Yeco, Armando Azevedo, Manoel Barbosa e Elisabete Mileu. Vivendo na cidade de Paris irá mesmo desenvolver um curso sobre *Performance na Europa*, na Universidade da Sorbonne, Paris VIII.

Também Ernesto de Sousa, que tinha por mote “a minha vida é uma inteira performance”, segundo o testemunho de Isabel Alves, a par de uma atividade de crítico vai desenvolver diversas abordagens a uma pedagogia performativa, proferindo conferências-performance como “Da vanguarda em Portugal ao Mercado Comum – Anti-conferência” (Galeria Dinastia, Lisboa, 1972), “Agressão em nome de Joseph Beuys” (Galeria Ogiva, Óbidos, 1972) e ainda o “Curso de Educação em Arte”, na SNBA entre 1967-1970 e um curso prático denominado “Conhecimento de Arte Contemporânea”, na Galeria Quadrum, 1978-1979, onde se incluía a performance e em cujo poster de divulgação se podia ler: “Contra a sociedade do espetáculo / não um curso, mas uma experiência viva”. Veja-se ainda Madeira & Oliveira 2020.

CAPÍTULO 3

PERFORMANCE: UM CONCEITO DISCIPLINARMENTE (IN)OPERATIVO

Estas práticas artísticas e pedagógicas remetiam para um questionamento dos conceitos. Ernesto de Sousa, numa carta a Noronha da Costa, datada de 21 de abril de 1982 refere-se à catalogação de um evento, que terá tido lugar na Rinchoa, como *happening*, considerando que melhor seria ter-lhe chamado performance. Essa reflexão, no entanto, inscreve um percurso longo de questionamento e de redefinição constante em torno de como denominar os “acontecimentos” mais performáticos que vinham acontecendo até então:

Os ‘acontecimentos’ no Guincho-Rinchoa em 1969? Há uns anos que os venho designando simplesmente por ‘Encontro do Guincho’, para simplificar, para evitar equivoocar, para eliminar as ambiguidades da palavra *happening* e considerar fundamentalmente como um acontecimento coletivo: o ‘ritual’ do Guincho (que me limitei a organizar segundo as tuas indicações), os debates que depois se seguiram na Rinchoa”. (1998a, p. 153)

Essa precisão de termos para uma classificação de performance é explicada mais à frente na carta através do confronto do autor com a teoria internacional emergente:

Dir-te-ei também na primeira oportunidade os resultados da análise que tenho feito ao conceito de *happening*. 1969 é um ano importante neste estudo teórico-prático porque em 1969 eu tinha recebido o célebre diagrama

de Maciunas, enviado por Ken Friedman do Grupo Fluxus-Califórnia. No entanto só alguns anos depois me ofereceram a coleção completa da reedição da revista *Fluxus Cc V Tre*, onde vem transcrita a polémica radiofónica entre Kaprow e Georges Brecht sobre o diferendo teórico prático *happening/event*. Enfim, hoje a noção de *performance* elimina muitas das falências teóricas anteriores, e julgo que alguma coisa do que fizemos do passado, os poetas experimentais, o João Vieira, eu com o Jorge Peixinho, contigo, etc. – teriam sido melhor classificadas de performances ... Isto só tem importância porque a performance (do fr. Antigo: *per formare*), a performatividade, é conceito primordial na ciência e na estética dita pós-moderna. (1998a, p. 153)

Nos anos 80, em Portugal, portanto, a presença da performance, ou do artista como “operador” de experiências poéticas vai ganhar maior expressividade, sendo o período marcado pela confluência de ações de performance dos poetas experimentais mas, também, dos pintores e mesmo das artes performativas. Tal confluência não traduz necessariamente um “movimento” único, mas antes vários “movimentos” paralelos (quer nas artes plásticas, quer na poesia, quer mais tarde nas artes performativas) que acontecem com alguma simultaneidade e cujo resultado se traduz numa ampliação do hibridismo nas artes.

No entanto, enquanto conceito a performance vai ter um lugar indefinido no sistema artístico. Por isso, Isabel Carlos, num ensaio académico precursor sobre esta temática em Portugal, define performance como uma “arte do incómodo”, procurando mostrar que esse desconforto tem subjacente a procura de um distanciamento ao ato performativo, “representativo”, tal como ele acontece em teatro/dança/música:

o corpo do artista está perante nós e quase lhe podemos tocar; ou pelo menos, nada há de material, nenhum obstáculo físico existe, que disso nos impeça – não há rampa, não há cena que separe o performer do ‘espectador’ (1993, p. 51)

Assim, para Isabel Carlos:

o performer não atua no sentido usual e geral do termo, ou seja, ele não representa uma personagem ou uma figura diferente dele mesmo. A performance é da ordem da apresentação e não da representação (...). Daqui derivou também, muitas das vezes, a incompreensão ou o não entendimento do público frente à *performance* – dado que esperavam dela representação e narrativa (*idem*, pp. 68-69).

Num texto mais tardio intitulado “Sem Plinto, Nem Parede: anos 70-90”, último texto incluído na História de Arte Portuguesa, dirigida por Paulo Pereira em 1995, Isabel Carlos irá retornar a este tema, procurando desenvolver um primeiro esboço para uma história da “experimentalidade” em Portugal, onde incluirá a performance. Delimitando temporalmente o experimentalismo mais livre em Portugal a partir da revolução do 25 de Abril de 1974, a autora começa por destacar alguns artistas que embrionariamente abriram espaço para esse processo no contexto português, mesmo antes dessa data, com processos artísticos “sem plinto, nem parede”, ou seja, fora dos formatos habituais das artes plásticas e numa relação entre arte e vida: representantes das artes plásticas surgem Lurdes Castro, Ana Vieira, Alberto Carneiro; da poesia visual destaca E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly e mais tarde António Aragão, Fernando Aguiar e António Barros.

Após o 25 de Abril a autora sublinha a importância de espaços públicos vocacionados para uma função pedagógica, como o Círculo das Artes Plásticas de Coimbra e a Cooperativa Árvore, no Porto. Destaca ainda a importância das galerias de arte privadas que abriram para registos e linguagens menos tradicionais – Judite Dacruz (Lisboa), Ogiva (Óbidos), Quadrum (Lisboa), Módulo (Porto) – e, ainda, acontecimentos como os da Bienal de Vila Nova de Cerveira, os Encontros de Performance de Almada, Porto e Torres Vedras, e o ciclo Projectos & Progestos, em Coimbra. Neste enquadramento, irá dar particular destaque à Alternativa Zero. No seu entender, este evento, organizado por Ernesto de Sousa em 1977, traduziu um marco do experimentalismo em Portugal com referências que vão desde Robert Filliou, Almada Negreiros, António Areal, Joaquim Rodrigo e René Bertholo, até aos participantes, de áreas (in)disciplinares diferentes, como Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Helena Almeida, Clara Méneres, João Vieira, Jorge Peixinho, André Gomes, Fernando Calhau, Julião Sarmiento, Leonel Moura, António Cerveira Pinto, Palolo, José Conduto e José Carvalho, e ainda ligados à poesia visual: Melo e Castro, Ana Hatherly e Salette Taveres. A autora cita mesmo um texto que o próprio Ernesto de Sousa escreve para a revista *Colóquio-Artes* e no qual desenvolve um balanço crítico e analítico do acontecimento onde dá conta do processo em curso de desmaterialização da arte, que reproduzimos:

... ‘em Belém’ havia uma máquina cinética (o cinetismo como construtivismo é uma das origens da via conceptual) e havia uma floresta-conceito; não havia pinturas emolduráveis nem esculturas “plintáveis”. Por isso ‘em Belém’ havia uma máquina para música bio eletrónica e uma ‘secretária para

uma sociedade em vias de construção'; mas não havia objetos, essa mentira e repressão a todos os projetos, obras acabadas e negações da liberdade (citado por Carlos, 1995, p. 642).

Sob o subtítulo de “corpo da obra igual a corpo do artista” apresenta então o caso específico da performance nos anos 70-80, que emerge sobre o vocabulário variado de rituais, *happenings*, performances, intervenções mas, também, de expressões como “arte viva”, “arte corporal”, “escultura viva”, que “correspondiam na maior parte dos casos, e em termos práticos, a uma indistinta natureza em que as fronteiras indeléveis entre géneros se misturavam e confundiam” (1995, p. 642). Por entre a “verdadeira floresta de definições e conceitos”, afirma ainda a autora, “a prática da performance tinha (e tem) em comum uma série de características: a exposição do corpo; um sentido atópico – ou seja, podendo desenrolar-se em qualquer lugar; a efemeridade; a fuga à narratividade; e a identificação entre corpo da obra e corpo do autor” (idem). Em relação a este último ponto a autora situa a performance entre um combate à autoria e uma assinatura total ou corporal:

Para a performance não lhe chega criar autoria, conforme acontece no gesto duchampiano. É a redução da arte a uma assinatura, a um autor abstrato, a um nome, que a performance de algum modo combate: a redução do corpo do artista a um nome que se assina, num suporte transacionável. Mas esta leitura também se pode fazer em sentido inverso. E então diríamos que a performance integra totalmente – e leva paradoxalmente, ainda mais longe – o preceito duchampiano: o gesto de assinar um determinado suporte é substituído pelo corpo inteiro. O que de facto persegue, seja qual for o ângulo pelo qual a analisarmos, é uma *identificação entre corpo do autor e corpo da obra*. (Carlos, 1995, 642).

Isabel Carlos apresenta nos limites desta última característica dois artistas que, apesar de próximos, situaram o seu trabalho sempre aquém ou além da performance: o já mencionado Alberto Carneiro e Helena Almeida. A par do trabalho desta última artista destaca ainda os trabalhos fotográficos, onde está contemplada a performatividade, de Julião Sarmento e Fernando Calhau. No vídeo e simultaneamente na performance, a autora referencia Ção e Silvestre Pestana. Na performance, propriamente dita, destaca nomes como Albuquerque Mendes, Carlos Gordilho, Manuel Barbosa, Elizabete Mileu e Rui Órfão. Mas não deixa de sublinhar uma lista maior de artistas que tendo tido uma maior visibilidade em

registos consagrados (pintura, escultura, música, literatura) tiveram na performance ou o início das suas carreiras ou, noutros casos, um ponto de passagem e experimentação: Noronha da Costa, João Vieira, Jorge Lima Barreto, Alberto Pimenta, Leonel Moura, Gerardo Burmester, Miguel Yeco, António Olaio, António Melo, Manuel Casimiro, Pedro Tudela, José Carvalho e José Conduto.

É sob o título de “escultura informal” que a autora arrumará ainda outros autores como Carlos Nogueira e José Barrias, Francisco Rocha e Fernanda Fragateiro e, por fim, já nos anos 90, João Paulo Feliciano, Paulo Mendes e Ângela Ferreira.

Se na sua tese para mostrar a diferença específica da performance Isabel Carlos recorre a um testemunho de Rui Órfão quando este refere que “queria quebrar com a obra como máscara do artista” (Carlos, 1993)¹, neste texto onde coloca a arte da performance numa História da Arte continua a não contemplar a possibilidade de uma genealogia mais vasta para a performance, fazendo apenas referência às múltiplas genealogias do experimentalismo português. E, desse modo, inscreve claramente a performance no universo das artes plásticas, ao contrário do que acabará por fazer RoseLee Goldberg (2001), que apesar de nos dizer que o “grito” de Marinetti parece ter sido primeiro ouvido pelos artistas plásticos desenvolve uma análise da performance que atravessa este universo e que se deixa tocar pelas artes performativas, ou já anteriormente Richard Kostelanetz (1970), que encontrava, várias *nuances* disciplinares para o mesmo termo e, por isso, preferia o conceito geral de “teatro de media mistos”².

Também Timothy Wiles, procurando um termo descritivo para caracterizar o *happening* sugeriu a noção de “teatro performativo”, reconhecendo, como

¹ Esta cisão, contudo, de algum modo embate na própria noção de apresentação do eu. Erving Goffman, em 1959, já havia verificado que para além das máscaras teatrais existem as próprias máscaras construídas dentro dos quadros específicos de interação, construídos a partir de códigos partilhados e sociabilizados.

² Sobre o conceito de *Teatro de Media Mistos* (1970) Kostelanetz inscreveu os *happenings puros*, *happenings de palco*, *ambientes cinéticos*, e *performances de palco*. Na análise de Kostelanetz, os *happenings puros* são muito menos estruturados, encorajam a improvisação, tendem a envolver a assistência, e acontecem em espaços teatrais tradicionais. Incluídos nesta categoria estavam, segundo o autor, os “eventos privados”, um género particularmente favorecido pelo movimento pós-Dada, Fluxus, que ganhou a sua maior expressão nos Estados Unidos e na Alemanha, precisamente com Kaprow e Joseph Beuys. Os *happenings de palco*, por sua vez, caracterizados por este autor como eventos mais controlados, ocorrendo num espaço fixado, geralmente um palco teatral. Nesta categoria incluíam-se alguns trabalhos de Cage e Cunningham, mas também alguma ‘Nova Dança’ dos anos 60, que sublinhava fontes como Halprin, Cage e Cunningham, Kaprow e Fluxus. Os *ambientes cinéticos*, por sua vez, criavam uma actividade multissensorial de campo fechado, constante e intrinsecamente interminável, através da qual os espectadores podiam proceder à sua própria vontade. Quanto às *performances de palco*, estas segundo Kostelanetz, fazem lembrar o teatro tradicional, mas com menor ênfase no discurso e maior relevância na combinação de vários meios. Nos exemplos colocava o teatro de vanguarda como o *Living Theatre*, Robert Wilson, Richard Foreman, *The Wooster Group* e a moderna *dança-teatro*, com Meredith Monk, Pina Bausch, Maguy Marin.

Kostelanetz, que este tipo de evento teatral encontra o seu sentido e ser na performance, não na encapsulação literária (citado por Carlson, 1996, p. 99). De certa forma pode-se concluir então que foi na *pequena tradição ritualizada do carnaval*, ou mais tarde na forma híbrida do “Vaudeville” (forma que, como afirma Kostelanetz, congregou praticamente todas as variedades de entretenimento, desde as mágicas até à comédia ligeira) que se encontram os herdeiros legítimos da *arte marginal*. E foi essa via não literária que, nos anos 60, encontrou a sua expressão contemporânea nos denominados *happenings*, que se costuma associar a artistas como Allan Kaprow, Merce Cunningham e John Cage, entre outros (Carlson *idem*, p. 161).

Outros autores ainda participaram neste debate, Michel Kirby publica em 1965 um texto que intitula “O Novo Teatro” onde vê este novo teatro como um verdadeiro contínuo que funde as outras disciplinas artísticas, num processo onde o mínimo denominador comum é a performance. Afirma ele:

do mesmo modo que em certos casos não podemos estabelecer as distinções normais entre poesia e prosa, (...) e do mesmo modo que as categorias tradicionais de ‘pintura’ e ‘escultura’ se aplicam cada vez menos a uma parte considerável da criação moderna, também o teatro existe não como uma entidade, mas como um contínuo que se mistura com outras artes. Cada nome e cada termo não se referem senão a um ponto só do contínuo. (...) Por exemplo, nós descobrimos que numa das extremidades do contínuo, o teatro funde-se com a pintura e a escultura. Tradicionalmente, estas artes não estruturam a dimensão temporal da mesma maneira que o teatro, mas certas telas e esculturas começaram recentemente a transformar-se e a emitir som, emitido por intérpretes” (Kirby citado por Norman, 2002, p. 276).

Essa discussão conceptual, devido à crescente importância da performance nos anos 70, levou a que alguns autores vissem nessa amplificação uma mudança de paradigma dos Estudos de Teatro para os Estudos da Performance. Ora, como refere Auslander (1997b), a relação entre estes dois campos não é bem descrita pela noção de “revolução de paradigma”, antes traduz melhor o carácter do que Thomas Kunh denominou de “articulação de um paradigma”, ou seja, a aplicação e extensão de um mesmo paradigma a novas áreas de pesquisa, pois que continuam ainda a vigorar na performance as questões básicas (identificadas por Elin Diamond) para o estudo do teatro: questões de subjetividade (quem está a falar/atuar?), localização (em que locais/espacos?), assistência (quem está a ver?), comando (quem controla?), convencionalidade (como são produzidos os sentidos?), políticas (que posições políticas e ideológicas são reforçadas e/ou

contestadas?) – são embutidas nos corpos e atos dos performers (Diamond citado por Auslander 1997b, p. 3).

Também, Alexandre Melo num texto a que deu o título *Em torno da Performance* (1998), apresentado na revista *Theaterschrift* sobre *Intensificação: performance contemporânea portuguesa*, referia a inoperatividade das noções classificatórias, afirmando que:

a experiência viva da transdisciplinaridade nas práticas criativas atuais levamos a poder considerar que não há uma distinção útil ou relevante entre o que possa ou deva ser considerado uma performance no âmbito das artes plásticas, um certo tipo de composições e prestações no âmbito da música, um certo tipo de trabalhos no âmbito do cinema ou do vídeo, ou um certo tipo de intervenções sociais no âmbito da militância cívica ou do trabalho comunitário. Se quisermos levar às últimas consequências a superação das noções tradicionais da arte, temos que proceder a uma desvalorização relativa de noções classificatórias cuja importância histórica é inegável mas cuja produtividade atual é discutível” (1998, p. 119)³.

Em suma, podemos dizer que a intensificação da metamorfose híbrida se tem processado no campo performativo em sociabilidade constante com as outras artes, com os outros campos do saber e com a vida, englobando nesse trânsito elementos irregulares e heterogêneos.

Nesse sentido, podemos dizer que a perspetiva de uma genealogia ligada apenas às artes plásticas acaba por parecer marcar as suas fronteiras em relação à cena teatral, mas também à “performatividade da vida social”, no sentido em que nunca nos podemos esquecer que na vida social, tal como Goffman bem sublinhou na sua obra *A Representação do Eu na Vida de Todos os Dias*, também há representação. Como refere Diana Taylor, no livro *The Archive and The Repertoire* (2003) a ênfase das vanguardas na “originalidade, efemeridade e novidade” escondeu as múltiplas, longas e ricas tradições da prática performativa, criando fronteiras que esbateram a sua inscrição na história, e no facto primordial de que a “performance perdura desde que o homem existe”. O próprio Richard Schechner que

³ Nessa revista, onde o autor concetualiza o tema da performance portuguesa, não se encontra qualquer alusão à geração anterior, focando-se, antes a análise nos trabalhos de Helena Almeida (que é contemporânea dessa geração e que poderia ter servido de mote para *desocultar* essa *plataforma oculta* da Arte da Performance em Portugal dos anos 60-80), Patrícia Garrido e Francisco Tropa. Neste texto ainda, Alexandre Melo descreve como o conceito de performance se dilata e como a performance das artes plásticas passou a ter um papel, nas palavras do autor, “anacrónico” ou “inútil”, pelo que a Arte da Performance portuguesa, nesse “anacronismo”, nem sequer foi referenciada.

esteve na constituição em Nova Iorque dos Estudos de Performance vai expandir o conceito afirmando que “qualquer acção que é enquadrada, apresentada, focada ou exibida é uma performance” (2002, p. 2). E, também, Peggy Phelan, no seu livro *Unmarked* (2006), aplica a noção de presença e interação do recetor como o mínimo denominador comum da noção de performance, o que lhe permite analisar através deste eixo “coisas” tão distintas como fotografias, pinturas, filmes, teatro, protestos políticos e arte da performance.

Esta cisão genealógica entre as duas áreas, as artes plásticas e as artes performativas, não traduziu imagem generalizada por todos os intervenientes no campo da performance e não levou em linha de conta que também nas artes performativas se assistia a esse movimento de hibridização e que, nomeadamente, em movimentos anteriores, como no Grupo Orpheu, ou mesmo no Surrealismo português, um e outro universo se tocavam frequentemente. Sendo as noções de “Teatro” e mesmo de “Teatro Total” recorrentemente utilizadas como uma forma de catalogar experiências mais performáticas e, por isso, muitos dos seus precursores utilizaram essa noção (lembremos o longo excerto de Melo e Castro sobre os *Dois acontecidos happenings* que este apresenta como “teatro total”), ou foram mesmo catalogados como “Homens de Teatro” (Raquel Henriques da Silva, 2002), no sentido amplo de performatividade: foi assim com Almada Negreiros, com António Pedro e até com João Vieira e Melo e Castro. Nos catálogos das mostras são também frequentemente referidos eventos e agentes das artes performativas. Exemplo disso é a inclusão de Ricardo Pais na *Cronologia Essencial de Performance* desenvolvida por Manoel Barbosa (1985), quer com o *Concerto Zero* dos Cómicos, espetáculo multimédia de 1980 proibido no dia em que deveria ser apresentado no Museu de Arte Antiga, quer em 1983 com o *Tanza-Variedades*, um espetáculo multimédia com encenação do próprio, no Teatro da Graça. Outro nome também referido é o de Miguel Yeco, cuja catalogação dos espetáculos se situava no âmbito da performance/teatro.

Num contexto em que a vida e obra se procuram aproximar é difícil precisar que só a área da arte da performance (das artes plásticas) tenha acompanhado este movimento, até porque em Portugal, como vimos, esse processo deu-se num cruzamento entre poesia, música e artes plásticas. Esta transversalidade é destacada na *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea*⁴ e *Quinzena Multimédia* em

4 Mostra organizada pelo Conselho da Europa e pela Fundação Calouste Gulbenkian que se procurou constituir como “uma porta aberta ao ingresso da performance” e “onde se realizaram 11 performances, 13 espetáculos de teatro e 4 concertos mais ou menos ligados à ideia de performance, essa arte efémera que, segundo Ole-Henrik Moe, Director da Fundação Sonja Henrie-Niels Onstad, tem como único denominador comum a negativa. ‘Não pode ser classificada como teatro, concerto ou outro qualquer género de espetáculo organizado. É sempre algo intermédio: teatro música teatral, exibição-

1985 e, também, no catálogo da *PERFORMANCE-ARTE* desenvolvida na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1986, onde pode ler-se na introdução proferida por Maria Madalena de Azeredo Perdigão que, apesar do ponto de partida desta mostra ser o das artes plásticas, o percurso dos projetos, muitas vezes, atravessava outros campos como os da música, da poesia, do teatro, do vídeo, da expressão corporal, considerando-se mesmo que a evolução da performance “aponta para formas multimédia, para a dança-teatro, para o teatro-musical”. Tal fator não será alheio ao facto de esta mostra, que se inscreve ainda no âmbito da performance, da poesia, e das artes plásticas, acontecer no preciso ano, em que se dá na Fundação Calouste Gulbenkian a abertura do Serviço ACARTE.

Nesse mesmo catálogo, Silvestre Pestana dá a sua definição de performance, precisando qual o papel do teatro aí:

no que se considera ser a ‘*performance-arte*’, temos a considerar um leve, mas significativo, desvio da finalidade do ato teatralizante; esta já não se articula como no teatro, com elementos psicológicos ao nível da intriga, mas é-nos formulada através e com materiais e problemáticas específicas das artes visuais. É nesta perspetiva, que a performance arte não se subordina ao teatro e suas leis, embora destas faça corrente uso, dado que o ‘*pay off*’ da ação dirige-se a uma nova finalidade ou interligação plástica como elemento suficiente de intercomunicabilidade inteligível”⁵.

É verdade que neste período se verifica uma individualização das práticas artísticas, que deixam de:

operar sob movimentos e agendas estéticas coletivas para surgirem como práticas mais ou menos isoladas de alguns poetas, sobretudo europeus e americanos, que tornaram progressivamente incongruente esse pretendido ‘novo ismo’, transformando-o numa espécie de hiperónimo elástico, quase ilimitadamente dilatável, como uma última versão da utopia romântica da *Obra Total* que envolve todos os sentidos, que emprega todos os possíveis suportes, que integra cada vez maior variedade de signos (Sousa & Ribeiro, 2004, p. 16).

exibicionismo, ação pictórica-pintura de ação” (texto de Maria Madalena de Azeredo Perdigão apresentada no catálogo *Quinzena Multimédia*, novembro de 1985)

⁵ Cf. texto de apresentação de Maria Madalena de Azeredo Perdigão, apresentado no catálogo *PERFORMANCE - ARTE*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, novembro, 1986.

Por outro lado, pode-se dizer também que um olhar para o experimentalismo de uma perspetiva mais global faz destacar que essa individualização é, ainda, muitas vezes, marcada pela área artística de onde se parte. Esse é aliás um possível elemento explicativo para que vários tipos de performance mostrassem algum tipo de desconhecimento uns em relação aos outros. E, para que no fundo se possa *validar* (ainda que talvez incorretamente) uma definição de performance disciplinar.

A análise por áreas mantém-se, portanto, com alguma importância para se perceber, como se procede a esse adensar do hibridismo entre os anos 60 e os anos 80. E nesse sentido, um olhar retrospectivo para o universo da *poesia experimental* é de extrema importância, pois percebe-se nele claramente diferentes gradações do híbrido. De facto, se nos anos 60 ele é ainda “marcadamente linguístico” e “vetorizado com frequência para os jogos combinatórios e estruturais (não obstante casos já claramente demarcáveis das soluções exclusivamente verbais)”, nos anos 80, “correspondendo a uma época de grande concentração e simultaneidade informativas” (Sousa & Ribeiro, 2004, p. 39), o hibridismo sedimenta-se num modelo *interativo* que supera o próprio campo de ação das palavras e das imagens para se expandir a outros códigos e dimensões sensoriais. O poema passa a construir-se cada vez mais com objetos do quotidiano, adquirindo uma tridimensionalidade perceptível sobretudo no espaço da instalação. Ocorrem também por essa altura insistentes demonstrações de uma poesia performativa do que se veio chamando “arte de ação” ou “poesia viva”.

No quadro seguinte, referente aos anos 80, pode constatar-se que a par da performance começam a emergir nessa década diversos eventos multimédia, que introduzem também o vídeo. Aumentam também as mostras internacionais de arte experimental: são desenvolvidas mostras de arte belga, de arte holandesa (também com performances), mas também Festivais Internacionais de Arte Viva (em Almada) e de Performance. Na Fundação Calouste Gulbenkian será desenvolvida uma mostra denominada *Década Pluralista* onde serão apresentadas obras, nomeadamente desenhos e vídeos⁶, de Vitto Acconci, Laurie Anderson, Trisha Brown, Philip Glass, Robert Wilson, Lucinda Childs, entre outros.

⁶ No âmbito da importância do desenho de performers, destaque-se também *Esquiss/Art-Mostra Internacional do Esquisso/Projecto para a Performance, Video e Instalação*, organizada por Manoel Barbosa, apresentada no II Festival de Arte Viva, com obras originais de A. Labelle-Rojoux, Albuquerque Mendes, António Barros, Artur Barrio, Dieter Froese, Elisabete Mileu, Francesc Torres, Gina Pane, Javachef Christo, Jean-Paul Mauny, Jochen Gerz, Joel Ducorroy, Julião Sarmento, Marie Kawazu, Nigel Rolfe, Miguel Yeco, Mineo AAYamaguchi, Orlan, Teresa Tyszkiewicz, Terry Fox, Tony Labat, Zdzislaw Sosnowski, e.o., num total de 50 artistas.

QUADRO 4 – Ações Performativas – anos 80

ANOS	MOSTRAS	LOCAL	PARTICIPANTES
1980	<i>Cómicos-Concerto zero</i> Espetáculo multimédia proibido no dia em que deveria ser apresentado	Museu de Arte Antiga	Lisboa
1980	(não especificado)	Lisboa	Grupo Neon
1980	Exposição	Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa	Joana Rosa
1980	<i>Figurações-Intervenções</i> Organização: Egídio Álvaro	S.N.B.A. Lisboa	Intervenção ou performance de A. Mendes, A. Azevedo, Fernando Pinto Coelho, G. Burmester, G. Puzzle, J. Dixo, M. Barbosa e M. Yeco
1980	Performance	C.A.P.C. Coimbra	Mineo Aayamaguchi
1980	<i>Ciclo de Arte Moderna Portuguesa nº 6</i> Organização: Egídio Álvaro	I.A.D.E.	Armando Azevedo
1980	Performance	C.A.P.C. Coimbra	Rui Órfão
1980	Performance	Arte Atual Holondesa S.N.B.A. Lisboa	Harrie de Kroon, Grupo Cores
1980	Intervenção/Instalação	C.A.P.C. Coimbra	Joana Rosa
1980	<i>II Bienal de Arte de Cerveira</i> Organização: Jaime Isidoro	Vila Nova de Cerveira	Performance ou intervenção de Cão Pestana, C. Barroso, Daniel Fariolli, E. Mileu, G. Pedinielli, M. Barbosa, Serge III, Silvestre Pestana, e.o.
1980	Vídeos e Performance	Galeria Nacional de Arte Moderna Lisboa	Wolf Khalen
1980	Performance	Galeria Quadrum Lisboa	Grupo Diaspositivos
1980	Performance	C.A.P.C. Coimbra	Silvestre Pestana
1980	Arte Belga Fluxus, <i>happening</i> , vídeos, instalação	Fundação Calouste Gulbenkian	Marcel Broodthaers, E. Baj, Maurice Roquet, Jacques Charlier, e.o
1980	Performance	Galeria Diferença Lisboa	João Vieira
1980	<i>Ciclo de Arte Moderna Portuguesa Nº7</i> Organização: Egídio Álvaro	I.A.D.E. Lisboa	Manoel Barbosa
1980	<i>Merce Cunningham Dance Company</i>	Lisboa, Coimbra e Funchal	J. Cage, D. Tudor, Karolee Ermitage, e.o

PERFORMANCE: UM CONCEITO DISCIPLINARMENTE (IN)OPERATIVO

ANOS	MOSTRAS	LOCAL	PARTICIPANTES
1980	Duas Noites da Performance	Edifício Chiado Coimbra	Performance de A. Mendes, A. Azevedo, G. Burmester, Grupo História, J. Dixo, M. Barbosa, M. Fortuna, Rui Costa, e.o
1980	<i>Artitude: 01</i>	Coimbra	(não especificado)
1980	<i>Década Pluralista</i>	Fundação Calouste Gulbenkian	Desenhos, <i>esquissos</i> de Vitto Acconci, Laurie Anderson, Trisha Brown, Philip Glass, Robert Wilson, Lynda Benglis, Lucinda Childs, e.o
1980	Performance	C.I.T.A.C. Coimbra	Mineo Aayamaguchi
1980	Performance	AR.CO	Miguel Yeco
1980	<i>Alternativa – I Festival Internacional de Arte Viva</i> Organização: Egídio Álvaro e Manoel Barbosa	Almada	Intervenção ou <i>performance</i> de A. Mendes, A. Hatherly, André Magnin, A. Azevedo, E. Mileu, E. M. Melo e Castro, Franck Na, Groupe Ecart, J. Paul Mauny, M. Barbosa, M. Fortuna, Maurice Horde, M. Aayamaguchi, M. Yeco, Novae Acrilic Cie, Plassun Harel, Ria Pacquée, Schmel, Serge III, Sumako Koseki, Vítor Silva, e.o
1982	<i>Ciclo de Arte Moderna Portuguesa N.º 8</i> Organização: Egídio Álvaro	I.A.D.E. Lisboa	Elisabete Mileu
1982	Performance	Fórum do Conservatório Gulbenkian Aveiro	Rui Órfão
1982	Instalação, Filmes, Documentos	Galeria Diferença, Lisboa C.A.P.C. Coimbra	Teresa Tyszkiewicz, Zdzislaw Sosnowski
1982	Performance	Galeria Diferença	Rui Órfão
1982	<i>Alternativa – II Festival Internacional de Arte Viva</i> Organização: Egídio Álvaro e Manoel Barbosa	Almada	Performances ou intervenções de A. Labelle-Rojoux, A. Mendes, A. Barros, A. Olaio, A. Azevedo, Basement Group, Ção Pestana, C. Zíngaro, G. Gordilho, Daniel Nave, Didier Chenu, E. Mileu, Elisabeth Morcellet, E. Colliard, Gerôme Mesnager, Giner, Grupo Diaspositivos, Lydia Schouten, M. Barbosa, M. Horde, M. Yeco, M. Aayamaguchi, Mogly Spex, Nigel Rolfe, Rui Órfão, Serge III, e.o
1982	Esquis'arte – Mostra Internacional do Esquisso/ Projecto Para Performance, Instalação, Arte Vídeo Organizador: Manoel Barbosa	II Festival de Arte Viva Almada	A. Barros, A. Barrio, César Cofone, Chérif e Silvie Daffraoui, Javachef Christo, Dieter Froese, E. Mileu, Francesco Torres, Gina Pane, Janos Urban, J. Gerz, Jordi Cerda, Julião Sarmento, M. Barbosa, M. Staccioli, N. Rolfe, P. Harel, Tery Fox, Tony Labat, Viggo Anderson, Z. Sosnowski

ANOS	MOSTRAS	LOCAL	PARTICIPANTES
1982	III Bienal de Arte de Cerveira Organizador: Jaime Isidoro	Vila Nova de Cerveira	Intervenção de Basement Group, Cão Pestana, E. Morcellet, Grupo Diaspositivos, Grupo Néon, M. Yeco, M. Aayamaguchi, Paul St Jean, Rui Órfão, Serge III, S. Pestana, Telectu, e.o (50 autores)
1982	Performance	Galeria Roma e Pavia Porto	Albuquerque Mendes
1982	Performance	C.A.P.C Coimbra	Cão Pestana,
1982	<i>Telectu</i>	Lisboa	J. Lima Barreto, Vítor Rua, envolvimento visuais de A. Palolo
1982	Performance	Galeria Metrópole	Grupo Neon
1982	Performance	Galeria Espaço Lusitano Porto	Inauguração. <i>Performances</i> de A. Mendes, A. Olaio, A. Azevedo, A. Viana, Beatriz Borralho, D. Nave, D. Miranda, F. Marques Oliveira, G. Burmester, José Almeida, M. Barbosa, M. Fortuna, M. Yeco, Pedro Vasconcelos, Vítor Silva
1982	<i>Centenário de James Joyce</i>	Cooperativa Árvore Porto	<i>Performance</i> de A. Mendes, A. Azevedo, G. Burmester, R. Costa, e. o
1983	<i>Tanza-Variedades</i>	Depois do Modernismo Teatro da Graça Lisboa	Encenação de Ricardo Pais Espetáculo Multimédia
1983	Concerto	Depois do Modernismo Cómicos Lisboa	Carlos Zíngaro
1983	Retrospectiva	Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa	Helena Almeida
1983	Performance	Cooperativa Árvore Porto	Miguel Yeco
1983	Performance	Teatro da Graça Lisboa	Carlos Barroco
1983	Performance Audiovisual	E.S.B.A. Lisboa	Telectu + A. Palolo + M. Barbosa
1983	Performance	Galeria Espaço Lusitano Porto	Albuquerque Mendes + Gerardo Burmester
1983	Alternativa – III Festival Internacional de Arte Viva Organizador: Egídio Álvaro	Almada	Performances, intervenções de Albert Morell, A. Mendes, A. Olaio, A. Azevedo, Cão Pestana, C. Gordilho, Claude-Paul Gauthier, D. Nave, Da Wu Tang, D. Miranda, E. Mileu, E. Morcellet, Ewa, F. Aguiar, G. Burmester, Hella Santarossa, José Oliveira, Kees Mol, M. Barbosa, M. Fortuna, M. Kawazu, M. Aayamaguchi, Natasha Fiala, Serge III Oldenbourg, S. Pestana, Susanne Krist, Yuca Ferdanzen

ANOS	MOSTRAS	LOCAL	PARTICIPANTES
1983	Performance	Cooperativa Árvore Porto	Mineo Aayamaguchi
1983	Performance	Exposição Perspetivas Atuais da Arte Portuguesa S.N.B.A. Lisboa	Manoel Barbosa
1983	Performance	Galeria GestoArte Évora	Harrie de Kroon
1983	Performance	C.A.P.C. Coimbra	Rui Órfão
1983	<i>Projectos & Progestos Performance</i>	E.S.B.A. Lisboa	James Coleman
1983	<i>Comenta a sua Obra</i>	S.N.B.A Lisboa	Alberto Carneiro
1983	Performance	Galeria Metrópole Lisboa	Manoel Barbosa
1983	Espectáculo para uma Escola de Belas Artes <i>Performances</i>	E.S.B.A. Porto	A. Mendes, A. Olaió, António Melo, A. Azevedo, Borges Brinquinho, G. Burmester, M. Fortuna, Pedro Tudela, R. Costa, S. Pestana, e.o
1984	Performance	Galeria Espaço Lusitano Porto	Pedro Tudela
1984	Performance/Teatro	Sala Experimental do Teatro D. Maria II Lisboa	Miguel Yeco
1984	Performances	IV <i>SITU</i> Semana Internacional de Teatro Universitário Coimbra	Manoel Barbosa, Paula Massano
1984	Performances	Expo 1974-1984 S.N.B.A Lisboa	Manoel Barbosa, Miguel Yeco
1984	Performance	Galeria Espaço Lusitano Porto	Manoel Barbosa
1984	<i>1º Esboço para o V Império Encenação e Performance</i>	S.N.B.A Lisboa	M. Yeco, com o grupo Maima, João D'Ávila, Telectu, e.o.
1984	<i>IV Bienal de Arte de Cerveira</i> Organização: Jaime Isidoro	Vila Nova de Cerveira	<i>Performances</i> ou intervenções de A. Viana, E. Mileu, F. Aguiar, G. Néon, Ícaro, M. Barbosa, M. Aayamaguchi, S. Pestana, Telectu, e.o
1984	<i>Happening/ Concerto Multimédia</i>	F. C. Gulbenkian Lisboa	Zygmund Krauze
1984	Multimédia Sobre Almada Negreiros	C.A.M. - F. C. Gulbenkian Lisboa	Ernesto de Sousa
1984	<i>Performance/ Happening</i>	Galeria Quadrum Lisboa	João Vieira
1984	Performance	S.N.B.A Lisboa	Fernando Aguiar

ANOS	MOSTRAS	LOCAL	PARTICIPANTES
1984	Performance	I.S.P.A. Lisboa	José-Alberto Marques
1985	<i>Um Século em Abismo</i> Espectáculo Multimédia	Concerto do Grupo de Música de Lisboa C. A. M. F.C. Gulbenkian Lisboa	Telectu, A. Palolo, João Perry, Rui Simões, E. M de Melo e Castro, Grupo Néon, J. d'Ávila.
1985	Performances	Salão da AICA (portuguesa) S.N.B.A Lisboa	(não especificado)
1985	<i>Perform'arte – I Encontro Nacional de Performance</i> Organização: Fernando Aguiar e Manoel Barbosa	Torres Vedras	Performances e intervenções de Albuquerque Mendes, António Barros, António Melo, António Olaio, Armando Azevedo, Ção Pestana, Carlos Gordilho, Elisabete Mileu, Fernando Aguiar, Gerardo Burmester, Joana Rosa, Manoel Barbosa, Miguel Yeco, Pedro Tudela, Rui Órfão, Silvestre Pestana, Telectu, entre apresentações de vídeos e exposições documentais.
1985	<i>Diálogos Sobre Arte Contemporânea</i>	C. A. M. Fundação Calouste Gulbenkiam Lisboa	<i>Performance</i> de Wolf Vostell, Carlos Gordilho, Stuart Brisley, Fernando Aguiar, Marina Abromovic e Ulrike Rosenbach

FONTE: Este quadro baseou-se na *Cronologia Essencial* de Manoel Barbosa (1985).

São exemplo desde período os *poemas tridimensionais* que fazem recurso à performance, como os poemas de Fernando Aguiar ou os de Gerardo Burmester⁷ – que procuram proporcionar ao leitor/fruidor o “poema” total; a *poesia do artifício* de Alberto Pimenta, uma poesia de ação que acrescenta à fruição estética os sentidos do tato, do gosto e olfato; a poesia *ARTITUDE* e as vivências poéticas de António Barros no quadro de um movimento *GerACCIONISTA*, que deslocam o suporte particular do poema, o livro para o quadro da galeria: “tudo começava no entreabrir da porta da Galeria e, penetrá-la, constituía o mesmo que romper

⁷ Egídio Álvaro descreve assim uma performance de Gerardo Burmester “ele entra em cena com uma mala que coloca em cima de uma pequena mesa. Na sala a luz apaga-se. Negro absoluto. Ouve-se o barulho de uma bola que cai, depois outra, outras, depois mais ainda, e, por fim uma cascata de bolas. Em seguida, o ruído das bolas esmagadas por passos. A cada bola esmagada, há uma fotografia de polaroid com flash, que ilumina o solo, as bolas e os pés do artista. Isto dura alguns minutos. Luz de novo. Bolas de ping-pong por todo o lado. Fotografias no chão que começam a revelar-se. Gerardo Burmester aproxima-se da mala e tira uma bola de ping-pong negra que deixa cair entre as outras. Agita um spray e persegue a bola negra com o seu jato branco. A bola torna-se igual às outras, a performance acabou” (excerto do Livro *Performance Portugaise* de Egídio Álvaro, in Maria Madalena Azeredo Perdigão (intr.), Catálogo *PERFORMANCE-ARTE*, Lisboa (1986).

a tessitura da encadernação e mergulhar no editorial da referida” (Barros, 1985, p. 130)⁸. Esta mesma *atitude* deste artista, que vai ter dificuldades em se auto-inscrever na arte da performance, apesar de terem sido vários os que lhe atribuíram essa catalogação⁹, num processo que não deixa de se enquadrar nas liminaridades deste conceito e prática confusa e conflituante, prossegue até hoje, inscrevendo a sua obra nas redes sociais onde procura interpelar a realidade portuguesa com uma ação crítica através do que ele chama de *objectos*. Ele próprio afirmará: “hoje são fundamentalmente os meus *objectos* que pretendem falar por mim (d)enunciando o mundo em que vivemos, clamando por um mundo outro”.¹⁰ É exemplo disso, o seu trabalho desenvolvido no âmbito das comemorações dos 40 anos do 25 de Abril (2014), em que o artista inseriu na página do seu Facebook pessoal, um a um, 40 poemas visuais em cravos negros, enviando-os depois num livro eletrónico para a Assembleia da República, sob o título *Lástima*. (Madeira, 2016d, 2019)

A transdisciplinaridade torna-se pedra de toque destas ações de performance, caracterizada pelo processo efémero, apelando a uma comunicação, muitas vezes, não-verbal, sem narrativa, finalidade ou funcionalidade. Miguel Yeco, na performance – *Paris em Pessoa – 1ª variação*, apresentada no *I Encontro Nacional de Performance* em 1985, diz situar-se mais no “terreno de relações entre exposição, instalação e performance do que no campo próprio de cada uma”, o que nas ciências exatas se poderia chamar um híbrido intermedial, ou seja um híbrido que cruza em partes iguais características das suas diversas origens. Também Jorge Lima Barreto sobre a componente musical da performance apresentada por Rui Órfão, *V.I.T.R.I.O.L.*, dirá:

A música liberta-se dos regimes académicos e ao fundir-se com a performance revolta-se contra o teleológico (discurso com princípio que visa um

8 Tendo como suporte o ambiente da Galeria Diferença (Lisboa, 16 de junho, 1982) – Lisboa como embalagem, e o chão, as paredes e os trajes dos operadores como páginas da revista viva – na primeira sala, sob o signo da escultura viva, um dos operadores (António Barros) sentava-se sobre uma televisão em cujo ecrã se podia ler – *This is the End* –. Na cintura pendia um revólver onde ressaltavam as quatro letras da palavra ARTE. As mãos jaziam imóveis no colo totalmente engessadas e, um pouco acima da sua cabeça, na parede afixava-se o seguinte alerta: A Cultura é um pretexto, o verdadeiro texto circunscreve-se no exercício da vivência, e se a vivência é poética, aí o texto é monumento, desperdício da própria vida (...).

9 Em conversas presenciais e por correio eletrónico, que estabelecemos entre 2015-2016, o próprio artista assumiu que figuras como Jorge Lima Barreto, José Ernesto de Sousa, Egídio Álvaro, João Fernandes, destacaram frequentemente o seu nome como um dos mais importantes interlocutores deste género, especialmente, na cidade de Coimbra, onde desenvolveu um papel não só de operador poético mas também de organizador de eventos como a *Artitudes*.

10 Conversas por correio eletrónico, 8 fevereiro de 2016.

fim), subverte a narrativa dramática do operático, aliena-se do verbal icônico e recusa a funcionalidade. Não mais música para performance, mas antes música/performance, assumida como nova arte, em sentido crítico radical.¹¹

A máquina (vídeo, projetor de slides, retroprojetor, computador, gravador, etc.) passa também, neste período, a fazer parte integrante da performance. Significativos neste campo são os trabalhos de Melo e Castro (que irá mesmo escrever vários ensaios sobre a emergência de uma arte tecnológica), de Silvestre Pestana, Manoel Barbosa, Pedro Tudela ou do Grupo Néon.¹²

Esta década foi também prolífera na produção de publicações que refletiam uma preocupação teórica e histórica sobre a Poesia Experimental Portuguesa e sobre a Performance, de que se destacam, como foi já referido, os nomes de Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar.¹³ Esse fator analítico e de investigação inerente a este movimento irá ele próprio influir na amplificação do conceito de poema experimental para formas mais híbridas. Os próprios fazem referência a um estado de hibridização da poesia onde a performance ganha um papel central numa “sociedade pluralista” voltada para o efêmero, para a ambiguidade e para o excesso:

Que esta [arte] seja ambígua, híbrida ou discutível, isso faz parte da sua natureza, reflexo dum mundo onde o plural (e não o único) é o aspeto dominante, assimila e reproduz esse mundo, mesmo quando rejeita, a multiplicidade, o

11 In Maria Madalena Azeredo Perdigão (intr.), Catálogo *PERFORMANCE-ARTE*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, novembro, 1986.

12 Este grupo apresentará, por exemplo, “Performática” no âmbito da Quinzena Multimédia em 1985, onde se propõe estabelecer uma relação entre o ser humano e os modernos meios de comunicar multimédia, onde se incluíam o diaporama, o vídeo, a performance, o sintetizador e computador: “a ação decorre no laboratório imaginário, onde as personagens serão caracterizadas visualmente como humanos-automáticos, reagindo a efeitos visuais e sonoros”.

13 Saliente-se a recolha documental sobre a *Poesia Experimental Portuguesa – PO.EX – Textos teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (1981), com organização de Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, a edição *POEMOGRAFIAS – Perspectivas da Poesia Visual portuguesa* (1985), a obra de Ana Hatherly *A Experiência do Prodigio – Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII/XVIII* (1983), *Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX* (1980), *Literatura Portuguesa de Invenção* (1984) ou *Projeto – Poesia* (1984). Sobre Performance um dos mais ativos divulgadores, depois de Egidio Álvaro, Manoel Barbosa, Eurico Gonçalves, terá sido Fernando Aguiar, destacando-se os textos produzidos sobre a performance portuguesa nos catálogos para os Encontros Nacionais de Performance (o primeiro dos quais organizado com Manoel Barbosa), onde este procura recorrer a um quadro teórico que contempla quer a área dos estudos performativos desde Nicos Hadjinicolaou até à teoria da comunicação com Macluhan.

excesso, a redundância e a inevitável insignificação que rapidamente atinge todas as mensagens¹⁴.

No âmbito da *Quinzena Multimédia* (1985), Manoel Barbosa, vai mesmo apresentar uma comunicação na Gulbenkian intitulada “18 L Atitudes da Performance” onde ao mesmo tempo que apresentava 18 artistas de arte da performance portugueses e internacionais¹⁵, sublinhava a dificuldade de inscrição e visibilidade da performance no contexto português, processo que Egídio Álvaro, com quem vinha organizando alguns festivais, também reafirmava continuamente, falando sobre essa arte experimental que se “mantinha secreta”¹⁶ em Portugal.

Nos anos 80, a crescente individualização das práticas vai ser consentânea ainda com uma coletivização dos processos experimentais, nomeadamente, através de mostras coletivas das práticas experimentalistas e da performance, como se verifica no quadro seguinte. Da leitura do quadro destaca-se ainda que estas mostras ganham não só um carácter fortemente internacional como retrospectivo: começam a verificar-se várias retrospectivas da Poesia Experimental e Performance portuguesa tanto em Portugal (por exemplo a *PO.EX 80*, que ocorrerá em 1980 na Galeria de Arte Moderna de Belém) como no estrangeiro (de que são exemplo as performances promovidas por Egídio Álvaro, em Paris, sob o ciclo *Performance Portugaise*, e apresentadas no Centre Georges Pompidou, em 1984).

Em 1989, em homenagem a Ernesto de Sousa apresentar-se-á mesmo na Fundação Calouste Gulbenkian um *Ciclo de Arte Experimental*, onde se destacava a efemeridade e cumplicidade com os espectadores juntando-se música, teatro e performance.

¹⁴ In Carneiro & Barros (1980).

¹⁵ Foram apresentados os portugueses: Gerardo Burmester, Rui Órfão, Elizabete Mileu conjuntamente com Anthony Howell (Inglaterra), Dieter Appelt (Alemanha), Elizabeth Chitty (Canadá), M. Abromovic/Ulay (Holanda), Min Tanaka (Japão), Nigel Rolfe (Irlanda), Urs Luthi (Suíça), Christina Kubisch (Alemanha/Itália), Laurie Anderson (EUA), Jan Fabre (Bélgica), Marc Chaimowicz (Inglaterra), Natalia L.L. (Polónia), Orlan (França), Stuart Brisley (Inglaterra), Valie Export (Áustria).

¹⁶ Expressão utilizada por este autor no catálogo da mostra *Huit Artistes Portugais* (1981).

QUADRO 5 – Mostras Performativas – anos 80

ANOS	MOSTRAS	LOCAL	PARTICIPANTES
1980	<i>PO.EX 80</i>	Galeria Nacional de Arte Moderna Belém	António Aragão, António Campos Rosado, Ana Hatherly, José António Barros, E.M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Salette Tavares e Silvestre Pestana
1980	Semana Internacional de Arte Actual Organização: Grupo Puzzle	(não especificado)	Performances de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Artur Barrio, Calibre 33, Elisabete Mileu, Fabienne De Quasa Riera, Frank Na, Gerardo Burmester, Grupo puzzle, Manoel Barbosa, Manuela Fortuna, Mineo Aayamaguchi, Miguel Yeco, Plassun Harel, Rui Órfão, Serge III Oldenbourg, Silvestre Pestana
1980	<i>Novas Tendências na Arte Portuguesa e Poesia Visual Portuguesa</i> Organização: Alberto Carneiro e António Barros	Galeria CAPC Círculo de Artes Plásticas de Coimbra	Alberto Pimenta, Ana Hatherly, António Barros, António Aragão, Melo e Castro, Silvestre Pestana
1981, 1982, 1983 e 1985	Festival Internacional de Arte Viva Alternativa I, II, III, IV Organização (I e II): Egidio Álvaro e Manoel Barbosa, (III e IV): Egidio Álvaro	Almada (I, II, III) Cascais (IV)	Participaram artistas da Europa, Canadá e Japão. Dos portugueses destacam-se entre outros: Elisabete Mileu, Miguel Yeco, Albuquerque Mendes, Fernando Aguiar, Armando Azevedo, António Barros, António Olaio, Cão Pestana, Carlos Gordilho, Gerardo Burmester, Manoel Barbosa, Silvestre Pestana
1982 e 1985	<i>Simpósio Projectos & Progestos</i> Organização: António Barros e Rui Órfão	Coimbra	Reuniu artistas de vanguarda nacionais e internacionais
1984	<i>Performance Portugaise</i> Organização: Egidio Álvaro	Centre Georges Pompidou, Paris	Albuquerque Mendes, António Olaio, Carlos Gordilho, Elisabete Mileu, Fernando Aguiar, Gerardo Burmester, Manoel Barbosa, Miguel Yeco, Rui Órfão, Telectu (Jorge Lima Barreto/ Vítor Rua)
1985	<i>Perform'arte – I Encontro Nacional de Performance</i> Organização: Fernando Aguiar e Manuel Barbosa	Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, Convento da Graça, espaços urbanos	<i>Performances</i> e intervenções Albuquerque Mendes, António Barros, António Melo, António Olaio, Armando Azevedo, Cão Pestana, Carlos Gordilho, Elisabete Mileu, Fernando Aguiar, Gerardo Burmester, Ícaro, Joana Rosa, Pedro Tudela, Manoel Barbosa, Miguel Yeco, Rui Órfão, Silvestre Pestana, Telectu. Conferência de Manoel Barbosa <i>Exposição de</i> Alberto Carneiro, José Conduto, A. Palolo, Fernando Aguiar, Helena Almeida, Manuel Casimiro e um vídeo de Vítor Rua, A. Barros, M. Barbosa, entre outros

ANOS	MOSTRAS	LOCAL	PARTICIPANTES
1986	<i>Performance-Arte</i>	Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa	Rui Órfão, Gerardo Burmester, Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa. As <i>performances</i> foram apresentadas em muitos casos com música dos Telectu (Jorge Lima Barreto e Vítor Rua)
1986	Festival Internacional de <i>Performance</i> Organização: António Olaio, Pedro Marques de Oliveira e Egídio Álvaro	Porto	Mostra nacional e internacional que decorreu num bar e numa discoteca desta cidade (nomes não especificados)
1987	<i>I Festival Internacional de Poesia Viva</i> Organização: Fernando Aguiar e E.M. de Melo e Castro e Rui Zink	Museu Municipal Dr. Santos Rocha – Auditório Municipal Figueira da Foz	219 participações de 29 países (nem todos apresentaram performance). Destacam-se entre os portugueses: Fernando Aguiar, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Alberto Pimenta, entre outros
1987	<i>Ciclo Poesia Viva</i> Organização: Fernando Aguiar	Inauguração da Casa de Serralves/Museu Nacional de Arte Moderna Porto	Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Ana Hatherly, Rui Zink, Gilberto Gouveia
1988	<i>II Encontro Nacional de Intervenção e Performance</i> Organização: Fernando Aguiar	Galeria Municipal Recreios Desportivos Amadora	Dos portugueses destacam-se, entre outros, Ana Hatherly, Alberto Pimenta, Gilberto Gouveia, Fernando Aguiar, Rui Zink
1988	<i>Poesia: Outras Escritas, Novos Suportes</i> Organização: Fernando Aguiar	Convento de Jesus Museu de Setúbal	Repetindo a apresentação de obras do I Festival Internacional de Poesia Viva, e II Encontro Nacional de Intervenção e Performance, esta exibição veio a incluir obras e autores novos, como Armando Macatrão, Eduardo Nascimento, Avelino Rocha, Gilberto Gouveia e Gabriel Rui Silva.
1989	<i>Ciclo de Arte Experimental</i> Organização: ACARTE/FCG	ACARTE Lisboa	Ciclo de Homenagem a Ernesto de Sousa onde participaram: Electric Voice Theatre, Bouche-Cousue-Théâtre, Miguel Yeco, Rui Órfão, Ian Smith, Manoel Barbosa, Carlos Gordilho, Elisabete Mileu

NOTA: Sem preocupações de exaustividade este quadro pretende antes apresentar as principais mostras desenvolvidas em Portugal. A incorporação aqui da mostra do Centre Georges Pompidou deve-se ao facto desta ser exclusivamente dedicada à performance portuguesa. As fontes para esta recolha foram quer os catálogos dos I e II Encontro Nacional de Intervenção e Performance, através da *Cronologia essencial* de Manoel Barbosa (1985), quer o texto de Fernando Aguiar sobre *A Performance em Portugal*. Foi ainda consultada a *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa* (anos 60 – anos 80, da organização de Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro, o catálogo da galeria CAPC do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, sobre *Novas Tendências na Arte Portuguesa e Poesia Visual Portuguesa* e ainda o catálogo do *Ciclo de Arte Experimental* de 1989.

Estas mostras, cuja base é composta predominantemente por performances e intervenções a solo, procuram um público imediato, que possa interagir com a obra. Assim, ainda que nem sempre essa relação seja feita com um público de

“pares”, sendo antes desenvolvida com um público “impreparado”, não *habitué*¹⁷, em “formação”¹⁸, estas mostras inscrevem-se essencialmente numa dinâmica laboratorial, que tinha, tal como hoje acontece nos *laboratórios artísticos*, na partilha de experiências com os pares, não só a possibilidade de uma visibilidade do trabalho individual mas, também, de um *crescimento* do próprio criador, através da confrontação de técnicas e de métodos.

Particular a esta época, como se referiu atrás, foi a sua simultaneidade com eventos internacionais. Se em Portugal e no âmbito das artes plásticas se redescobria a história das “vanguardas” com exposições como *Depois do Modernismo* (1982), também se procurava mostrar tanto em Portugal como lá fora a emergência de uma arte da performance portuguesa. Para isso, não foram alheias as relações criadas fora do país pelos intelectuais que se haviam exilado e que criaram portas de entrada privilegiadas para os artistas portugueses a nível internacional. Egídio Álvaro terá sido, neste sentido, um elemento chave neste processo, tendo organizado, como já referimos, em 1984 uma mostra no Centre Georges Pompidou dedicada à *Performance portuguesa*, 10 anos após Revolução de Abril. Esse evento, paralelamente com iniciativas como *Huit Artistes Portugais*¹⁹, em 1981 e *art*

17 Como refere em entrevista Fernando Aguiar: “O público era o menos preparado possível. Por exemplo, em Torres Vedras, (...) apareceram cerca de 100, 150 pessoas, o que na altura era uma quantidade astronómica. Mas eu penso que as pessoas que apareceram foi porque ou ‘não tinham mais nada que fazer’, era fim-de-semana, e depois pela oportunidade de ver ‘uns malucos a fazerem coisas esquisitíssimas’, não é? Na Amadora foi mais ou menos a mesma coisa, mas com mais gente. Em Almada era um público um bocado diferente, houve muitos estrangeiros, também artistas plásticos portugueses, portanto, o público aí era mais especializado. Era um público diferente ... estavam a começar aqueles festivais de teatro. Coisa que não apanhámos na Amadora”.

18 Manoel Barbosa num depoimento já de 2016 contraria a análise de Fernando Aguiar, apresentada na nota anterior, referindo: “Depois de uma estupenda inauguração do evento e de várias exposições e exibição de vídeo arte relacionadas com as artes performativas, *PERFORMARTE* teve sempre um público crescente e interessado durante os 15 dias. Público local e também de Caldas da Rainha, de Lisboa e de Óbidos. Na fase final do Encontro mais pessoas de Lisboa assistiram a performances, tendo para tal contribuído a excelente divulgação na comunicação social e as reportagens de Lourdes Féria para o *Diário de Lisboa*. Elevada percentagem do público local não sabia o que é uma performance, ignorava as artes performativas, mas ficou a saber, tendo para tal contribuído não só as repetidas idas às sessões, mas também o outro público que esclarecia, aplaudia. Ainda, o facto de muitos performers terem permanecido em Torres Vedras durante o evento, contribuindo com conversas e relacionamentos para a “conquista” e fidelização de público. Não tenho quaisquer dúvidas que assistiram a todas as performances e visitaram as exposições, mais de 1500 pessoas. Devo assinalar a elevada e memorável qualidade das performances. A importância do evento foi também relevada em 2006 no painel cronológico (e no catálogo) com que a Gulbenkian assinalou os seus 50 anos, porque apoiado pela instituição. E em 2015, para assinalar os 30 anos de *PERFORMARTE*, considerável e significativo público compareceu a um *meeting* e debate na Cooperativa de Cultura de Torres Vedras. Aos três festivais em Almada assistiram muitos milhares de pessoas, residentes e de Lisboa”.

19 Foram apresentados nesta mostra pinturas de Graça Morais, Carlos Carreiro, Gonçalo Duarte, Jacinto Luís, Da Rocha, Natividade Correa e performances de Manoel Barbosa e de Míguel Yeco.

*dans la rue*²⁰ em 1982, reposicionaram a nível internacional um processo iniciado em Perspetiva 74 e nos Primeiros Encontros de Arte em Portugal, que abriram caminho, mesmo antes da Alternativa Zero comissariada por Ernesto de Sousa, para que em Portugal se começassem a desenvolver diversas iniciativas onde participavam artistas nacionais e internacionais, ainda que a um nível mais *disciplinar* do que as iniciativas de Ernesto de Sousa. Por outro lado, no mesmo ano em que abria o Serviço ACARTE, apresentou-se uma mostra da Performance nacional, onde se apresentaram Rui Órfão, Gerardo Burmester, Silvestre Pestana, Manoel Barbosa, com composição musical de Jorge Lima Barreto e Vítor Rua, sendo apresentados do seguinte modo:

Nomes reconhecidos neste campo vão permitir a descoberta de alguns dos trilhos porque entretanto passou entre nós a performance e apontar caminhos que também no estrangeiro estão a ser percorridos²¹.

Outras mostras se vão seguir. Mas, dado o “lugar incómodo” desta arte como a denominou Isabel Carlos, os apoios institucionais não abundaram, mantendo-se esta atividade viva geralmente através de um sistema alternativo desenvolvido pelos próprios agentes implicados artisticamente no processo, que através da sua rede pessoal desenvolveram um sistema informal de acolhimento de artistas que lhes permitiu a participação em mostras nacionais e internacionais.

Paradoxo interessante será verificar que, apesar desta tentativa de se criar “uma arte da transversalidade”²², ou transdisciplinar, desenvolvida na Alternativa Zero (que também trouxe a Portugal os Living Theatre) – e dos poetas e performers e também músicos experimentais, como Jorge Peixinho, apresentaram a Portugal John Cage, dos Encontros das Caldas apresentarem Orlan, Filliou ou Serge III Oldenbourg, do ACARTE apresentar Abramovick/Ulay, da galeria Quadrum apresentar Gina Pane e Ulrike Rosenbach, de Manoel Barbosa ter apresentado pela primeira vez, em 1988, Laurie Anderson em Portugal ou ainda das estruturas da dança trazerem Pina Bausch, antes destes serem conhecidas do grande público português – o sistema artístico parece ter-se mantido a funcionar em grupos

²⁰ Onde participam Albuquerque Mendes e Manoel Barbosa a par de vários outros performers internacionais.

²¹ Cf. Introdução de Maria Madalena Azeredo Perdigão no Catálogo *PERFORMANCE-ARTE* (1986).

²² No catálogo sobre Ernesto de Sousa da Casa de Serralves, denominado *Itinerários*, Eduardo Prado Coelho dá o título *Uma arte da transversalidade* a um texto sobre a arte desenvolvida por este autor, considerando a sua obra “difusa, transparente, transversal, dispersa e fluida” (Coelho, 1987, pp. 9-10). De facto, Ernesto de Sousa interessou-se pelas mais diversas temáticas, desde a arte popular à arte moderna. Veja-se ainda Albuquerque (2001).

quase-fechados. Por exemplo, nessa mesma década de 80 surgiram novos grupos como os Homeostéticos²³ ou os Felizes da Fé, com uma inscrição clara ao nível do *happening* e da performance ainda que com uma dinâmica mais Pop e mediática²⁴, que não foram integrados nesse mesmo movimento da performance, ainda que pudessem ser considerados herdeiros desse movimento: os Homestéticos, tendo por “tutor” João Vieira, e os Felizes da Fé, Alberto Pimenta.

A emergência dos Homeostéticos, por exemplo, sendo contemporânea da performance derivada da poesia e arte experimental, foi apresentada como percursora de processos que radicalizam a mistura de referências impregnando-as com um carácter de paródia, como resulta evidente da própria definição de Homeostética – “um palavão pseudocientífico que não quer dizer nada”, “um não-significante dotado de performatividade” (Ramos do Ó, 2004, p. 33) –; e do seu primeiro manifesto em 1983 – onde se propõem “falsificar, mimetizar, absurdizar, desvalorizar (o grande copianço), deslegitimar, parodiar” (*idem*, p. 50). Desenvolvem ainda uma reação ao mercado da arte contemporânea que se estava a institucionalizar, em exposições como *Depois do Modernismo* (António Cerveira Pinto, António Palolo, Julião Sarmiento, Leonel Moura, Ricardo Pais, e.o.) e *Novos Novos* (António Olaio, Elisabete Mileu, Fernanda Fragateiro, Pedro Cabrita Reis, Pedro Tudela, Pedro Calapez, Ruth Rosengarten, e.o.), ou mais especificamente à exposição *Arquipélagos* (Ana Léon, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Rosa Carvalho, Pedro Calapez, Rui Sanches), a que responderam com a conceção da exposição *Continentes*, em 1987, criando quadros de enormes dimensões, que se pretendeu “um espetáculo de pintura” e que foi seguido por um concerto dos *Ena pá 2000*, de que os *Homeostéticos* eram também constituintes.

Também os Felizes da Fé surgem com uma atitude performativa no final dos anos 80, tendo em comum com os Homeostéticos, a (i)mediaticidade das suas ações, frequentemente divulgadas na imprensa nacional pela polémica gerada em torno dos seus *happenings* de rua²⁵. É interessante como em

²³ De que fizeram parte Fernando Brito, Ivo, Manuel Vieira, Pedro Portugal, Pedro Proença e Xana.

²⁴ Paralelamente, outros artistas “plásticos” como António Olaio e Paulo Eno vão enveredar também por uma atividade performática através da música, numa fuga ao mercado convencional da arte.

²⁵ Como testemunha Rui Zink “No *happening* as pessoas sabem de antemão que não vão ser compreendidas. Porque se quisessem ser compreendidas anunciavam de antemão: ‘Olá isto é teatro, Olá isto é uma brincadeira’. E, por exemplo, quando em 1990, já cinco anos depois de fazermos as nossas coisas fomos presos na Rua Augusta, eu fui preso na Rua Augusta, foi um clássico típico de equívoco. Eu dizia ..., já tinha tirado a meia da cabeça e dizia: ‘Sr. Guarda, isto é teatro!’, e o guarda dizia: ‘Não, não senhora! É uma manifestação política.’, e os políticos têm sempre razão. E o problema é que se nós tivéssemos anunciado mais claramente que era teatro, não tínhamos tido a chatice de ir passar um fim-de-semana à cadeia e termos sido apresentados a um Juiz e depois termos tido durante meses um processo, que nos chateou um bocado. Isto para mim é superioridade moral em relação a uma certa futilidade, preciosista e balofa e mimada de um certo tipo de artistas, que só fazem coisas com barreira

2000²⁶, se constitui uma mesa redonda, no que se denominou o *I Congresso Hiperdada permanente*²⁷, onde se vai refletir sobre as indefinições entre *happening* e performance e a emergência deste grupo, apresentado como um “Ovni”, “um grupo precursor” a partir da qual outros grupos surgirão, mas “sem qualquer origem anterior”, ou seja, sem se ter em conta a história da arte da performance em Portugal e o facto, por exemplo, de Alberto Pimenta, da geração anterior, ter apadrinhado e mesmo participado em diversos eventos dos Felizes da Fé (Madeira, 2016e).

1.1. Do fim da performance e da consciência histórica...

A *Cronologia Essencial* sobre a arte da performance portuguesa de Manoel Barbosa não nos dá dados do que aconteceu nesta área a partir do ano de 1985, porque foi editada nesse ano. Vimos que em 1989 ela ainda tinha lugar no *Ciclo de Arte Experimental*. Contudo, com a proximidade à década de 90 e apesar de alguns dos criadores continuarem a desenvolver (ainda que mais esporadicamente) performance, especialmente em Encontros internacionais²⁸, gerou-se um discurso de “fim de ciclo” da arte da performance portuguesa (Madeira, 2016e), que foi geralmente sustentado por uma espécie de *ciclo biológico* que era justificado com o percurso de crescimento dos agentes nele implicados, isto é, a necessidade de uma entrada no mercado de trabalho que não podendo ser feita através dessa via artística pela inexistência de um mercado da performance, os *desvia* para outros

de proteção. É performance sem rede, com o *happening* é circo sem rede. E isso é outra questão, sempre fomos circenses, circo é arte total. Antes de haver o multimédia, já havia o circo e a ópera, espetáculos mais multimédia não pode haver, e nós tínhamos sentido de humor, o que impediu que nós ainda hoje não tenhamos um nome de rua, ou 30 anos de carreira em Serralves ou uma peçazita que seja... É que eu destruí as primeiras peças, não de propósito mas porque não tinha espaço em casa, posso voltar a refazê-las. As primeiras peças, foi a Pornex 84, esse foi para mim o primeiro *happening* que eu planeei, eu entretanto já tinha assistido a muitos trabalhos que depois vim a conhecer e a ficar amigo delas: a Ana Hatherly na SNBA, já tinha assistido coisas do Alberto Pimenta e do Melo e Castro, portanto, era gente que eu conhecia e que via enquanto jovem atento e fan... (Entrevista a Rui Zink, 27/03/2015).

26 Presente no site http://hiperdada.planetaclix.pt/mesa_redonda.htm.

27 Com os seguintes participantes: Miguel Wandschneider (Sociólogo da Arte e Curador); Gilberto Gouveia (FF); Miguel Vale de Almeida (Antropólogo); Fernando Aguiar (Performer); Alberto Pimenta (Escritor e performer); Rui Zink (FF); Leonor Areal (Videasta); Paula Coelho (FF); Nuno Antunes (FF); Eugénia Mota (FF); Adelino Tavares (FF), Teresa Pereira (FF) e Rigo 99 (FF).

28 É o caso de Fernando Aguiar que continuou a apresentar performances em diversos Encontros Internacionais, como se pode verificar no seu livro antológico *Fernando Aguiar – A essência dos sentidos* (2001), mas também de Alberto Pimenta, Elisabete Mileu, Miguel Yeco, Manoel Barbosa, Gerardo Burmester, Albuquerque Mendes, Pedro Tudela, ou António Olaio.

mercados (artísticos e não artísticos). Fernando Aguiar²⁹ refere mesmo a existência de um ciclo de evolução da performance que se inicia nos anos 70, aumenta na primeira metade dos anos 80 e quase desaparece no final dessa década, sem que um mercado da arte da performance se consolide. Este “ciclo” da performance traduziu-se assim num sistema alternativo regido por princípios de afinidade e gratuidade mais que de visibilidade, funcionando à margem de um sistema mercantil da arte e à margem de uma crítica, tendo esta atividade artística pouca expressão na Imprensa nacional. Todo o sistema vivia das redes informais formadas pelos próprios artistas³⁰. Num sistema marginal e periférico, de não mercado, ou de *mercado não formal*.

29 Pergunta Fernando Aguiar “Porque é que as pessoas deixaram a performance? As pessoas depois crescem e casam e têm filhos Têm empregos. E a performance é outra coisa. A não ser no meu caso, e em outros como Miguel Yeco, Elisabete Mileu, Pedro Tudela, Manoel Barbosa e Alberto Pimenta que de vez em quando somos solicitados para iniciativas e nós vamos fazendo. Sei perfeitamente que se não me convidassem não continuava a fazer performance, não andava por aí à procura de um espaço para fazer performance. Depois houve um outro aspeto, mais importante, que aconteceu com quase todos os outros, como por exemplo com Albuquerque Mendes, António Olaio, Gerardo Burmester, também o João Vieira, que começaram a vender as suas obras e pronto, deixaram a performance. (...). Isto aconteceu também porque nunca houve um mercado para a performance propriamente dito. Se pensarmos assim por décadas, na década de 70 começaram a aparecer umas coisas, foi uma época muito experimental, a década de 80 foi muito forte na performance, houve muita gente a organizar e depois aos poucos começou a diminuir e agora estagnou. Eu penso que nem sequer está a aparecer gente nova, de vez em quando um ou outro fazem umas coisas, mas depois deixam-se disso, ao contrário do que está a acontecer em Espanha e Itália, em que há muita gente jovem a fazer poesia visual, mas em Portugal acho que não. Eu acho que em Portugal tem a ver com o facto de não terem apoios de não serem solicitados pelas organizações, são eles que têm que procurar espaço, apoios, materiais o que é extremamente cansativo. As galerias empurram-nos mais para as obras, para os objetos do que para as intervenções e isso aconteceu com aquelas pessoas todas da década de 80, se hoje formos ver os seus catálogos quase todos eles deixaram de fazer performance, quando começam a pintar e aquilo lhes sai facilmente, sem grande problema, e ainda por cima se nas galerias é isso que vendem acabam por ficar por aí, o que nem é criticável, acho que faz parte, especialmente quando se começa a chegar aos 30 e tais, aos quarenta e tais e se tem de fazer escolhas...” (Entrevista a Fernando Aguiar, 2004).

30 Como referiu, em entrevista, João Torres (um espectador assíduo destes festivais): “Acho que uma boa parte das pessoas que estiverem nestes eventos dedicaram-se depois a outras atividades, mais rentáveis, a maior parte das pessoas desenvolveu uma atividade relacionada, ainda que não necessariamente nessa linguagem. Eles quando podiam fazer coisas era quando havia *Encontros*, houve até alguns internacionais, no Centre Georges Pompidou, na Bienal de Veneza, mas são acontecimentos em que a maioria das pessoas gastavam mais dinheiro que ... não recebiam de certeza. Foi sempre uma coisa feita à margem mesmo da própria arte. Nunca houve o apoio que houve para as linguagens clássicas, era inexistente. Na mesma altura que estava a acontecer a performance estavam a aparecer aqueles pintores que foram muito promovidos pelo Alexandre Melo e pelo Pinharanda e esses tiveram a sorte de haver alguém que verbalizasse relativamente bem o que eles estavam a fazer. E acabou por ser a parte que ganhou mais visibilidade. Este tipo de coisas nunca teve uma visibilidade mediática muito grande. Alguns agora estão a ser reatualizados, como por exemplo a exposição da Helena Almeida, no CCB, não via exposições da Helena Almeida há não sei quantos anos... O Alberto Carneiro continua a dar aulas de Arquitetura” (Entrevista, 2004).

1.1.1. Modelos desencontrados? Morte da performance, emergência do híbrido e do transdisciplinar nas artes performativas?

Esse “fim de ciclo” da performance em Portugal, no final dos anos 80, início da década de 90, será marcado pela emergência de um mercado da arte contemporânea³¹ e das novas organizações culturais. Na verdade, nos encontros de Performance que tinham tido lugar na Fundação Calouste Gulbenkian, frequentemente se enuncia este fim de ciclo, essa “morte” da performance, como se depreende do discurso de abertura de Madalena Perdigão³² presente no catálogo do Festival Performance-Arte em novembro de 1986, registando-se o paradoxo de no mesmo momento em que se criava esta plataforma de visibilidade para este género, também se afirmavam os “prenúncios de morte” desse tipo de performance: apresentada como “espécie em vias de extinção” ou a “caminho para a arte total”, ou seja, espécie a morrer ou em mutação e que, nas palavras da directora do ACARTE, iria evoluir para “formas multimédia, para a dança-teatro e para o teatro-musical”. Efetivamente essa configuração ao mesmo tempo que sublinhava o valor da obra ou do espetáculo diluía o valor da arte da performance como vinha sendo

31 Como é referenciado na edição do *Obs - Pesquisas 9*, sobre *Galerias de Arte em Lisboa*: “o período entre 1974 e o início dos anos 80 é, por razões económicas, políticas e ideológicas, um período de não mercado. A crise económica internacional declarada em 1973 e a instabilidade económica inerente ao processo de democratização do país inviabilizaram o funcionamento de qualquer espécie de mercado de arte. Também a polarização de todas as questões em torno das lutas e discussões políticas não deixava grande margem para a autonomização de outros tipos de dinâmicas – tudo estava subordinado às clivagens políticas. A clara hegemonia ideológica de correntes de pensamento de inspiração marxista, que acompanhava a já referida hipertrofia da política, era evidentemente antagónica em relação a qualquer tipo de aproximação às práticas artísticas em que a questão do mercado pudesse ter algum papel de relevo a desempenhar (...) (Santos *et al.*, 2001, p. 124).

32 Nas palavras da Madalena Perdigão: “As promessas fazem-se para se cumprirem. Em novembro de 1985, no programa da Quinzena Multimédia escrevíamos que a *Exposição-diálogo sobre arte contemporânea* – organizada pelo Conselho da Europa e pela Fundação Calouste Gulbenkian e realizada em Lisboa, de 28 de março a 16 de junho de 1985 – constituirá uma porta aberta ao ingresso da performance no Centro de Arte Moderna (...). ‘Performance-Arte’ constitui uma amostragem, necessariamente incompleta e limitada, do estado da performance em Portugal. Espécie em vias de extinção, como muitos creem, caminho para a arte total como muitos afirmam, o certo é que a performance marcou o panorama da arte contemporânea. A sua evolução aponta para formas multimédia, para a dança-teatro, para o teatro-musical. Refletir sobre o que se passa atualmente no campo da performance, partilhar com os artistas a sua realização, constitui um evento importante para quantos se interessam pelo mundo da arte”. E, efetivamente, como testemunha Manoel Barbosa, num depoimento de 2016 para este livro “houve um hiato sobretudo na década de 1990, em que não se apresentaram muitas performances em Portugal, porque os espaços foram “ocupados” com estruturas ligadas à dança e à dança-performance. Houve a partir de meados da década de 2000 não só um progressivo reconhecimento e estudos do que foi feito na década de 1980, mas também surgiram embora ocasionalmente produção de performances. Entretanto surgiram novos, jovens e muitos performers bastante consistentes, por exemplo, em Lisboa mas sobretudo no Porto: Andrea Inocêncio, André Fonseca, Cláudia Dias, Dalila Vaz, Filipe Garcia, Gustavo Sumpta, Hugo Soares/João Gigante, Susana Chiocca, Sónia Baptista, Sónia Carvalho, entre outros”.

constituída até aí³³, num percurso que acompanha o mesmo movimento do mercado internacional, que RoseLee Goldberg bem descreve no seu livro *Performance Art*, onde surgem novos valores da performance a partir desse período: mais *Pop* e mais espetaculares.³⁴

Nos anos 90, uma mostra de arte pública denominada de *Acções Urbanas*, organizada por Fernando Aguiar, em Lisboa, marcada pela coexistência de géneros diversificados, que iam desde a performance e do *happening* até à dança, à música e ao teatro, vem evidenciar a inexistência de relação entre duas gerações, a performance derivada da poesia experimental e/ou das artes plásticas e a nova geração emergente da Nova Dança e Novo Teatro. Fernando Aguiar, como organizador da iniciativa refere o facto da nova geração de artistas performativos não se rever referencialmente em nenhuma plataforma artística nacional e mostrar um desconhecimento da História e dos percursos da arte da performance em Portugal³⁵. Distância essa que se manteve mesmo depois desta mostra³⁶ até depois do ano 2000.

33 Essa situação é evidente, por exemplo, na exposição *Um olhar sobre a arte contemporânea portuguesa* apresentada na Casa de Serralves em 1988, em que artistas que desenvolveram performance, como Albuquerque Mendes, são apresentados apenas como pintores. Cf. Bernardo Pinto de Almeida in *Catálogo Um olhar sobre a Arte Contemporânea Portuguesa* (1988).

34 Nesse livro Goldberg escreve “Por volta de 1979, a viragem da performance para a cultura popular refletiu-se no mundo da arte em geral, de modo que, ao iniciar-se a nova década, completou-se o proverbial balanço do pêndulo; por outras palavras, o idealismo anti-establishment dos anos 60 e dos primeiros anos da década de 70 tinha sido categoricamente rejeitado. Despontava uma atmosfera muito diferente, caracterizada por pragmatismo, espírito empresarial e profissionalismo, elementos profundamente alheios à história da vanguarda. É interessante notar que a geração na base dessa reviravolta era basicamente formada por discípulos dos artistas conceptuais que, após terem assimilado as análises dos seus mestres sobre o consumismo e os média, tinham optado por quebrar a regra de ouro da arte conceptual (a primazia do conceito sobre o produto), voltando-se da performance e da arte conceptual para a pintura (2007, p. 239).

35 Refere este artista: “Quando eu desenvolvi a Semana da Juventude convidei muita gente nova e fiquei muito admirado porque eles não faziam a mínima ideia do que se tinha passado para trás. Eles estavam convencidíssimos que estavam a inventar a performance naquele momento, no princípio dos anos 90. Eu fiquei um “bocado parvo”. Aliás! ‘Ofereci os catálogos a toda a gente’, até porque eu tinha a ideia que nós quando começámos 10 anos antes preocupámo-nos com aquilo que existia para trás e com os movimentos que havia na América e noutros sítios. E aquela geração dos anos 90 estava-se ‘completamente nas tintas’ para o que tinha acontecido para trás, não tinham informação nenhuma. Para eles tinham ‘inventado’ a performance. Eu penso que isso foi um bocado o espírito daquele movimento da Nova Dança. Não se preocuparam em estudar, em procurar informação. E para eles estavam a fazer qualquer coisa que estava a ser ‘inventado’ na altura. Isso sucedeu concretamente na performance. Realmente sempre me fez impressão como é que tanta gente, não quer dizer que fossem todos, mas a grande maioria estavam a fazer esse tipo de trabalho convencidos que estariam a fazer alguma coisa de novo a 100%, nunca se preocuparam com a história das artes plásticas, da performance”. (Entrevista a Fernando Aguiar, 2004). Afirmação depois corroborada por alguns artistas que participaram nessa iniciativa, como Ana Borralho e João Galante, que tinham formação quer nas artes plásticas, quer nas artes performativas.

36 Fernando Aguiar refere ainda “Foram processos paralelos, mas, realmente nunca houve uma relação muito grande. Por exemplo, nesses Encontros [Acções Urbanas] que eu realizei aqui na Baixa convidei o OLHO, a Filipa Francisco, o João Galante, eles fizeram performance durante essa semana,

Esse fator é explicável em função de um sistema académico mais focado na criação internacional do que na nacional; e mais na “obra” do que na performance. Efetivamente, são várias as hipóteses que podem justificar esta “história – sem-história”: (1). O facto de serem práticas efémeras e, muitas vezes, episódicas e provocatórias, a que acresce a ausência de registo. Algumas manifestações performativas são relatadas por futuristas e surrealistas mas outras haverá das quais não há registo; (2). Um contexto nacional propício à invisibilidade e clandestinidade das manifestações artísticas mais experimentais e cosmopolitas, resultado de um regime de censura tanto política como artística; (3). A emergência, após a revolução de 1974, de um novo poder que apelava mais ao conservadorismo realista do que ao experimentalismo, o que restringiu a circulação e expansão das manifestações mais experimentais, frequentemente, julgadas como “não arte”, por muitos dos próprios agentes do mundo da arte; (4). A tardia consolidação de um mercado estruturado da arte, que aconteceu só a partir da segunda metade da década de 80. Altura em que estes artistas começaram a dedicar-se a uma arte mais objetual e menos performativa; (5). A inexistência de uma divulgação estruturada através de uma crítica ou de sistema académico ou museológico, como já apontámos, que não refletia a realidade artística portuguesa mais experimental, moldando-se mais por uma história de arte internacional. A destacar aqui o facto da não inclusão destes registos nos *currículos*, por exemplo, das Escolas de Belas Artes ou da Escola de Teatro e Cinema, ou ainda da sua inclusão na Gulbenkian se ter restringido aos anos de arranque do serviço Acarte: 1985-1989; (6). Uma posterior “musealização” da arte da performance portuguesa nos anos 90, ainda que essa faceta surgisse mais como um processo, entre outros, que começou por se vocacionar para a mostra de singularidades artísticas e, só mais tarde, na transição para os anos 2000, começou a dar conta da sua expressão coletiva, sem contudo ter conseguido reproduzir o contexto de transgressão da época, configurando-lhes um novo estatuto de raridade e “luxo” e menos de transgressão; (7). A inexistência de uma verdadeira transversalidade disciplinar do domínio artístico português, mantendo-se algum fechamento entre disciplinas artísticas, mesmo quando os seus agentes enveredavam por práticas mais experimentais e transdisciplinares; (8). E, por fim, a própria dispersão dos arquivos individuais e privados que se mantêm com os artistas (muitas vezes não referenciados) ou

dois ou três anos consecutivos. Mas penso que nunca houve uma relação muito grande entre os que faziam performance vindos das artes plásticas com os que faziam performance da Dança, por exemplo. Houve grupos de Teatro, como o Grupo do Filipe Crawford que também participaram, mas nunca interligados uns com os outros (artes plásticas e visuais com artes performativas), isso nunca resultou não sei exatamente porquê”. (Entrevista a Fernando Aguiar, 2004)

começaram, entretanto, a ser vendidos em leilões artísticos e dispersos por diversos colecionadores.

Todo este processo de dispersão, atomização e fragmentação levou a que o modelo para a performance em Portugal tenha sido, e continue a ser, essencialmente internacional e que não se tenha gerado nem um arquivo, nem modelos referenciais (e intergeracionais) portugueses.

À altura a inexistência de um Museu de Arte Moderna e o facto das galerias, no final dos anos 80, se terem virado para a obra esquecendo a performance (que não vendia), reforçaram essa invisibilidade. Num texto do catálogo da Alternativa Zero, em 1977, Ernesto de Sousa já dizia que:

as poucas pessoas que têm investigado melhor ou pior as novas linguagens, as tendências realmente modernas no nosso tempo fazem-no rigorosamente isoladas, quase nada conhecendo umas das outras; desligadas de qualquer necessidade local profunda, desligadas portanto de um mínimo sentido nacional ou regional. Essas pessoas constituem na verdade dois grandes grupos de ‘exilados’: Exilados de facto, os ‘estrangeirados’, portugueses vivendo no estrangeiro mas logo se desinteressando totalmente do país de origem. É uma espécie que tem a sua história ilustre na cultura portuguesa e que tem que ser encarada muito a sério num estudo de culturas comparadas, quer na área europeia, quer universalmente. O outro grupo é o dos exilados-no-seu-próprio-país. Esse exílio interno resulta de vários fatores, e não só do hermetismo relativo da própria linguagem. Um desses fatores, se não o principal: o abismo que se vai cavando entre essa dispersa guarda-avançada e aquela elite, a que vamos agora chamar *elite salonard*. Trata-se efetivamente de uma falsa elite, mas que tende a transformar-se num biombo opaco entre o poder e a verdade cultural e artística que é sempre experimental e contestatária. Esse abismo torna-se invisível por vezes (e portanto muito mais perigoso) quando neste estado geral de desinformação e caça aos privilégios não há outro remédio senão apoiar a *elite salonard* contra oportunismos ainda piores. (Aproveitando-se da confusão geral quase todos estes grupos falam uma linguagem muito revolucionária ...)” (veja-se Sousa, 1998b, p. 68).

Portanto, sublinha-se um défice de memória coletiva para esta arte experimental, que se intensifica no caso da arte da performance em Portugal, tendo predominado um público, onde se inclui uma crítica e um sistema académico informado, senão marginal, muito endógeno, funcionando em pequenas *tribos fechadas* pelos seus próprios códigos de acesso e que não conseguiu inscrever

esta arte da performance na História de Arte Portuguesa. Isso explica que os referentes e interesses dos novos agentes das artes performativas mais híbridos que emergiram, entretanto, nos anos 90, à falta dessas histórias portuguesas da arte da performance e de incentivo à sua prática só pudessem ter como modelo a performance internacional. Numa entrevista com a dupla de performers Ana Borralho e João Galante, emergentes nessa época, esse processo é bem evidenciado:

A.B. – Em Portugal eu não tinha muita consciência da história da performance, acho que só tive consciência disso há pouco tempo, há uns anos atrás, quando comecei a perceber que havia o Alberto Pimenta, que havia o Alface, que era uma espécie de escritor maldito entre aspas que fazia coisas com o Alberto Pimenta, o Manoel Barbosa;

J.G. – As minhas referências era o que eu via nos Encontros Acarte. No início, vi alguns trabalhos de performance como aquele que tomava chá ou aquela outra, a Elisabete Mileu que foi parar ao hospital depois da performance, porque pintou o corpo todo de dourado e começou a sufocar. Foi nos Encontros Acarte, logo no início, foi aí que vi também dança, mas já era outra dança. Eu acho que houve uma espécie de linha condutora cá que veio dos Encontros Acarte, que não aconteceu noutros países. Por exemplo, enquanto o Vandekeybus vem do Fabre, e o Fabre vem das artes plásticas que também se transforma noutra coisa e o Vandekeybus de repente faz as coisas que faz mas já é Nova Dança, e essas pessoas já recebem informação através do Vandekeybus e não do Fabre, e a partir do momento em que as pessoas que vão entrar na Nova Dança recebem as coisas já através da Nova Dança não se interessam sequer por saber de onde é que vem o Vandekeybus, “saltam logo para dança”. Isso foi o que aconteceu cá, e depois a dança portuguesa “salta toda lá para fora” para aprender coisas da Dança. Para além disso ... também acho que existia muito pouca publicidade em relação ao que as artes plásticas faziam com a performance, porque como o que deu dinheiro foi a pintura e a escultura é fácil apagar-se essa história. Tem muito a ver com o mercado, no AR.CO, por exemplo, não se era muito incentivado a fazer performance, aliás era incentivado a não fazer. Eu fiz o curso de teatro ali no IFICT também porque ficava em frente ao AR.CO e já na altura quando lá estava havia professores, como Carlos Melo, que ao dar a História do Teatro [referiam] pelo menos o Artaud e o *Living Theatre*. Para mim essa era a linha que me fazia sentido, e fazia-me impressão como é que a maioria [das pessoas] do teatro estava ainda a fazer outras coisas, numa linha mais de texto. Porque quando eu via [o trabalho] da Lúcia Sigalho fazia-me sentido.

A.B. – Eu também fui diretamente ao OLHO, à Lúcia Sigalho, aos grupos mais misturados já com a Nova Dança. (Entrevista a Ana Borralho e João Galante, 2004)

Este discurso é aliás corroborado de dentro de algumas (renovadas) *tendências* no âmbito da performance portuguesa que surgiram no ano 2000, como é evidenciado no testemunho de Rita Castro Neves, organizadora em 2001 e 2002 do festival de *Live Art – Brrr* do Porto (que se associou ao Porto'2001 e ao Teatro Nacional de São João) sobre o “vazio” que sentiu quando chegou a Portugal depois de ter estado a comissariar um festival de Performance na Finlândia:

(...) Senti que não havia nada de performance [em Portugal]. O que aconteceu foi que eu (...) ajudei uns artistas (...) [no festival] *Amorph*, [depois] comissariei e o que aconteceu foi que comecei a ter imensos contactos e a perceber o que se passava e depois quando voltei para Portugal, senti que não havia nada de performance. As pessoas tinham uma ideia muito distanciada e muitas ideias feitas e equívocas normalmente e, inclusivamente, comecei a ver que havia pessoas que diziam que faziam performance ... bom eu não quero estar aqui a dizer o que é performance ou não é, mas realmente não estavam próximas, não tinha que ver com o que eu considerava performance. Era eventualmente um teatro mais alternativo, uma dança mais física. Havia muito essa confusão entre o teatro físico e a dança física e o lado da performance ou porque era uma coisa mais curta era logo uma performance. Isto também porque a performance é realmente difícil de definir, muito difícil de definir, e isso é uma característica essencial à performance, essa liquidez, esse estado líquido é muito importante porque também é por isso que surgem *performances* tão importantes. E, como eu tinha esses contactos todos, sentia-me um bocado mal... Então eu tinha sido comissária noutro festival, participava noutro festival e depois cá onde era realmente necessário não fazia nada? Era uma culpabilidade com uma certa ética. Eu sentia que tinha que utilizar isso no sítio onde eu vivia mas tinha também um certo entusiasmo, não é? Queria que fosse uma coisa que as pessoas aderissem facilmente, o que realmente aconteceu, as pessoas aderiram bastante porque também sentiam muito a necessidade de ver. Enquanto que há certas artes que uma pessoa pode ver nos catálogos ou nos vídeos e que funcionam bem, tem-se uma ideia do que se passa realmente, quando são bem filmados e como a performance, na minha opinião, ganha pela presença realmente é preciso presenciar a presença. Embora haja performances um pouco formais, não é?

Nos seus conteúdos. O conteúdo é tão formal, tem um programa pré-estabelecido tão claro que o que é importante é que a gente vendo uma ou duas imagens capta o sentido da coisa e consegue imaginar o que não está lá. Mas, não é o grosso da coisa, não é? (Entrevista a Rita Castro Neves, 2005)

A “situação de vazio programático” na área da performance nos anos 2000 e a grande indefinição de critérios sobre o que designar de performance e a quem denominar de performer vai configurar esta programação de *live art*, no Porto. Essa situação de “vazio” teve reflexos nas suas opções programáticas, justificadas como “mais conservadoras” porque inscritas precisamente numa ideia de inauguração (e *fertilização*) de “um novo território artístico em Portugal”:

Como não há em Portugal uma coisa como o Festival *Brrr*, embora haja pessoas que façam performance, embora haja festivais de artes performativas mas lá está, são de artes performativas não de performance, não é? O Festival *Brrr*, portanto, é um bocadinho “tradicional” no sentido [em que] há pouco. E é inicialmente, porque (...) se o Festival *Brrr* continuar a ser programado (...), depois deverá deixar de ser assim. A ideia inicial, portanto, foi de fazer um festival que mostrasse aquela performance mais performance, estar menos a tocar noutras áreas. Pode tocar noutras áreas, mas é mesmo uma performance, (...) mais dentro da *live art* (...). (Entrevista a Rita Castro Neves, 2005)

Em 2005 a programadora deste festival já via alguma tentativa de aproximação entre áreas artísticas das artes plásticas e das artes performativas:

(...) agora por acaso noto uma certa tendência da performance, da *live art* para se aproximar, para ganhar alguns parâmetros habituais de outras áreas como, por exemplo, a dança ou o teatro (...). Não é por acaso [que o *Brrr*] foi uma programação do Carlos Alberto, não é? O primeiro cliente do *Brrr* foi o Carlos Alberto e, portanto, noto que há assim ... (...) também tem a ver com a ideia do transversal (...) não é? Noto, também, que há muita gente que vem da dança e que começa a fazer *live art*. Aliás em Inglaterra, onde a performance é muito viva, nota-se muito isso, são pessoas do teatro e da dança, e da performance-*live art* e das artes plásticas (...). (Entrevista a Rita Castro Neves)

Apesar da história do hibridismo artístico em Portugal persistir principalmente num modelo reprodutivo, cuja raiz tem como principal factor de “fertilização” os Encontros ACARTE (Madeira 2007), e ainda que a arte da performance

portuguesa (que inaugurou este espaço) não seja identificada senão raramente como fazendo parte da mesma genealogia, começam a verificar-se, especialmente a partir de 2003, (justamente a altura em que é diagnosticada por vários críticos e programadores da Nova Dança uma retração dessa área disciplinar) algumas alterações tanto em relação às práticas como à teoria (Madeira, 2007). No que diz respeito às práticas, essas alterações devem-se a uma maior transversalidade, evidente no maior contacto das áreas das artes híbridas performativas com as gerações anteriores dedicadas ao campo da poesia experimental e às artes plásticas. Disso é exemplo a obra do coreógrafo João Fiadeiro, cuja base visual é dominante, nomeadamente, no que diz respeito a uma conceptualização do discurso, e a uma referência a obras de artes plásticas como aconteceu na sua coreografia *I am here* (2003), baseada na obra plástica de Helena Almeida. O mesmo se passou, de um modo geral, no contexto do seu projeto laboratorial, onde participaram outros coreógrafos como Tiago Guedes, Cláudia Dias ou também em grande proximidade a dupla Ana Borralho e João Galante, cuja experimentação laboratorial teve tutoria de artistas das artes plásticas. Também a coreógrafa Vera Mantero desenvolveu alguns trabalhos próximos da poesia experimental, nomeadamente em *So Happy Together*, um projeto de poesia/música experimental com interpretação de poemas de Herberto Helder, em parceria com Vítor Rua (um dos elementos constituintes do grupo *Telectu*, dedicado à música minimalista repetitiva, que nos anos 70 e 80 acompanhou a poesia experimental e a performance) e também de Nuno Rebelo. Mais recentemente a coreógrafa criou uma performance em torno de alguns projetos de Ernesto de Sousa que denominou *As práticas propiciatórias dos acontecimentos futuros* (2018).

Também o trabalho criativo da coreógrafa Margarida Mestre se aproximou de uma performance visual, pelo menos em trabalhos como *CITI POETI*, apresentado no âmbito do *Festival A8*, na *Transforma*, em Torres Vedras, (2003) em que a artista criou uma narrativa poética através do seu olhar fotográfico sobre as “palavras” e as “coisas” das cidades por onde passou, Nova Iorque, Montreal, Barcelona, Lisboa, Torres Vedras, e em Cabo Verde, que apresentou depois a público num registo híbrido, que justapõe som e voz ao vivo sobre a projeção de imagens (fotografias de imagens de locais variados). Este trabalho é justificado pela própria criadora através de uma necessidade de “dar sentido às mensagens quotidianas de que estamos rodeados”, de “questionar essas mensagens”, “de lhes conceder novas poéticas”.³⁷

³⁷ Num artigo que denominou *Sobre a palavra na Performance* (Mestre, 2004) apresentava assim o seu trabalho: “Vivemos rodeados de palavras, anúncios, compras e vendas, promessas, manifestos, declarações de amor ou de ódio, escritas em paredes de qualquer rua, em qualquer cidade, aqui ou ali.

No que diz respeito à maior transversalidade de áreas disciplinares presente na teoria, esse desenvolvimento tem sido feito através da amplificada necessidade de justificação teórica das práticas performativas contemporâneas que tem levado ao incremento da pesquisa teórica por parte dos próprios artistas (através de mestrados ou doutoramentos em História de Arte, em Comunicação, em Estudos Artísticos, etc.) mas também da emergência de um corpo académico e de programadores-comissários, assim como de um maior contacto com artistas das artes plásticas com quem trabalham, por vezes, em parceria, o que lhes tem garantido uma maior mistura entre a prática e a teoria, e também interesse pela História da Arte portuguesa.

Outro dos fatores concorrentes para este processo é o da progressiva musealização das “vanguardas” e “pós-vanguardas”. Se nos anos 80 as mostras artísticas e diversas publicações sobre a Poesia Experimental procuravam ainda sedimentar o seu campo artístico³⁸, a partir dos anos 90 começou a assistir-se a um outro movimento que se traduziu na sua *musealização*, através de diversas retrospectivas, procurando restituir essa “história – sem historia”, como foi descrita por Ernesto de Sousa, que dizia que:

a história da cultura portuguesa moderna é (continua a ser) uma história – sem história, sem verdadeira evolução interna, sem continuidade. E o nosso drama é que os casos isolados (Fernando Pessoa), apenas dependentes do génio individual, se tornam cada vez mais improváveis. O consenso é escasso, rarefeito. (...). A história da vanguarda em Portugal é a história de uma ausência, onde o ascetismo e a heroicidade-sem-sentido se misturam a

Passamos sem reparar mas, sub-repticiamente, reparamos, roubamos, compramos. As palavras entram por nós dentro. E se fossemos nós a soltar as palavras cá de dentro e por nós a fora? E se pudéssemos recriar esse universo que roubamos transformando-o à medida da nossa escolha emocional, da nossa capacidade de fazer poesia, da nossa necessidade de encontrar cada vez mais poética, uma qualquer faísca de encantamento saudável e “amoroso” no meio da parafernália verbal que cada cidade nos oferece? E se pudéssemos alargar esta filosofia do olhar a outros seres observadores, absorvidos e compradores? E se pudéssemos contagiar outros a estabelecer a mesma lógica poética com as palavras que lhes chegam aos olhos fazendo assim com que sejam os seus olhos a escolher o como querem ler? E se pudéssemos, ao cantar, desencantar o que em cada outro existe de possibilidade para filtrar com o coração o que lhes entra olhos dentro?“.

38 Como é salientado no discurso de Fernando Aguiar no catálogo do I Encontro Nacional de Performance: “cremos, que deste modo, se vai gerar um discurso onde se irão encontrar diversas trajetórias, maneiras de encarar e de experimentar o corpo e descobrir derivações, originalidades e potencialidades para a performance. Esta tem sido até agora, e talvez por incapacidade de leitura, relegada para um plano secundário ou simplesmente ignorada por críticos e outros responsáveis pela arte em Portugal, quando deveria ser analisada, criticada e debatida, numa altura em que, precisamente, se questiona a vitalidade, os rumos e o significado da arte em geral” (1985, p. 9).

um epigonismo inevitável, e de resto – nos melhores casos – de nenhuma importância.

Seguir-lhe os meandros lógicos é colecionar peças (as únicas possíveis) de uma imensa paciência futura”. (Sousa, 1998b, pp. 134-135)

Começa então a construir-se uma *História com histórias*, nomeadamente, na Fundação Calouste Gulbenkian, no Museu do Chiado, na Fundação de Serralves e no Museu Berardo³⁹. Destaque-se aqui, por exemplo, o já referido “ressuscitar” de Melo e Castro, com uma exposição retrospectiva e novas obras e performances no Museu de Serralves, mas também o projeto em curso do arquivo digital da *PO.EX*⁴⁰, ou ainda na música a reinterpretação de temas de Jorge Peixinho pelo pianista Francisco José Monteiro⁴¹. Ainda na mesma perspetiva de “ressuscitação” se podem acrescentar a exposição-performance *Abêcê* de João Vieira no Pavilhão Centro de Portugal em Coimbra (2006)⁴², a exposição da Galeria Perve sobre

39 Destaquem-se alguns exemplos como a exposição sobre a retrospectiva da obra visual de Ana Hatherly, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1992, A poesia gráfica de Sallette Tavares, na Casa Fernando Pessoa, em 1995, a reposição da *Alternativa Zero*, em 1997 na Casa de Serralves. No Museu Berardo, no final de 2005, por exemplo, foi apresentada a exposição sobre Fernando Lemos e o Surrealismo, onde foram apresentadas várias obras de surrealistas portugueses, nomeadamente, Mário Cesariny e Alexandre O'Neill. Também a exposição *O Poder da Arte* (2006), organizada pelo Museu de Serralves e ocupante da Assembleia da República, teve obras desta geração, como por exemplo, alguns poemas visuais de Ana Hatherly e algumas esculturas de Alberto Carneiro.

40 Projeto com início em março de 2005 no *CETIC – Centro de Estudos de Texto Informático e Ciberliteratura* e *CEREM – Centro de Estudos e Recursos Multimidiáticos*, da Universidade Fernando Pessoa, que tem como objetivo recolher, classificar, digitalizar e reproduzir em formato eletrónico a produção da poesia concreta e visual portuguesa associada ao Movimento da Poesia Experimental dos anos 60.

41 Esta reinterpretação, que contou com comentários do pianista, deu-se na sala Calemply no âmbito da organização da *BOX Música* do CCB em duas partes a primeira no dia 18 de dezembro de 2005 e a segunda no dia 29 de janeiro de 2006.

42 Como escreve João Fernandes aquando da inauguração desta exposição no site da Fundação de Serralves: “esta é, de certa forma, uma obra que condensa retrospectivamente obras anteriores: porque a letra é mais uma vez utilizada a partir da reivindicação de uma sua libertação semiótica, de modo a que se obtenha um novo tipo de perceção visual da sua condição de signo; porque, tal como em muitos projetos anteriores, se fazem uso de materiais descobertos no contexto de uma produção industrial de fábrica. Trata-se de uma instalação de gigantescas letras em papel – todas as do alfabeto –, assentes em estruturas de madeira que convocam as grelhas que permitem a construção rigorosa de determinados tipos de letra. As letras estão dispostas pelo pavilhão em redor de um poço com celulose, de forma a permitir uma circulação dos visitantes imediatamente relacionável com o passear entre alamedas e clareiras. Interessou ao artista convocar as diversas simbologias da floresta, ao mesmo tempo que investia na apresentação do ciclo de vida do papel – da árvore à folha, passando pela celulose. Note-se que a expressão *Abecê*, em qualquer dicionário que contemple o português do Brasil, é apresentada enquanto abreviatura de biografia. Compreende-se, portanto, que aqui esteja contida uma ideia de ciclo de vida que ultrapassa a simples transformação da árvore em papel, até porque a instalação das letras e poço será palco, no dia da inauguração, de uma ação-espetáculo, formato em que o artista foi pioneiro em Portugal, que incluirá uma série de músicas e jogos que remetem para a infância. Para *Abecê* João Vieira fez uma aturada pesquisa de Cantigas de Roda e de Lengalengas – que antigamente eram transmitidas por via oral aos mais novos e que hoje em dia são alvo de atenção por parte de

o *Surrealismo Português* (2006), com a presença na inauguração de Mário Cesariny (pouco antes da sua morte), que numa parede escreve *Ama como uma estrada começa*. Nessa exposição apresentam-se obras do passado mas também algumas novas obras coletivas, os novos *cadáveres esquisitos*. A esta lista podem-se juntar ainda as iniciativas sobre Performance internacional (2006) que tiveram lugar tanto na Culturgest como em Serralves. Ou ainda a exposição *Entre a Palavra e a Imagem* (2007), apresentada no Museu da Cidade, onde se juntaram várias gerações e nacionalidades (portugueses⁴³, brasileiros e espanhóis). Por essa mesma altura surgem exposições como *Um Teatro sem Teatro*, produção do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona apresentada no Museu Berardo em 2008, com alguns dos artistas mais representativos da arte da performance mundial, contrastando com a quase não representatividade da arte da performance portuguesa quando adaptada a Portugal. Incluíram-se apenas obras de alguns artistas como José de Almada Negreiros' (1893-1970) – *Manifesto Anti-Dantas* (documento escrito, 1915), Helena Almeida (1934-2018) – *Estudo para 2 Espaços* (documento fotográfico, 1977), e Ernesto de Sousa (1921-1988) – *Revolution my body nr.1* (documentos fotográficos e texto, 1977), consistindo maioritariamente na apresentação de vestígios materiais da performance ou performatividade. Apesar da exposição propor um teatro sem teatralidade, não foram apresentadas nem performances nem performances quer na exposição de Lisboa, quer na de Barcelona. Quase poderíamos dizer que o *Teatro sem Teatro* era também *Performance sem Performance*. Ainda em 2009-2010 é apresentada a *Exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, ainda que construída sobre um ângulo mais temporal, mantendo as mesmas dificuldades de representatividade dos artistas de performance.

Apesar destes terem sido alguns contributos importantes para esta musealização, verificou-se que este processo nem sempre conseguiu reproduzir o contexto da performance, configurando-lhes um novo estatuto. De facto, obras de

musicólogos e etnógrafos – e dinamizou uma série de estruturas de Coimbra, de grupos corais a corpos de baile e escolas de arte, cujos membros, na inauguração da exposição, cantam lengalengas e executam uma coreografia em torno do poço e na floresta de letras. Mais uma vez, é interessante perceber como este projeto revê obras anteriores, e confirma preocupações transversais à obra do artista: sendo transmontano, a sua obra tem trabalhado assuntos provenientes de algumas das suas tradições locais, como os célebres caretos, pelo que é curioso este retorno a tradições, neste caso orais, que mais uma vez não vêm diminuir, pelo contrário, o carácter eminentemente experimental dos seus projetos – João Vieira, como aliás vários outros artistas da sua geração, acredita que o contexto local, nomeadamente as suas tradições ancestrais, não deve contradizer mas sim fomentar as possibilidades experimentais dos meios e dos suportes utilizados”.

43 Artistas portugueses participantes: Álvaro Lapa, Ana Hatherly, António Olaio, Helena Almeida, João Louro, João Penalva, Julião Sarmento, Lourdes Castro, Nuno Ramalho, Pedro Casqueiro, Pedro Valdez Cardoso, Rosa Almeida e Susana Mendes Silva.

performance explicitamente marginais passam, por vezes, através destas exposições a *produtos de luxo*, de coleção, pela sua raridade e valor histórico. Isto mesmo foi destacado por Ana Hatherly quando questionada sobre a repositão, em Serralves, da exposição *Perspetiva: Alternativa Zero*:

Há certas coisas que não se podem repetir e aquilo que sucedeu em Lisboa num espaço especial e sobretudo num momento histórico da nossa cultura, não tem nada a ver com o que se passou no Porto, naturalmente. O espaço é diferente. (...) a *Alternativa Zero* era uma coisa altamente subversiva e ali subversão naquele palácio, naquela casa tão bem arrumadinha, tão bonita ..., resulta numa certa contradição. (...) O que as pessoas têm agora é uma pálida imagem do que foi a outra e a ação subversiva que teve a outra não teve esta já. O que eu verifico com algum espanto é que as pessoas ainda têm alguma dificuldade em perceber o que é que isto representa. De onde se conclui que é preciso ir buscar estas coisas para agitar. Porque a evolução das mentalidades é lenta⁴⁴.

Destaque-se que a mesma autora na introdução à antologia *POEMOGRAFIAS*, em 84, referia que na sua opinião o *movimento da poesia visual portuguesa* ainda não estaria em situação de entrar para a “História”, ou seja, para o “Museu”. Para justificar essa posição, apresentava à altura as seguintes razões: 1) O Museu para onde a Poesia Experimental poderia entrar, ainda não foi construído; 2) A Poesia Experimental não está ainda no ponto de entrar para nenhum Museu porque a sua atualidade é um facto em todo o mundo; 3) A Poesia Experimental, através da permanência ativa dos seus cultores originais e do aparecimento contínuo de novos poetas, desempenha uma função irrevogável no tempo presente português.

Vinte anos depois da 1ª edição esta retrospectiva (*Perspetiva: Alternativa Zero*) é novamente justificada pelo diretor do Museu de Serralves, à altura João Fernandes, na senda do próprio Ernesto de Sousa, como detendo um papel “perspetivo” e “prospetivo”. A possibilidade da manutenção destes mesmos propósitos no tempo, com um renovado grau de novidade, tem a sua base necessariamente, como se sublinhou atrás, num sistema académico e museológico frágil, que não conseguiu consolidar um *corpus* teórico informado sobre estas histórias, e que foi complementado por um arquivo documental (livros, catálogos, vídeos, fotos) que começou, nalguns casos, a ser disperso e leiloado à margem do denominado “interesse público” desta “História”. Como dizia Ernesto de Sousa “seguir os meandros

44 Excerto de uma entrevista a Ana Hatherly desenvolvida por Fernandes & Carbone (2000).

lógicos” dos experimentalistas “é colecionar peças (as únicas possíveis) de uma imensa paciência futura” (Sousa, 1998b, pp. 134-135). É também um problema de mercado da arte ... de um tempo de espera que os registos e arquivos dessas peças ganhem um valor económico e também simbólico para quem as *descobre* ou “ressuscita”⁴⁵. Talvez isso justifique a manutenção de uma criação artística, especialmente quando incluída numa pretensão de investigação e experimentação, a começar do *zero* sem que, contudo, se saiba que há algo antes do *zero*. Tal é indiciado, muitas vezes, através da dificuldade de justificar as próprias obras para além de um discurso mimético em relação ao *padrão* modal do momento. Recordemos que Cesariny, referindo-se às primeiras manifestações artísticas no Café Hermínius, lhes atribuiu um estatuto de ignorância em relação à História de Arte, nomeadamente, em relação aos *movimentos surrealistas* e ao *dadaísmo*, onde se vieram a arrumar, e que Ana Hatherly se dá conta mais ou menos do mesmo quando começa a investigar o período maneirista/barroco e outros anteriores. Volto a citar as suas palavras:

O maior choque da minha vida foi quando eu tinha publicado aquelas variações sobre a Leonor de Camões, tem lá textos iguais aos que já estão feitos na Idade Média, só que eu nunca tinha visto os outros. Só que os outros eram à mão, enquanto que os meus eram em tipografia⁴⁶.

Também Ernesto de Sousa se vai interessar por esta temática, um pouco aliás para justificar a importância *per si* da “vanguarda portuguesa”:

Sabia Ana Hatherly que um ano depois de ter publicado o seu *alfabeto estrutural* (1967), Etienne expunha em conferência (só publicada em 73) uma proposta de vocabulário muito semelhante ao seu? Que anteriormente aos seus

⁴⁵ Fazer uma história de arte da performance em Portugal apresenta-se um processo relativamente difícil devido à dificuldade de identificar os intervenientes/ instituições que detém os acervos. Em 2010, quando para um congresso que me encontrava a organizar sobre “arte social” portuguesa contemporânea no ICS/UL, procurei o vídeo que tinha visto, pela primeira vez, em 2006, na exposição retrospectiva de E. M. de Melo e Castro, apresentada na Fundação de Serralves (que referenciei atrás no texto), vi-me confrontada com um percurso infundável e infrutífero de contactos individuais e institucionais dos quais fez parte a passagem por um leilão, onde descobri que o valor de mercado da poesia experimental e performance portuguesa ainda estava a ser criado, sendo a sua memória vendida, através de catálogos, vídeos, livros, objetos, dispersamente, difusamente e barato, para um qualquer valor no futuro. Não consegui encontrar o vídeo que procurava para o apresentar a um conjunto de artistas e especialistas interessados no processo. Só em 2016, quando convidei o próprio artista para o Congresso sobre Arte da Performance Portuguesa, no CCB, o consegui. Atualmente o vídeo encontra-se disponível online no arquivo da RTP.

⁴⁶ *Idem*.

simbólicos cartazes rasgados da *Alternativa Zero* já tinha havido uma *escola de laceradores de cartazes*? Que Fontana rasgara mil telas antes da sua *performance* na Quadrum? Nenhuma importância. Pelo contrário, o seu caso é – repito-o – exemplar (num mau filme de ficção científica diz a Eva tentadora para o astronauta exemplar ‘Disseram-me que Você é um paradigma de virtude, e eu nunca conheci um Paradigma...’) ...Bom, é isso, a Ana é um Paradigma. E digamos desde já que aquelas comparações (como muitas no género que se fazem para aí: “os artistas andam a imitar os vanguardistas internacionais” ...) são, no geral, superficiais e provincianas. Porque, principalmente: as paredes de Lisboa são as paredes de Lisboa. E não só as paredes dilaceradas desesperanças de abril ou maio ou ... Também as que já lá estavam e o Sítio de onde estas desapareceram quotidianamente. (1998b, pp. 205-206).

Hoje, quando se começam a “ressuscitar” estas *antigas* e, afinal, sempre referidamente *novas* formas híbridas de arte, talvez o que falte ainda seja uma abordagem do contexto a partir da transdisciplinaridade artística, um pouco como Ernesto de Sousa pretendia, mais descolada das suas várias ancoragens disciplinares, que possa permitir uma leitura mais horizontal dos protagonistas e não a leitura mais evidente que é a de partindo de cada área fazer uma espécie de hierarquização dos personagens da História. Por outro lado, para se tomar consciência disso talvez seja necessária esta condição de ignorância (que de algum modo representa uma *morte da memória histórica*, um *apagamento*, uma *tábua rasa*), inevitável para determinados momentos do percurso artístico, para que novas relações sejam construídas com a história.⁴⁷ Essa perspectiva não deixa de se ins-

⁴⁷ Muito importante é também a reflexão de Lyotard sobre os sentidos do “pós”. Diz este autor “sabe-se que no domínio das artes, por exemplo, e mais precisamente das artes visuais ou plásticas, a ideia dominante é a de que hoje se acabou com o grande movimento das vanguardas. Combinou-se, digamos, sorrir ou rir das vanguardas, que são consideradas expressões de uma modernidade ultrapassada. Tal como as outras pessoas, não gosto do termo vanguarda, com a sua expressão militar. No entanto, observo que o verdadeiro processo de vanguardismo foi na realidade uma espécie de trabalho, longo, obstinado, altamente responsável, orientado para a procura das pressuposições implicadas na modernidade. Quero dizer que, para compreender bem a obra dos pintores modernos, digamos que Manet e Duchamp ou Barnett Newman, seria preciso comparar o seu trabalho com uma anamnese no sentido da terapêutica psicanalítica. Como o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas, o que lhe permite descobrir sentidos ocultos da sua vida, do seu comportamento – também podemos considerar o trabalho de Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malévitch e finalmente de Duchamp como uma “prelação” (*durcharbeiten*) pela modernidade sobre o seu próprio sentido. Se nos abandonarmos a uma tal responsabilidade, é certo que nos condenamos a repetir sem nenhuma deslocação a “neurose moderna”, a esquizofrenia, etc., ocidentais, fonte das infelicidades que conhecemos durante dois séculos. (...) entendido assim, o ‘pós’ do ‘pós-moderno’ não significa um movimento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, ou seja, de repetição, mas um processo em ‘Ana’, um processo de análise, de anamnese, de anagoria, e de anamorfose, que elabora um ‘esquecimento inicial’” (1986, pp. 97-98).

crever numa análise da história de arte que (como repetidamente temos vindo a referenciar) alguns autores denominaram de Pós-História. Como menciona Hans Belting, em *Art History after Modernism*, esta nova situação da história de arte foi assim definida em 1960, na Alemanha, por Arnold Gehlen, no seu livro intitulado *Zeitbilder (Imagens do Tempo)* onde este profetizou que “o que virá, já aconteceu: o sincronismo de um conjunto de todos os tipos de estilos e possibilidades – Pós-história” (2004, p. 182). Neste contexto, onde a obra de arte já não tem de fazer prova de rutura e, por isso, não tem de se inscrever numa história “de fins, maturidade ou começos” (*idem*, p. 174), mas sim de ciclos e continuidades recorrentes, o discurso sobre a obra ganha novos sentidos. As exposições começam a desenvolver-se sem estarem necessariamente ancoradas a uma hierarquização histórica, o registo serve agora como elemento integrante de obras que são intencionalmente construídas para se eclipsarem no tempo (o caso dos *happenings*, das performances), aproximando “temporalidade” e “textualidade”, e até, mais recentemente, “arquivo” como bem demonstram os *reenactments* de Marina Abramovic, apresentados no MOMA e Guggenheim (em 2010 e 2005, respetivamente), pervertendo e problematizando a lógica efémera e não espetacular da performance. Tratar-se-á afinal de legitimar uma “vanguarda conservadora”? como defende Richard Schechner⁴⁸, no sentido não de uma “nova vanguarda”, mas de “uma vanguarda conservada e conservadora”, fomentada pela reciclagem e recuperação do arquivo existente ou, antes, de uma integração da Performance na História, de uma *musealização* em vida dos seus percursos, no sentido da passagem de artistas *mavericks* para integrados, como defendia Howard Becker no seu livro *Art Worlds* (1982)? Na obra *Bad New Days* (2015), o crítico de arte Hal Foster caracteriza a reperformance como num estado “nem bem vivo”, “nem bem morto”, considerando que a sua inclusão nas instituições museológicas produz um “tempo zombie” – uma temporalidade híbrida que não pertence nem ao presente, nem ao passado –, mas também um “género zombie”, uma vez que o resultado da reperformance “não apresenta nada muito atual”, não parece ser nem real, nem irreal, nem documentário, nem ficção. No seu entender, aparenta ser mais um “simulacro spectral”, destinado a produzir mais imagens para circulação nos media. Situação que, para este autor, é reforçada pelo facto de muitas destes *reenactments* parecerem estar mais focados no registo fotográfico do que na audiência: “as novas performances parecem surgir como uma imagem pronta. Como resultado, nós não parecemos existir no mesmo espaço-tempo do evento” (2015,

⁴⁸ Comunicação dada pelo encenador/teórico apresentada no âmbito da *Konstanzer Meisterklasse* sobre *Performativity*, no dia 16 julho, 2011.

p. 130). As razões para este renovado interesse pela reperformance, no entender deste autor, assentam na falsa ideia da existência de uma maior transparência dos processos performativos que está ancorada sobre uma outra ideia errada de que esses mesmos processos supostamente atuariam uma maior participação por parte do espetador. No caso português parece que, de qualquer forma, quer se vejam só as características negativas destes processos de reapresentação, remetendo para registos de repertório próximos afinal de outras áreas como a música e o teatro e para uma deturpação e falsificação da “ontologia da performance” (Gordilho, 2019), quer se destaquem fatores positivos de revivificação da história da performance (Lepecki, 2016), para que isto aconteça é preciso primeiro criar-se uma aproximação à história ou diversas histórias, arquivos, cronologias, onde sejam apresentados os seus criadores e criações⁴⁹.

Em qualquer dos casos, os referentes de cada um, seja ele o artista, o crítico, o comissário, etc., são agora também eles passíveis de serem reequacionados de diversas formas, jogando performativamente com a História. Deixa, portanto, de haver uma História única para se construírem várias histórias – inclusive no próprio indivíduo⁵⁰. Disso parece também dar conta Bernardo Pinto de Almeida quando verifica que os antecedentes da “nova paisagem artística no final do século XX” nas artes plásticas em Portugal são encontradas mais “em referências a artistas que só muito tardiamente foram recuperados ou em paisagens artísticas longamente tidas por marginais, quando não em aspetos esquecidos da arte” (2002, p. 113).

1.2. ... à “arte e vida” como performance

Esse papel ativo, “aberto” e “móvel” (como o denominaria Eco) inerente à *Pós-história*, que a Poesia Experimental e Performance portuguesa parece ter vivido no seu próprio tempo, relaciona-se com a hipótese de que afinal a denominada “morte da performance” enquanto género disciplinar, específico, não traduz realmente uma verdadeira morte, mas pelo contrário a sua expansão total até nela caber arte e vida e, portanto, deixar de se poder destacar uma área específica. Perspetivas sociológicas como as de Jeffrey Alexander, que defende uma viragem

⁴⁹ Apresentei uma comunicação sobre este Valor da Performance na 10ª Conferência da ESA – European Sociological Association, que decorreu em Genève, Suíça em 10 de setembro de 2011.

⁵⁰ A vida de Ernesto de Sousa, mas também a de Almada, de António Pedro, entre outros, parecem ter sido referentes nessa arte da transversalidade. Uma história que não escapando à história a rescreve em novos textos não lineares.

da Sociologia contemporânea para o paradigma da performatividade (2006), títulos de livros *Unmarked – The Politics of Performance* (2006) de Peggy Phelan, como *Art as Performance* (2004), de David Davies, ou *La Performance, une Nouvelle Ideologie* (2004), dirigido por Benoît Heilbrunn, com artigos que passam por temáticas como *A virtuosidade, núcleo da performance* do próprio Heilbrunn, *homo performers* (Thiery Melchior), *Ditos, Não Ditos e Interditos da Performance. Reflexões sobre a Imperfeição* (François Laplantine), *Performance e Singularidade* (Bernard Stiegler) são exemplo do seu efeito híbrido, transversal e omnipresente. Performance é afinal considerada “a nova palavra de ordem das sociedades ocidentais” (Heilbrunn, 2004, p. 5) configurando uma “nova era” (Lepecki, 2016). Esta expansão é indissociável, contudo, da noção de arquivo, como bem argumentou Diana Taylor no seu livro “Archive and Repertoire” (2007), pelo que têm surgido cada vez mais frequentemente autores, como Auslander (1997a, 2006), que consideram que a performance na era mediática passou a incorporar, no seu próprio processo o registo, sendo, por isso, o registo também performance e promotor de novas performances, numa espécie de efeito Karaoke (Auslander, 2018).

Mais recentemente outros autores ainda como Christofher Bedford (2012) vêm chamando a atenção para o carácter viral presente na disseminação que a Internet hoje permite dos registos da performance, promovendo novas dinâmicas. Nesta óptica destaca-se o compêndio de textos organizado por Amelia Jones e Adrian Heathfield denominado *Perform, Repeat, Record* (2012). É de referir ainda que em Portugal diversas teses de académicos portugueses começam a explorar esta mesma história portuguesa, cujo nomes apresentei na introdução deste livro.

A “morte” da performance enquanto género artístico específico pode ser, afinal entendida como mais vida, continuamente efémera e presente, continuamente paradoxal e ambivalente, reflexiva, ou tão só um renovado ciclo, onde a performance arte e a performance social se tendem a diluir demonstrando a sua dinâmica social⁵¹. Este “campo expandido da performance” (Phelan, 2006, p. 4; Fischer-Lichte, 2019), que dilata a própria ideia de arte expandida de Maciunas (1966) ou de Roselind Krauss (1979), tem-se ampliado, por via da hibridação

⁵¹ É de notar que apesar dos poetas experimentais e performers portugueses terem procurado fazer uma genealogia das suas referências, assim como um contínuo relacionamento com a ciência (experimental e laboratorial), não se preocuparam tanto em relacionar as ciências sociais, desde a sociologia à antropologia, o que não se verificou nos EUA, onde existem, por exemplo, estudos conjuntos entre Richard Schechner e Victor Turner, que ajudaram a configurar os *Performances Studies* como uma história performativa e de performatividade, “inerente ao homem desde tempos imemoriais”, como refere Diana Taylor (2007).

crescente entre os mundos da arte e do social, entre performance social, performatividade e performance artística.

A expansão da arte da performance na atualidade, nomeadamente através dos *reenactments* dos seus percursores e de novos artistas que se dedicam hoje à performance em grandes instituições museológicas (especialmente no caso da performance internacional), parecem justamente indiciar uma necessidade de se repensar a performance não tanto enquanto campo específico da arte mas enquanto campo e dinâmica social, enquanto processo produzido reflexivamente, ciclicamente e cumulativamente pela História.

1.3. Uma performance artística assente no “arquivo” da performatividade social

A invisibilidade ou *silenciamento* da história, que é traduzida por uma certa ausência de memória coletiva, ou nas palavras de José Gil de “não inscrição”, justificada por este por um déficit de espaço público no qual se possam refletir profundamente as questões de identidade coletiva portuguesa (Gil 2005, pp. 24-34), paradoxalmente, parece ter vindo a constituir-se como um tema que atravessa alguns dos projetos artísticos portugueses que incluem no seu cerne uma proximidade à arte da performance e que procuram questionar reflexivamente a realidade social focando-se em processos de *contramemória histórica*, ou seja, processos que procuram recuperar “histórias suprimidas que se localizam de formas particulares, a que alguns têm acesso de forma mais eficiente do que outros” (Foster, 1999, p. 197).

De algum modo, acionando esses processos de *contra memória histórica* estes artistas procuram mostrar que os discursos (dominantes) da História, revelam tão só uma história específica que, como refere Michel Foucault no seu ensaio “The Historical *a priori* and the Archive” (2006 [1969]), envolve “uma forma de dispersão no tempo, um modo de sucessão, de estabilidade ou de reativação (...)” (2006 [1969], p. 27). Essa história específica do discurso (dominante) é produzida através da determinação das:

condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam um certo número de regras e, assim, de não permitir que toda a gente tenha acesso a eles. Rarefação (...) dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências ou se não for, de início, qualificado para o fazer. Mais precisamente: nem todas as regiões

do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e colocadas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala (Foucault, 1997, pp. 28-29).

Para analisar criticamente este discurso é preciso pôr em prática, na expressão deste autor o “princípio da inversão”: “experimentar discernir as formas de exclusão, da limitação, da apropriação (...); mostrar como se formaram, para responder a que necessidades, como se modificaram e se deslocaram, que força exerceram efetivamente, em que medida foram contornadas” (*idem*, pp. 44-45).

Esse princípio da inversão e da desocultação das “pequenas histórias” “das histórias secundarizadas”, que põem a nu elementos não evidentes das “História oficiais”, está presente em diversos projetos artísticos que se aproximam ao campo expandido da performance e do hibridismo artístico (Madeira, 2016b, c). Vera Mantero, por exemplo, em 1995, desenvolve a coreografia *Dança do existir* onde inclui numa composição sonora testemunhos de homens que participaram na Guerra Colonial em África, que a artista tinha ouvido numa estação de rádio. Sendo também filha de um militar que esteve na Guerra, na Guiné, não considera que esse tenha sido o fator que a levou a trabalhar o tema, foca antes o seu interesse no facto destes testemunhos surgirem como uma marca de violência, de selvajaria, que lhe interessa trabalhar juntamente com a poesia⁵². A peça é constituída por duas partes. Na primeira, uma *voz off* apresenta a imagem estática da coreógrafa em palco, descrevendo as histórias e memórias que ligam a sua existência à saia azul de festa, dos anos 50, da mãe, um tule, que trás por baixo da saia e que usou nos seus espetáculos na escola, uma blusa um pouco gasta que usa desde a adolescência, e uns ténis que traz calçados, com os quais se aproximou de um palco de guerra e dos sons dos bombardeamentos na ex-Jugoslávia. Depois, na sua própria voz, diz-nos “neste momento não estou lá”. A cena escurece e dá lugar a uma segunda parte da peça, onde surge uma outra composição sonora que serve de mote para uma coreografia de movimentos de contenção e tensão da violência dessa *dança do existir* onde também se inscreve a Guerra Colonial Portuguesa. As palavras das testemunhas reais que quebram o silêncio da existência, mesmo quando apenas dizem “não tenho coragem de falar”, ou quando mesmo assim falam da “proximidade da morte”, ou ainda revelam “fui preparado para matar”, “saí de cá já com a mentalidade que era preciso matar”, que “não havia heróis, porque não havia inimigo”, “a minha guerra começou aqui, o meu

52 Entrevista com a coreógrafa em maio de 2014.

sofrimento começou aqui, e os terroristas que eu tive de enfrentar foram os oficiais do exército português”. Estes testemunhos surgem como fragmentos que se diluem e parecem silenciar sobre o ruído constante dos restantes discursos presentes no espetáculo, que nos falam sobre amor, paixão, erotismo, não deixando, contudo, de traçar uma rasura qualquer na existência dos que os ouvem. Depois deste drama coletivo é preciso “descobrir as regras” repete-se ainda nesta dança do existir em várias vozes, femininas e masculinas, novas e velhas, em várias pronúncias nacionais do português lusófono.

São, também, exemplo destes questionamentos da História Portuguesa alguns projetos do artista Paulo Mendes que tem dedicado uma parte do seu trabalho a mostrar dois movimentos presentes na memória colectiva dos portugueses: a “não inscrição histórica” (“a amnésia”) e, a par dela, a “reinvenção da História”. Em 1997, num projeto expositivo a que denominou *A Queda de Um Anjo/ A cultura é uma Utopia - Peça em Três actos*, sublinha o “contínuo cíclico” em que algumas “histórias acontecem em Portugal”. Esta peça, cujo título é retirado de uma obra de Camilo Castelo Branco, tratava de mostrar as repetições e diferenças nas cerimónias de (re)inaugurações por que passara a casa em que esse escritor vivera, depois da sua morte. Da primeira inauguração destaca-se, no final dos anos 50, em período de ditadura, as fotografias a preto e branco de Marcelo Caetano; da segunda, nos anos 90, destacavam-se fotografias a cores do Ministro da Cultura da época, Manuel Maria Carrilho. Colocar lado a lado essas imagens, de dois tempos históricos, de dois regimes políticos, permitiu, nas palavras de Paulo Mendes fazer: “a demonstração de como a História repete, mesmo em regimes políticos opostos, os gestos que se perpetuam eternamente”⁵³. Em 1999, volta ao tema da não inscrição das memórias históricas no projeto *O 25 de Abril existiu?* distribuindo uma série de catorze autocolantes com figuras da revolução pelas ruas da cidade do Porto. Este projeto contemplou ainda instalações artísticas, nalgumas montras de lojas da cidade do Porto, onde se apresentou, por exemplo, a lista de filmes censurados durante o Estado Novo e em dois televisores se viam dois desses filmes *O Couraçado de Potemkine* (1952), de Serge Eisenstein e *O Último Tango de Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci. Complementarmente, apresentaram-se ainda grafitis nas ruas com essa mesma pergunta: *O 25 de Abril existiu?* Alguns dos projetos desta série suscitaram problemas com as entidades promotoras: foi proposto um *outdoor* para ser apresentado na zona central de Lisboa que foi recusado pelas autoridades políticas ligadas à Câmara Municipal de Lisboa; um projeto

⁵³ Entrevista “Para uma arte política” realizada por Sandra Vieira Yürgens e João Urbano (e publicada na revista Nada, n.12, Lisboa, outubro, 2008), pp. 76-109.

gráfico realizado para ser colocado na revista *Tempo Livre* do Inatel foi rejeitada pela Direção da revista, entre outras situações (de tentativa) de apagamento dessas ações por parte das autoridades.

Este questionamento sobre *O 25 de Abril existiu?* acabou por criar as bases para o trabalho *S de Saudade* que Paulo Mendes tem vindo a desenvolver, desde 2007 até hoje, em vários formatos e em vários locais do país e, também, internacionalmente. Esse projeto inicia-se com *Retratos da Vida Portuguesa* (2007) e procura sublinhar novamente o “apagar lento da memória histórica”, criando imagens/situações/instalações que remetem para uma espécie de depósito esquecido e sem valor da coleção de memórias do tempo passado, mostrando a sua invisibilidade: fotografias de retrato juntam-se a palavras de retórica política de Salazar, que procuram sublinhar uma autoridade moral, política e social absurda. Nalgumas delas aparece Salazar, performatizado por Paulo Mendes, quer ao vivo, quer através de performances fotográficas, quer como um fantasma, deixando o seu espectro por essas coisas, essas memórias do passado, quer como uma figura *non-sense trágico-cômica*⁵⁴ a que se juntam legendas: “O senhor S está sempre presente mesmo quando está ausente, pratica com humildade e respeito a retórica da invisibilidade”, “O Senhor S cultiva a vigilância permanente, preocupado que está com as influências nefastas que corrompem os bons costumes”; “O senhor S sempre cético em oração às notícias publicadas na imprensa”.

Em 2010, criou ainda uma performance a que dará o título *silêncio, ordens, preces, ameaças, elogios, censuras, razões, que querem que eu compreenda do que eles dizem*, que traduz, nas suas palavras: “um discurso violentamente silencioso sob o presente, ou talvez sobre o passado”, e que interpreta num coreto da cidade do

54 Esta perspetiva que se enquadra no que Mafessoli denomina do “retorno do trágico” (2011) que tem a sua genealogia na frase com que Marx abre *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* onde afirma que a história se repete, uma vez, como tragédia, outra vez, como farsa, tem encontrado eco também em autores como Georges Steiner, em *A morte da Tragédia* (2006 [1961]), Jean Marie Domenach, em *Le Retour du Tragique* (1967), Slavoj Žižek, em *Da tragédia à Farsa* (2010). Para estes autores, este retorno encontra o seu espaço na “farsa” e no “absurdo”. Como refere, por exemplo, Domenach, o nascimento da tragédia contemporânea tem a sua origem no extremo oposto da própria tragédia, ou seja, no cómico, e especialmente nas suas formas mais subalternas, da farsa e da paródia (Domenach, 1967, p. 256). É próprio da “farsa” e da “paródia”, e mesmo do “absurdo”, não só constituírem-se como géneros híbridos que incorporam características trágico-cómicas mas, também, promover, quer uma maior generalização no guião – sendo que as personagens, as situações, a ação, as falas, se orientam segundo o critério abstrato do “em geral” (Kierkegaard, 2009 [1848], p. 64) – quer uma maior imprevisibilidade, levando a que a reação do espetador seja também imprevisível, traduzindo múltiplos estados de espírito, da tristeza e ansiedade até à euforia, ou hoje, mais frequentemente, à indiferença, pois como nos diz Meyer “há muito tempo que as comédias já não fazem rir, nem as tragédias, chorar” (Meyer, 2007, p. 46). Em qualquer dos casos, este retorno, com este carácter fantasmático, parece corroborar a afirmação com que a socióloga Avery Gordon fecha o seu livro *Ghostly Matters* (2008) onde nos diz que algumas pessoas acreditam que “os fantasmas não gostam de coisas novas” e, por isso, sublinha, se a injustiça for eliminada, talvez possamos deixar de ser assombrados pelos fantasmas do passado.

Porto através de uma colagem dos textos *À espera de Godot* de Samuel Beckett e *As Bodas de Deus* de João César Monteiro. Nesse mesmo ano, 2010, apresentará também a performance *se pudessem parar de fazer para não fazerem nada, enquanto não param de todo*. Em *Restos de coleção* (2011) confronta os transeuntes da cidade do Porto com a figura de Salazar, instalando-se numa montra de uma loja histórica da cidade, sentado e lendo um jornal onde está escrito “Salazar Morreu”. Em *A Tortura da Memória* (2011) usa o Museu Militar, antiga sede da PIDE no Porto onde mais uma vez “pretende evocar criticamente um passado de repressão e de ausência de liberdade de expressão”. Dois factos eram enunciados pelo artista como confirmando a necessidade desse trabalho: a transformação da principal sede da PIDE/DGS na Rua António Maria Cardoso, no Chiado em Lisboa, num condomínio de luxo, e o recente processo movido pela família do antigo diretor da polícia política, Silva Pais (1905-1981), contra a autora da peça de teatro *A Filha Rebelde* e outros elementos do Teatro Nacional D. Maria II, acusados de “ofensa à memória” que demonstravam como se continuava a tentar apagar a recente história política em Portugal. Nesta performance, o público entrava nas antigas instalações da PIDE, no Porto, deslocando-se em seguida para a então sala pública daquele espaço onde os anónimos tratavam dos seus passaportes. Dentro das instalações um vídeo mostrava uma incursão clandestina de três pessoas em 2001 na antiga sede da PIDE em Lisboa. O terceiro desses elementos, que registou essas imagens, era o próprio Paulo Mendes. A completa decadência e abandono daquele edifício contrastam com a sua importância simbólica e com o futuro imobiliário investido de estatuto social como condomínio de luxo inaugurado nessa altura. Posteriormente, acontece a leitura de excertos da sentença do julgamento do caso da peça teatral *A Filha Rebelde*. A última parte da performance decorre na cave do edifício, numa das celas destinadas aos presos políticos, onde sentado e voltado contra a parede Paulo Mendes lê um texto.

Em 2013 este artista encarnará um Salazar negro em *The Postcolonial Singer*. Uma performance musical⁵⁵. Em *E é assim que aqueles que nos conduzem são os cegos*.

⁵⁵ A esta apresentação juntava a seguinte descrição: “A urgência do presente oblitera a memória. Aliviem-se as consciências colonizadoras, chegou a hora de expurgar memórias passadas. O detergente histórico vai purificar uma descolonização historicamente desastrosa e fora de tempo através de investimentos e parcerias estratégicas. De colonizador, a economicamente colonizado, entre reeditados álbuns de postais idílicos do Ultramar, na Lisboa europeia e timidamente cosmopolita do século XXI, capital do Império, as pretas, passeiam-se com malas Louis Vuitton e sentam-se à mesa de conselhos de administração ou de velhos palacetes em faustosos jantares diplomáticos, enquanto a constrangida nomenclatura do poder e os seus ministros da velha República negociam mais um empréstimo que permita a sobrevivência do antigo colonizador. A metrópole bem comportada, ainda desnorteada na encruzilhada histórica dos antigos fantasmas coloniais e em pânico económico numa Europa à deriva, encaixota as memórias e agradece a expansão económica – *Kanimambo!* Assim cantava João Maria Tudela no lado B de um single editado em 1959, intitulado *Holiday in Lorenzo Marques*.”

(“Politicamente só existe o que o público sabe que existe. É muito difícil ver o mundo da janela do nosso quarto”) de 2014, o Senhor S apresenta-se numa garagem de início de século, num carro usado pela PIDE, onde se *prepara para avançar depois de uma revisão mecânica*, mas nesse dia, a 25 de abril de 1974, a frequência das ondas hertzianas, relatam anormais movimentações militares em comunicados de um tal Movimento das Forças Armadas. O Senhor S será surpreendido na sua rotina quotidiana. Nessa suspensão de tempo e preso de movimentos, entre ruídos e sons vagos, tenta retificar a realidade vagueando por diferentes estações de rádios, procurando um Portugal agora dessintonizado⁵⁶.

Em *O Senhor S – Propostas para o turismo intemporal em Portugal* (2014) faz uma instalação onde apresenta ao mesmo tempo fotografias/cartazes do Senhor S e cartazes do período da Revolução de 1974. Desenvolverá ainda *S de Saudade, perfilados de medo [instalação antológica de um arquivo intermitente]*, exposição no Centro Cultural Vila Flor (CCVF) em Guimarães entre 17 de outubro de 2015 e janeiro de 2016.

A justificação que Paulo Mendes dá para a criação deste imaginário é a necessidade de confrontar Portugal e o público com essa figura mítica que é Salazar. Nas suas palavras, subjacente está a questão de:

Como pode um ditador, que promoveu o analfabetismo, avesso à modernidade, um tímido camponês sem vida própria, com medo de viajar de avião pelo grande Império de que tanto gostava de falar, continuar tão presente na sociedade portuguesa de hoje? Interessou-me confrontar esse fantasma com imagens da sua própria representação, que ao abandono pelas caves dos museus perderam a dignidade de outrora, cruzando-as com as histórias anónimas que partilham aqueles espaços. (...) Os portugueses têm uma falta de dinâmica, de confiança e de criatividade para forjarem um futuro para eles próprios enquanto nação, que reflete muito dessa nostalgia do passado. As imagens que agora foram impressas em tela desta série tinham já sido por mim fotografadas há mais de uma década, em 1996, no âmbito de um projeto que estava a desenvolver para uma exposição individual, que não se chegou a realizar no Museu do Chiado, intitulada *E não se pode exterminá-la?* e onde iria justamente falar das cumplicidades políticas que envolvem a história daquela instituição. Estas fotografias estiveram arquivadas, como muitas

A gestão do mundo português, da economia e da realidade, como nas velhas fotografias, segue dentro de momentos a preto e branco – realpolitik dixit.”

56 Esta performance constitui-se como um fragmento da performance colectiva POST SCRIPTUM, um projecto performativo colectivo concebido por Paulo Mendes, com a participação de Carmo Osul, Horácio Frutuoso, Hugo Soares, Jérémy Pajeanc e Maria Trabulo, José Valente e Marta Bernardes.

outras, esperando o andar da história, poderia nunca mais as ter usado, mas o estado das coisas deu-lhes nova relevância. Os novos trabalhos em vídeo que estou a preparar para apresentar (...) abordam uma temática próxima, mas já não centrados na representação iconográfica do poder através da pintura, mas na história de vários edifícios simbólicos no âmbito sociopolítico do Estado Novo, arquiteturas agora reconvertidas, onde se rasurou ou apagou a função anterior. (...)”⁵⁷

Esse apelo à memória histórica é encontrado ainda noutros projetos como o denominado *Povo sem título*, de 2010, de Hugo Canoilas, que se traduziu também num processo de colocação clandestina nas ruas da cidade de Lisboa de 77 peças de um mural, em material de obras reciclado, que o artista tinha composto para a exposição *Povo*, apresentada na Fundação EDP, e que era constituído por frases alusivas aos constrangimentos do Povo. O valor de mercado que a obra ganhou no museu é assim diluído em espaço público, sendo ampliado o seu valor de reflexividade, quando cada peça passa a traduzir uma mensagem lida por todos os que se confrontam com ela na rua e que pode passar a pertencer a quem a quiser levar consigo (Madeira, 2012). As mesmas frases, colocadas no mesmo tipo de material, voltam a estar dispostas na exposição comissariada por Paulo Mendes e Emília Tavares intitulada *O Tempo e o Modo. Para um retrato da Pobreza em Portugal* (2015). O segundo projeto colectivo, no qual também participou Paulo Mendes, chamado *Jornal Mural*, foi distribuído identicamente pelas ruas de Lisboa e teve por objetivo interpelar a população da cidade para notícias de “algo que aconteceu mas que ninguém viu ou que não foi testemunhada na sua totalidade”⁵⁸.

Também a performance de Susana Mendes Silva, intitulada *69-12* e subintitulada *continua o diálogo do silêncio*, apresentada no *Empty Cube* – no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, em 7 de dezembro de 2012, trabalhou o tema do *silenciamento* de alguns momentos da história nacional através da crise académica que aconteceu em Coimbra no ano de 69, e da sua “ainda atualidade em 2012” no discurso da artista. Num registo vídeo, disponível na internet, pode ver-se o público, vestido de preto a pedido da artista, que é convidado a entrar no cubo vazio e a ler as mesmas frases reivindicadas nas manifestações de estudantes em 69: “Tudo é possível”, “Professor defende os teus alunos”, “Universidade

⁵⁷ Veja-se “Para uma arte política”, citada atrás.

⁵⁸ Veja-se a notícia sobre este jornal em <http://www.ernestodesousa.com/?p=388>, acedido a 10/09/2015.

Livre”, “Democratização de ensino”, “Continua o diálogo do silêncio”, “A universidade é para o povo”⁵⁹.

Estes exemplos, a que se poderiam juntar uma série de outros projetos artísticos com recurso a temas da revolução, da guerra colonial, do retorno e (pós) colonialismo, que com cada vez mais frequência fazem uso de dimensões performativas, veja-se os trabalhos de Joana Craveiro e André Amálio no Teatro, ou de Ângela Ferreira, Vasco Araújo, Grada Kilomba ou Márcio Carvalho, mas também de Manuel Botelho ou Filipa César nas artes plásticas/vídeo/performance, têm subjacente uma leitura reflexiva da performance social dos portugueses e da sua História, parecendo assentar mais em temáticas recorrentes do imaginário português, como a *diluição da memória* ou a prática de uma resistência discreta ou semiclandestina, do que nesse arquivo histórico da arte da performance portuguesa. Entre os dois ciclos de performance portuguesa parece antes existir uma espécie de reatividade a uma espécie de repertório social de crise económica, mas também uma crise de identidade sobre o passado histórico, que ressurgiu e parece apelar a novas leituras da História de pós memória, não só como um processo contínuo, mas também como um “processo reversível”, passível de ser revivificado e reinventado porque continuamente presente.

Deixa, portanto, de haver uma “História” única, construída através de um discurso dominante, para se construírem várias histórias, onde as histórias ocultadas, secundarizadas, são “ressuscitadas” de modo a aprofundar as dinâmicas sociais inerentes ao campo artístico. Este processo parece indiciar uma necessidade de se repensar esta “História” da arte da performance não só enquanto campo específico da arte mas enquanto campo e dinâmica social que apela à reflexividade social dos portugueses. Efetivamente com a própria amplificação dos processos de reperformance esse processo de recuperação da memória história tem-se estendido também à performance em Portugal. Numa iniciativa do *Espaço Mira* (o espaço de mostra de performance “mais institucional” que veio substituir a *Sala*, no Porto), em dezembro de 2014, a par de propostas novas foram revisitadas *performances* produzidas em Portugal desde a década de 80⁶⁰. Em Lisboa, Vânia Rovisco, inicia em 2015, o projeto *Reaction to Time*, com o objetivo de estabelecer um diálogo performativo e aberto com esta história oculta da nossa História de Arte portuguesa, tendo desde aí vindo a reapresentar/reativar um conjunto de performances de diversos artistas percursos desta prática em Portugal, de que

⁵⁹ Ver em vimeo.com/56976798, acessado a 10/09/2015.

⁶⁰ Veja-se o artigo na *Arte Capital* de Alexandra Bolona, de 14 de maio de 2014, intitulado “Encontro Inesperado em Campanhã. *Espaço Mira*: Objetiva sobre um Contemporâneo na Arte”.

são exemplo, entre outras as performances *Identificación*, de 1975, de Manoel Barbosa, *Il faut danser Portugal*, de 1984, de António Olaio e ainda uma alusão ao trabalho de Fernando Aguiar denominada *Presentation of Transmission*, com a parceria de Bruno Humberto. Mais recentemente, em 2018, Edgar Pêra desenvolve um filme documental de homenagem a Alberto Pimenta denominado *Homem Pikante - Diálogos com Pimenta* e Vera Mantero desenvolve uma peça de homenagem a Ernesto de Sousa denominada *As Práticas Propiciatórias dos Acontecimentos Futuros*.

A arte da performance portuguesa em Portugal começa então a ganhar um visível “novo retorno”, tendo agora subjacente o seu arquivo artístico específico. A sua expansão na atualidade, nomeadamente, através da rerepresentação de performances históricas ou de pós-memória, ainda que continue a ter um papel diminuto para dar a ver, numa disseminação ampla, as histórias iniciais deste género em Portugal, parece pelo menos indiciar uma necessidade de se repensar a arte da performance, como já afirmámos atrás, enquanto campo e dinâmica social.

CONCLUSÃO

ARTE DA PERFORMANCE PORTUGUESA – DOIS CICLOS PARA UM ARQUIVO?

Constituir um arquivo da arte da performance portuguesa num momento em que parecem coexistir dois ciclos para um arquivo: um ciclo histórico ligado à emergência da performance em Portugal (cujos limites são complexos de definir) e um ciclo que surge na primeira década dos anos 2000 e que se mantém até à atualidade, apresenta-se hoje como uma tarefa desafiante: tanto é o que nos falta de *memorabilia* sobre o passado – pelo défice de registos que se encontram dispersos em inúmeros arquivos privados e inacessíveis, ou por questões de fiabilidade das memórias e dos testemunhos, que se apresentam fragmentários e, por vezes, inexatos, contraditórios, falsos ou mesmo inexistentes; quanto é o que nos sobra por excesso de produção artística no presente, onde a performance se expande a quase toda a arte.

A arte da performance encontra-se na atualidade novamente num território ambíguo, que se situa num estatuto entre o marginal e o integrado (Becker, 2008), entre o Outro da arte e o centro da arte. Qualquer destas duas posições que, paradoxalmente, hoje parecem coexistir, *como qualquer coisa que paira no ar que respiramos mas não se deixa fixar*, remetem para a necessidade de um trabalho de investigação, recolha, sistematização e aferição no tempo longo, um trabalho coletivo de uma imensa paciência futura, como nos dizia Ernesto de Sousa.

As escolhas sobre o que poderá entrar neste arquivo, assim como em futuras exposições sobre o género, também nem sempre se apresentarão facilitadas, ora porque muitos dos projetos são híbridos, ora porque alguns dos artistas que desenvolveram ações performáticas não consideravam inscrever-se no território

da performance, como é o caso de António Barros ou de Clara Menéres. Para ambos estes artistas as suas ações aproximaram-se sempre mais do conceito de performatividade do que do conceito de performance. O mesmo poderia dizer-se do trabalho de Helena Almeida, onde esteve geralmente presente uma noção de fotografia encenada, performance para a câmara, ou mesmo de performance sonora, como é o caso da peça *Vê-me* (1979), onde numa gravação se ouve o som de um desenho a ser feito em papel pela artista.

O acesso aos artistas também nem sempre acontece sem restrições e limites. No processo de pesquisa para um artigo em torno do nu nas performances de Elizabete Mileu, uma artista que desenvolveu performance no contexto nacional e internacional nos anos 80, esta apenas acedeu responder a uma entrevista respondida por escrito através de correio eletrónico (Madeira, 2020a). Várias questões podem concorrer para esta indisponibilidade das fontes, como sejam, desde logo, o distanciamento dos artistas em relação ao tempo em que estas performances foram desenvolvidas, a ideia de que a performance se deve manter efémera, questões de memória, défice de discurso sobre as mesmas, entre diversos outros aspetos.

Por outro lado, é também verdade que outros agentes deste campo têm tido uma importância valiosa para esta(s) história(s) possa(m) ser construída(s) pelos jovens investigadores, disponibilizando os seus arquivos privados e testemunhos pessoais. É o caso singular de Manoel Barbosa ou de Fernando Aguiar que não só desenvolveram atividade de performance, como foram organizadores e divulgadores de eventos nesta área e também colecionadores de documentação da performance. É também o caso de Isabel Alves, que tem dirigido e divulgado o arquivo de Ernesto de Sousa desde a sua morte.

O acesso aos artistas, aos arquivos e documentos e aos testemunhos, é o meio para que se possam reconstituir as histórias da arte da performance (ver Madeira & Oliveira 2019d). É assim que se descobrem novas performances ou mesmo *proto-performances*, existentes mesmo antes do conceito estar estabilizado, ou que se conhecem performances com temáticas históricas, como a guerra colonial ou o colonialismo português que não apareciam inscritas na “História” deste género, como é o caso do *Funerão de Aragal* (Castro, 2015), ou das *proto-performances* sobre o contexto colonial que Manoel Barbosa desenvolveu durante o seu percurso militar entre Portugal e Angola, na transição entre ditadura e democracia (Madeira 2016c, Madeira e Oliveira, 2019).

O que fazer com estas histórias da performance, as existentes e as por vir? O artigo “Multiculturalism and Museums: Discourse about the Others in the Age of Globalization”, de Jan Nederveen Pieterse (1997) talvez nos permita delinear

algumas estratégias. Nesse artigo este autor coloca questões acerca da relação entre multiculturalismo e museus que podem ser também aplicadas à arte da performance (Madeira, 2007), no sentido em que, por analogia, este género pode ser visto afinal como o Outro do mundo da arte, mantendo similares dificuldades de representação em exposições ou de inscrição na História de Arte (Madeira et al., 2018). Estes obstáculos, paradoxalmente, têm-se mantido mesmo num contexto em que tanto a performance, como os discursos alternativos da “História oficial”, *as histórias*, começam a ganhar centralidade.

Neste artigo Pieterse analisa o papel dos museus etnográficos, referindo que apesar destes se manterem politicamente periféricos em relação aos museus de história e de arte apresentam um enorme valor simbólico, pois têm permitido a redefinição das questões da cidadania ativa, na medida em que abrem um novo espaço para a insurgência de discursos periféricos e minoritários, permitindo representações reflexivas do Outro. Nesse sentido, o autor considera que estes museus têm vindo a assumir-se como laboratórios de conhecimento coletivo e de transformação cívica.

Num contexto de globalização da informação, este autor refere ainda que as categorias prévias do Eu e do Outro estão agora fragmentadas em vários Outros. Esta mudança cultural implica necessariamente uma forma diferente de ver e representar esses Outros. Procurando identificar estratégias para promover uma representação reflexiva, este autor questiona sobre quais são as instituições que podem servir como modelo para os museus e apresenta duas opções: a universidade e o teatro. De certa forma, propondo estas alternativas, este autor introduz uma tríade: universidade – museu – teatro, que pode responder a muitos dos problemas das práticas de preservação da arte da performance (Madeira et al., 2018).

Referindo-se a Gurin (1991), que considera que produzir uma exposição é mais parecido com a criação de uma peça do que de qualquer outra forma, e com Harris (1990), que refere que os museus podem ser lugares onde a universidade e o teatro se encontram, Pieterse sugere que os museus possam ser mediadores, potenciando novos encontros institucionais. Mas, mais do que reunir os esforços destas três instituições, esta tríade híbrida poderá levar ao desenvolvimento de novos tipos de instituições que podem aproximar-se de forma mais adequada ao próprio estado processual, *in-between*, da arte da performance.

De facto, a reflexão acerca desta tríade aplicada ao caso específico da arte da performance permite-nos dizer que o futuro deste género poderá ser baseado num conhecimento teórico-prático laboratorial que surge intimamente relacionado com a academia. Esse conhecimento é materializado através de arquivos, estabelecido por via de repositórios críticos e constituídas por meio da acumulação de

conhecimento que pode ser articulado, quer, através de uma componente curatorial, com o museu, quer, podendo também ser transmitido como experiência a ser (re)incorporada, pelo “teatro”, no sentido de permitir novas performances.

Esta tríade possui assim características que permitem desenvolver não só os futuros deste género nos museus mas, também, novos espaços mais laboratoriais. Contudo, esta solução não deixa de apresentar inúmeras condicionantes. Por um lado, a criação de um arquivo da arte da performance promete ser uma tarefa infundável, especialmente porque não há até ao momento entidades públicas que possam garantir a sua sustentabilidade. Acresce que é muito difícil garantir os meios para um arquivo tão extenso, cujos limites não são conhecidos, e definir o que deve ser arquivado, uma vez que atualmente ainda não existe total consenso entre académicos e curadores sobre se é possível armazenar ou documentar este género artístico. Acima de tudo, é difícil definir que tipo de documentos devem ser arquivados e, mais importante, quando e onde parar. Por outro lado, o facto de ser uma forma de arte relativamente recente mas com características efémeras traz alguns problemas em relação à preservação de obras. Este fator é ainda mais problemático porque os artistas e outros participantes que as poderiam testemunhar estão a desaparecer e com eles as suas memórias, ou seja, a base essencial para reconstituir academicamente as várias histórias de performance (Madeira et al., 2018). Ao que acresce que a própria complexidade desta “História”, as suas inerentes e inúmeras controvérsias, levam também a que muitos agentes do campo se sintam compelidos a “desistir” de recuperar estas “histórias”. Contribuem aqui alguns problemas que têm vindo a ser identificados em relação à reperformance. Se alguns dos seus pioneiros consideram que esta arte deve manter-se efémera (Gordilho, 2019), outros agentes consideram que a reperformance pode traduzir quer uma zombificação da performance, quer uma absorção pelo mercado neoliberal, onde a reflexividade dá lugar ao mero consumo. E, isto, mesmo que na verdade a reperformance acentue afinal o carácter não específico da performance, na medida em que revela, que tal como acontece nas restantes artes performativas (teatro, dança, música), a sua integração no mercado da arte leva a uma extensão dos seus repertórios, gerando recriações e reativações do original, entre repetição e diferença, uma estratégia afinal necessária à revivificação.

A partir destes condicionantes podem surgir vários futuros para a preservação da performance e da(s) sua(s) História(s) em diversos formatos e escalas, intermutáveis, a partir da própria noção de laboratório experimental. Numa escala macro, que ainda não se vislumbra no horizonte, este futuro poderá consolidar-se através de um projeto trans-institucional pensado entre universidade-museu-teatro, onde se possa criar uma equipa de investigadores para a constituição

de um “arquivo” da performance, com o contributo da “memória viva”, quer dos artistas que criaram as performances ou de outros agentes que as testemunharam, quer dos documentos existentes sobre as mesmas e com a produção de novas monografias e performances (não necessariamente miméticas em relação a um “original”), que permitam a disseminação dessas histórias e a sua reflexividade e re-performatividade na contemporaneidade. Numa escala micro, este futuro, pode constituir-se através de pequenas experiências laboratoriais, “casos de estudo”, assentando na pesquisa de um artista ou numa performance específica, para o qual contribuam investigadores, curadores e artistas, e a partir do qual possam ser criadas monografias e performatizadas algumas destas histórias ou criadas novas performances. Podemos dizer que este futuro já se encontra em embrião nalgumas experiências como em *REACTING TO TIME: Os portugueses na Arte da Performance*, criado pela coreógrafa Vânia Rovisco com a colaboração da investigadora Verónica Metello. A partir da noção de “corpo-arquivo” pensado pelo teórico da dança e dos estudos da performance André Lepecki (2010), este projeto parte da ideia de que os corpos possuem um conhecimento incorporado que pode ser usado. Na falta de um arquivo, Rovisco coleciona as memórias e documentos dos artistas, como foi o caso com Manoel Barbosa, António Olaio e Fernando Aguiar, selecionando algumas das suas performances e procurando captar a reação ao tempo nelas presente, através da especificidade conceptual e documental mas também incorporada nas palavras e corpos dos seus criadores, retransmitindo-as depois através do seu próprio corpo para outros performers em processos de workshop. Os participantes desses workshops, que não têm de possuir qualquer conhecimento especializado em dança ou performance, relacionam-se com este processo laboratorial tornando-se eles próprios potenciais veículos de novas e futuras transmissões (desde logo, as apresentações finais que aconteceram nos átrios dos espaços expositivos ou performativos onde fizeram as apresentações finais, como o Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva, no Teatro da Trindade, ou no Museu Nacional de Arte Contemporânea). Este laboratório efêmero composto pela transmissão de documentos mas, também, de um processo de transmissão-experimentação permite transformar alguns trabalhos fantasmagóricos em memória coletiva (Madeira et al., 2018). Falta-lhe, ainda assim, um registo académico mais extenso, mais aprofundado, a partir de um conhecimento acumulativo e aferido através de metodologias adequadas e abordagens comparativas, que permita que este processo de transmissão da performance por meio da performance, seja também sustentado por uma escrita que reinscreva essas performances nas Histórias da Arte e nos Estudos da Performance.

LISTA DE REFERÊNCIAS

- AA.VV. (1989). *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Aguiar, F. & Pestana, S. (orgs.). 1985. *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro.
- Aguiar, F. (1985). *Performance: A Intervenção Viva*. In Catálogo *PERFORMARTE - I Encontro Nacional de Performance* (pp. 10-12). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.
- Aguiar, F. (1988). *A Performance em Portugal*. In Catálogo do *II Encontro Nacional de Intervenção e Performance* (pp. 6-10). Amadora: s.e.
- Aguiar, F. (2001). *Fernando Aguiar - A Essência dos Sentidos*. Lisboa: Associação Poesia Viva.
- Aguiar, F. (Ed.). (s.d.). *Catálogo Acções Urbanas, Programa 2*. Lisboa: Edição Câmara Municipal Pelouro Juventude.
- Albuquerque, I. (2001). "Alternativa Zero". In *Revista ArteTeoria*. Lisboa: FBA, nº2, (pp. 72-81).
- Alexander, J. C, et al. (2006a) Cultural Pragmatics: Social performance between ritual and strategy. In Alexander, J. et al. (Eds.) *Social Performance - Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual* (pp. 29-89). Cambridge: University Press.
- Almeida, B. P. de. (1988). Catálogo *Um olhar sobre a Arte Contemporânea Portuguesa*. Porto: Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura.
- Almeida, B. P. de (2002). *TRANSIÇÃO. Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos - A nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Álvaro, E. (1979). *Performances, rituels, interventions en espace urbain, art du comportement en Portugal*. Lyon: FCG.
- Álvaro, E. (1984). *Performance Portugaise*. In Catálogo da Exposição *Performance Portugaise*. Paris: Centre Georges Pompidou, s.p.
- Álvaro, E. (1985). O Espaço da Poesia. In Aguiar, F & Pestana, S. (Eds.) *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 233-239). Lisboa: Ulmeiro.
- Álvaro, E. (1985) O Espaço da Poesia. In Aguiar, F. & Pestana, S. (Eds.), *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, (pp. 233-239). Lisboa: Ulmeiro.
- Appadurai, A. (1981) The past as a scarce resource. In *Man (N.S)*, 16(2), (pp. 201-219).
- Appadurai, A. (2004 [1996]). *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema.
- Aristóteles (2000), *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda.
- Auslander, P. (1997a). Against Ontology: Making Distinctions between Live and the Mediatized. In *Performance Research* 2(3), (pp. 50-55).
- Auslander, P. (1997b). *From Acting to Performance - Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. In *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28 (3), (pp. 1-10).
- Auslander, P. (2018). *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*. USA: University of Michigan Press.

- Austin, J. (1979). *Philosophical Papers*. In Urmson, J.O. & Warmock (Eds.), Oxford: Oxford University Press.
- Ávila, M. J. (2001). Surrealismo nas Artes Plásticas em Portugal 1934-1952. In In Ávila, M. J. & Cuadrado, P. E. (Eds.), *Catálogo da Exposição Surrealismo nas Artes Plásticas em Portugal 1934-1952* (pp. 4-270). Lisboa: Museu do Chiado e Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo.
- Ávila, M. J. & Cuadrado, P. E. (2001). Introdução. In Ávila, M. J. & Cuadrado, P. E. (Eds.), *Catálogo da Exposição Surrealismo nas Artes Plásticas em Portugal 1934-1952* (s.p.). Lisboa: Museu do Chiado e Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo.
- Bakhtin, M.M. (1968), *Rabelais and his World*. Cambridge. Massachusetts, London: The M.I.T. Press, Massachusettes Institute of Technology.
- Barbosa, M. (1985). Cronologia Essencial. In *Catálogo PERFORMATE - I Encontro Nacional de Performance* (pp. 15-22). Torres Vedras: Cooperativa de Comunicação e Cultura.
- Barros, A. (1985). “Pó e Mitologias + Pó e Mografias”. In Aguiar, F. & Pestana, S. (Eds.) *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 19-134), org. Aguiar, F. & Pestana, S. Lisboa: Ulmeiro.
- Barros, A. (2013). *John Cage - Música Fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: António Barros/ Alma Azul.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, United States: University of California Press.
- Bedford, C. (2012). *The Viral Ontology of Performance*. In Jones, A. & Heathfield, A. (Eds), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (pp. 77-88). UK: Intellect.
- Belting, H. (2003). *Art History after Modernism*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Benjamim, W. (1992). A obra de arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 71-113). Lisboa: Relógio D'Água.
- Bishop, C. (2006). Social Turn: collaboration and its discontents. In *Artforum* (pp. 179-185).
- Brighenti, A. (2007). Visibility - A Category for the Social Sciences. In *Current Sociology*, 55(3), (pp. 323-342).
- Burke, P.Y. (2005). Performing History: The Importance of Occasions. In *Rethinking History* 9(1) (pp. 35-52). Taylor & Francis. Routledge.
- Butler, J. (2017). *Problemas de género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Caillois, R. (1981 [1938]) “Mimétism et Psychasthénie Légendaire”. In *Le Mythe et L'Homme*. 84-119. Paris: Galimard.
- Calabrese, Omar. (1999 [1987]). *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- Canclini, N. G. (2001 [1990]). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Carlos, I. (1992). *Performance ou a arte num lugar incómodo*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Carlos, I (1995). *Sem plinto, Nem parede: Anos 70-90*. In *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3 “Do Barroco à Contemporaneidade, Direcção de Paulo Pereira. Lisboa: Temas e Debates.
- Carlson, M. (1996). *Performance - A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- Carneiro, A. & Barros, A. (1980). *Catálogo Dois Ciclos de Exposições - Novas Tendências na Arte Portuguesa, Poesia Visual Portuguesa - 1979-80*. Coimbra: Galeria CAPC.
- Castells, M. (2000 [1996]). *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Vol. I. *e Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- Castro, E. M, de M. (1977). Dois acontecidos Hapennings. In *IN-NOVAR*. Lisboa: Plátano Editora.
- Castro, E. M. de M. (1985). Perspectivas da poesia Visual: anos 80 (3 ângulos). In Aguiar, F. & Pestana, S. (Eds.), *Poemografias - Perspectivas da poesia Visual Portuguesa* (pp. 135-152). Lisboa: Ulmeiro.

- Castro, E. M. de M. (2015). António. António. Aragão. Aragão. In *Revista Cibertextualidades*, nº7 (pp. 127-134).
- Celant, G. (1999). Merce Cunningham & John Cage”, in Germano Celant, G. (Ed.), *Merce Cunningham*. Milano: Edizioni Charta.
- Cesariny, M. (2004). selecção, prefácio e Notas da Antologia de textos *Horta de Literatura de Cordel – O Continente Submerso, O Grande Teatro do Mundo, Os sobreviventes do Dilúvio: monstros nacionais, monstros estrangeiros*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Coelho, E. P. (1987). Uma arte da transversalidade. In Gentil-Homem, C. & Rocha, J. C. (Eds.), *Catálogo Itinerários, Ernesto de Sousa*, (pp. 9-10). Porto: Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura.
- Couceiro, G. (2004). *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cuadrado, P. E. (2001). “Surrealismo, movimento surrealista e poesia surrealista em Portugal”. In n In Ávila, M. J. & Cuadrado, P. E. (Eds.). *Catálogo da Exposição Surrealismo nas Artes Plásticas em Portugal 1934-1952* (pp. 274-333). Lisboa: Museu do Chiado e Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo.
- Davies, D. (2004). *ART as performance*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Domenach, J-M. (1967). *Le Retour du Tragique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Dubet, F. (2004). Critique de la performance comme modele de justice. In Heilbrunn, B. (Ed.) *La performance, une nouvelle ideologie?* (p. 15-27). Paris: Éditions La Découverte.
- Durand, R. (2004). Performance de l'énreprise, sélection économique et liberte individuelle. In Heilbrunn, B. (Ed.) *La performance, une nouvelle ideologie?* (p. 121-133). Paris: Éditions La Découverte.
- Duve, T. de (1999). *Kant after Duchamp*. Cambridge and London: October/MIT Press
- Eco, U. (2000 [1972]). *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Elkins, J. (2002). *Stories of Art*. New York: Routledge.
- Featherstone, M. (1982), “The body in consumer culture”. In *Theory, Culture and Societies*, nº 1(2) (pp. 18-33). SAGE Journals.
- Fernandes, J. (1997). Perspectiva: Alternativa Zero Vinte Anos Depois ... In *Catálogo da Exposição Perspectiva: Alternativa Zero* (pp. 15-36). Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, M. J. & Carbone, C. (2000). Poesia Concreta, Experimental e Visual. In *Arte Teoria*, Revista do Mestrado de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº 1, (pp. 28-39).
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Foster, H. (1999). *The Return of the Real*. Cambridge and London: MIT Press.
- Foster, H. (2015). *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London and New York: Verso.
- Foucault, M. (1997). *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Foucault, M. (2000). *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- Foucault, M. [2002 (1966)], *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (2006 [1969]). The Historical a priori and the Archive. In Merewether C.(Ed.), *The Archive*. Cambridge: Whitechapel and The MIT Press.
- França, J.-A. (1979). *O modernismo na Arte Portuguesa*. Instituto da Cultura Portuguesa. Amadora: Bertrand.
- França, J-A. (1997). Alternativa Zero em Seu Tempo. In *Catálogo da Exposição Perspectiva: Alternativa Zero* (pp. 37-46). Porto: Fundação de Serralves.
- Gallie, W.B. (1964). *Philosophy and Historical Understanding*. New York: Schocken Books.
- Gentil-Homem, C. & Rocha, J. C. (Eds.) (1987). *Catálogo Itinerários, Ernesto de Sousa*. Porto: Casa de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura.
- Giannetti, C. (1995). Metaformance. Processo troposomático en la performance multimédia. In C. Giannetti (Ed.), *Media Culture* (pp. 46-53). Barcelona: L'Angelot.
- Gil, J. (2005). *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio de Água.
- Goffman, E. (1971). *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. New York: Basic Books.
- Goffman, E. (1993 [1959]). *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio D'Água.

- Goldberg, R. (2001 [1988]). *Performance Art, From Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson.
- Goldberg, R. (2007). *A Arte da Performance Portuguesa. Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gomes, J. C. (2010). Beuys, Homem-Arena, In *Beuys, Cada Homem Um Artista*. Lisboa: Beuys Stiftung e 7 Nós.
- Gordilho, C. (2019) *Performance Arte: Projectos, Mediações e seus desenvolvimentos no Plano Global da Ecranização*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra.
- Gordon, A. F. (2008). *Ghostly Matters - Haunting and the sociological Imagination*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Guéniot, D.-A. (Ed.) (2019). *Caldas 77 - IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal*. Lisboa: Edições GHOST.
- Gurin, E. H. (1991). Noodling Around with Exhibiting Opportunities. In Karp, I. and S. Lavine, S. (Eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (p. 176-190). Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Harris, N. (1990). *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. Chicago: Chicago University Press.
- Hatherly, Ana (1980). Entrevista. In Carneiro, A. & Barros, A. (Eds.), *Catálogo Dois Ciclos de Exposições - Novas Tendências na Arte Portuguesa, Poesia Visual Portuguesa - 1979-80*. Coimbra: Galeria CAPC.
- Hatherly, Ana (1983). *A Experiência do Prodígio*. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Hatherly, A. (1985). Perspectivas para a Poesia Visual: Reinventar o Futuro. In Aguiar, F. & Pestana, S. (Eds.), *Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (pp. 15-27), Aguiar, F. & Pestana, S. Lisboa: Ulmeiro.
- Hatherly, A. (2002). Ernesto de Sousa ou a difícil responsabilidade da desordem. In *Revista Margens e Confluências - Um olhar contemporâneo sobre as artes*, n.º 5, Dez, *Arte e Literatura*, (pp. 39-46). Guimarães: ESAP.
- Heilbrunn, B. (Ed.). (2004). *La Performance, une nouvelle idéologie?*. Paris: Éditions La Découverte.
- Heilbrunn, B. (2004a). Introduction: (Re-)penser la performance. In *La Performance, une nouvelle idéologie* (pp. 5-12). Paris: Éditions La Découverte.
- Heilbrunn, B. (2004b). "La virtuosité, noeud de la performance". In Heilbrunn, Benoît (Ed.) *La Performance, une nouvelle idéologie?* (pp. 43-58). Paris: Éditions La Découverte.
- Jenks, C. (2003). *Transgression*. London: Routledge.
- Jones, J. (1997). 'Presence' in Absentia: experiencing performance as documentation. In *Art Journal* 56(4), (pp. 11-18), Performance Art (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of this Century. College Art Association.
- Kachur, L. (2001). *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and surrealist exhibition installations*. United States of America: Massachusetts Institute of Technology.
- Kagan, S. & Kirchberg, V. (2008). *Sustainability: A New Frontier for the Arts and Cultures* (pp. 108-146). Frankfurt: VAS.
- Kelly, J. (ed.) (1996). *Essays on the Blurring of art and life - Allan Kaprow*, Berkeley. Los Angeles, London: University of California Press.
- Kachur, L. (2001). *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and surrealist exhibition installations*. United States of America: Massachusetts Institute of Technology.
- Kierkegaard, S. (2009 [1848]). *A Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Kostelanetz, R. (1970). *The Theatre of Mixed Means*. Great Britain: The Dial Press.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. In *October* (8) (pp. 30-44). MIT Press.
- Laplantine, F. (2003). Corps, métissage et langage. In Fintz, C. (Ed.), *Le corps comme lieu de métissages* (pp. 219-242). Paris: L'Harmattan.
- Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.

- Leal, J. (2016). *An Introduction: Around Southern Modernisms*. In RIHA Journal, on-line.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2010). *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*. In *Dance Research Journal* 42 (2), (pp. 28-48).
- Lourenço, F. (2008). Prefácio. In Homero, *Odisseia*. Lisboa: Cotovia.
- Loxley, J. (2007). *Performativity*. London & New York: Routledge.
- Lupton, D. (1999). *Risk*. London and New York: Routledge.
- Liotard, J.-F. (1987). *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Madeira, C. (2007). *O Hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese de Doutoramento defendida no ICS-UL. Lisboa: Repositório Universidade Lisboa, <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/322>.
- Madeira, C. (2010). *Híbrido do Mito ao Paradigma Invasor?* Oeiras: CELTA.
- Madeira, C. (2011). A (in)visibilidade da arte social. In Aguiar, J. V. (Ed.) *Revista Arte & Sociedade*, Vol. 2, Porto: Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto (pp. 33-44). <http://hdl.handle.net/10451/20063>
- Madeira, C. (2012). The “return” of performance art from a global perspective. *Cadernos de arte & antropologia*, 1(2), (pp. 87-102).
- Madeira, C. (2016a). Transgenealogies of Portuguese Performance Art. In Jones, A. (Ed.) *Performance Research “On Trans/performance”* 21 (5) (pp. 37-46). <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2016.1223446>.
- Madeira, C. (2016b). A arte contra o silêncio – Relações entre arte e guerra colonial em Portugal. In *Revista Colóquio Letras: Guerras* (191), (pp. 95-108).
- Madeira, C. (2016c). Arte da Performance e Guerra Colonial Portuguesa: Relações no Tempo histórico. In *Revista Media & Jornalismo* 16 (29), (pp. 15-25).
- Madeira, C. (2016d) Facebook(s) de Artistas sobre o olhar de uma investigadora”, in *Tecnologias Culturais e Artes dos Média*, ed. Maria Teresa Cruz, Maria Augusta Babo, José Gomes Pinto, pp. 685-717.
- Madeira, C. (2016e) “Performance Art in the 80’s? A drift towards music?”, Book Proceedings International Conference, Keep it Simple, Make it Fast!, 2015, Paula Guerra, Tânia Moreira (Ed.), Universidade do Porto, Jan. 2016, pp. 109-115.
- Madeira, C. (2017) “The ‘Performative’ and ‘Speculative’ History of Portuguese Performance Art”, in *Revista de História da Arte – Série W*, nº 6: Portuguese Performance Art, org. Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira, Hélia Marçal, pp. 107-199, URL: http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw6/RHA_W_6.pdf
- Madeira, C. (2018). In *Media Res: Tragic Crisis and the Artivism in the New New Social Movements*” in *Revista Convocarte*, nº 4/5, *Arte e Activismo Político* (Eds. Cristina Pratas Cruzeiro e Fernando Rosa Dias).
- Madeira, C., Salazar, D. & Marçal, H (2018): Performance art temporalities: relationships between Museum, University, and Theatre. In *Journal Museum Management and Curatorship* (online). <https://doi.org/10.1080/09647775.2017.1419828>
- Madeira, C. (2018b). Os equívocos do efêmero nas artes performativas. *Interact*, Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia, 28/29. <http://interact.com.pt/28/os-equivocos-do-efemero/>
- Madeira, C. (2019). *Teatro de um Homem (Lido: Metaficção Crítica e Teatral 1954-2005*, Lisboa, Dom Quixote/ SPA, 2006, de Ernesto de Melo e Castro (recessão crítica). In Madeira, C. & Oliveira, F. M (Eds.), *RCL – Revista de Comunicação e Linguagens* n.º 50, *Dramaturgias do Exílio, Dramaturgias da Resistência*.
- Madeira, C. & Oliveira, F. M. (2019b). Manoel Barbosa: Performance, Ansiedade e Geografia Colonial. *Revista Sala Preta*. São Paulo.
- Madeira, C. (2019c), Ernesto de Melo e Castro – O Laboratório Saltou para a rua no 25 de Abril!, *CAP – Cadernos de Arte Pública/Public Art Journal*, Vol.1(1): *Memória e Arte Pública*, 8-11. <https://sauc.website/index.php/CAP>

- Madeira, C.; Oliveira, F. (2019d). “Colecionar para que Futuro? Notas sobre Arquivos Privados de Arte da Performance em Portugal”, In: *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, (Orgs.) Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 55-66.
- Madeira, C. (no prelo 2020a). Elisabete Mileu: ‘exposição’ e performance do corpo nu. In *Revista Sinais de Cena*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Madeira, C. (2020b). Re-performance – o carácter não específico da performance no mundo da arte híbrida. *Actas do colóquio Mix and Match. Poéticas do Híbridismo*, Universidade de Aveiro (16 de Novembro de 2018).
- Madeira, C.; Oliveira, F. (2020c). Lessons from Outside the Classroom: Performance Pedagogies in Portugal, 1970-1980. *Journal: Theatre, Dance and Performance Training (TDPT)*. <https://doi.org/10.1080/19443927.2020.1753233>
- Maffesoli, M. (2001). *O Eterno Instante – O Retorno Trágico nas Sociedades Pós-Modernas*. Instituto Piaget: Lisboa.
- Marx, Karl. (1984). *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*. Lisboa-Moscovo: Edições Avante.
- Melchior, T. (2004). *homo performans*, In *La Performance, une nouvelle idéologie?* Paris: Éditions La Découverte.
- Melo, A. (1999). *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa: Obs – Pesquisas 4.
- Melo, A. (1998). Em torno da Performance. In *Revista Theaterschrift – Intensificação: performance contemporânea portuguesa*, n.º extra (p. 119-135).
- Mendes, P. (2008). Para uma arte política, entrevista realizada por Sandra Vieira Yürgens e João Urbano. In *Revista Nada*, n.12, (pp. 76-109).
- Mestre, M. (2004). Sobre a palavra na performance. In *Revista Margens e Confluências, Um olhar Contemporâneo sobre as Artes, Arte e Espectáculo* n° 7/ 8, Dezembro, (pp. 103-114). Guimarães: ESAP.
- Meyer, M. (2007). *Le Comique et le Tragique*. Paris: PUF.
- Mileuska, S. (2006). *Participatory Art – A paradigm shift from objects to subjects*, http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?lang=en&textid=1761
- Monteiro, P. F. (2010). *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Norman, S. J. (2002). Du ‘Gesamtkunstwerk’ wagnérien aux arts des temps modernes: Spectacles multimédias, installations minimalistes (p. 273-289). In *L'oeuvre d'art totale*. Paris: CNRS Editions.
- Oliveira, F. M (1999). *António Pedro. Antologia Poética* ed. 1, 1 vol. Coimbra: Angelus Novus.
- Ramos do Ó, J. (2004), Movimento Homeostético ou a encenação da Complexidade (em 5 planos breves). In Ramos, M. (Ed.), *Catálogo Homeostética*. Porto: Fundação de Serralves.
- Pelzer, B. (2007). Performance and the Integral Calculus of Ambiguities. In Pontbriand, C. (Ed.) *Parachute: The Antology (1975-2000). Performance & Performatividade*, Vol. II (pp. 44-53). Zurich and Dijon: JPR/Ringier & Les Presses du Réel.
- Perdigão, M. M. A. (1985). Introdução. In *Quinzena Multimédia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, Novembro., s.p.
- Perdigão, M. M. A. (1986). Introdução. In *Catálogo PERFORMANCE-ARTE*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, Novembro., s.p.
- Pestana, S. (1986). In *PERFORMANCE – ARTE* (s.p), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte.
- Phelan, P. (2006). *Unmarked – The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Pieterse, J. N. (1994). “Globalisation as Hybridisation”. In *International Sociology*, Vol. 9, N.º 2 (pp. 161-184). London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE.

- Pieterse, Y. N. (1997). Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization. In *Journal Theory, Culture & Society*, 14 (pp. 123-146).
- Pimenta, A. (1977). *HOMO SAPIENS*. Lisboa: & etc.
- Pinharanda, J. (2005). Monumentos em Lisboa de 1974 aos nossos dias: enquadramento teórico, político e urbano. In *ArtePública – Roteiro Estatuária e Escultura de Lisboa* (pp. 40-47). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Cultura.
- Pinto, P. (2019). Lembrar o futuro. In Guéniot, D.-A. (Ed.), *Caldas 77 – IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal*. Lisboa: Edições GHOST.
- Remshardt, R. E. (2004). *Staging the Savage God. The Grotesque in Performance*. USA: Southern Illinois University.
- Santos, H. (2005). O 25 de Abril como ruptura sociobiográfica: potenciações e refrações no campo cultural. In *Noroeste Revista de História*, nº 1, (pp. 9-52).
- Santos, M. L. L. dos & Alexandre, M. (Eds.). (2001). “Galerias de Arte em Lisboa”. Lisboa: OBS – Pesquisas 9.
- Santos, M. P. dos (2007). *Vanguardas & outras Loas – Percorso Teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Santos, R. A. (2004). A revolução Homeostéticos. In Ramos, M. (Ed.), *Catálogo Homeostética*, (pp. 80-93). Porto: Fundação de Serralves.
- Santos, V. P. dos. (1993). O Escaparate de Todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros. In *Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Almada Negreiros no Museu do Teatro*. Lisboa: SEC, IPM.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An introduction*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (2011), 11 de Setembro, Arte de vanguarda, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, RS, v. 1, n. 2, p. 373-382, out. 2011. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/20986>>. Acesso em: 19 abr. 2020.
- Silva, R. H. da. (2002). João Vieira: das Letras aos Corpos. In Ramos, M. (Ed.), *Catálogo João Vieira: Corpos de Letras* (p. 74-82). Porto: Edições Asa, Museu de Serralves.
- Sloterdijk, P. (2011 [1983]). *Crítica da Razão Cínica*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Sousa, C. M. de & Ribeiro, E. (Eds.). (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novos editora.
- Sousa, E. (1997). Perspectiva: Alternativa Zero. In *Catálogo da Exposição Perspectiva: Alternativa Zero* (pp. 235-244). Porto: Fundação de Serralves.
- Sousa, E. (1998*). Esclarecimento acerca de um dos meus ‘projectos’ de 1968/1969. In *Catálogo da Exposição Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 147-148.
- Sousa, E. (1998b). In Alves, I. & Justo, J.M. (Eds.), *Ser Moderno em Portugal* (pp. 67-77; 66; 71; 134-135; 174-175; 194; 205-206; 232; 234-235). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Steiner, G. (2006 [1961]). *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva.
- Stiegler, B. (2004). *Performance et singularité*. In Heilbrunn, B (Ed.), *La performance, une nouvelle idéologie?* (pp. 208-250). Paris: La Découverte, 208-250.
- Stross, B. (1999). Theorizing the Hybrid. In *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 445, pp. 254-267.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity – A Particular History of the Senses*. New York and London: Routledge.
- Taylor, D. (2007 [2003]). *The Archive and the Repertoire – Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Tchen, A. G. (2001). *A Aventura Surrealista – O movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri.
- Teixeira, C. D. (2006). *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri.
- Todorov, T. (1981). *Os géneros do discurso*. Póvoa do Varzim: Edições 70.
- Turner, V. (1988). *Anthropology of Performance*. New York: Paj Publications.

- Vasques, E. (2003). *O que é? Teatro*. Lisboa: Quimera.
- Vidal, C. (2002). *A Representação da Vanguarda – Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras: CELTA.
- Virilio, P. (1995). *La Vitesse de libération*. Paris: Éditions Galilée.
- Wandschneider, M. (1998a). “Descontinuidade biográfica e Invenção do Autor”. In Catálogo da Exposição *Ernesto de Sousa – Revolution My Body* (p. 14-25). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wandschneider, M. (1998b). “Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária”. In Catálogo da Exposição *Ernesto de Sousa – Revolution My Body* (p. 39-122). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wandschneider, M. (1999). A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto de mudança. In Catálogo da Exposição *Circa 1968* (pp. 28-47). Porto: Fundação de Serralves.
- Zizek, S. (2010). *Da Tragédia à Farsa*. Lisboa: Relógio d'Água.

